Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales

Max Ernst, a quien G. C. Argan llama «el más surrealista de los surrealistas», es sin lugar a dudas, por la perseverancia y dominio con que se dedicó al collage, el auténtico maestro de este procedimiento y *Una semana de bondad* o *Los siete elementos capitales* puede considerarse como su obra culminante dentro de este género.

Nacido en Brühl (Alemania), en 1891, inició estudios de filosofía, psiquiatría e historia del arte que pronto abandonó para dedicarse, como autodidacta, a la pintura. En 1914 conoce a Jean Arp y en 1919 funda con Baargeld el movimiento Dada de Colonia. Este mismo año realizará sus primeros collages. En 1922 se traslada a París y entra rápidamente en el círculo de amigos formado entorno a Breton, Eluard, Aragon, etc.

Junto a ellos participa, pocos años después, en la eclosión del surrealismo. Hasta su fallecimiento en 1976, Max Ernst será uno de los grandes protagonistas del movimiento surrealista y es por tanto una figura clave de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Una semana de bondad fue creada durante un viaje a Italia en 1933. Si recordamos los acontecimientos ocurridos aquel año en la patria de Ernst, la llegada al poder de los nazis, entenderemos más fácilmente la atmósfera de angustia y terror que recorre la obra. Utilizando sobre todo imágenes de las novelas folletinescas de finales del siglo XIX, Max Ernst consigue —gracias a una ambigua y sutil atmósfera, mezcla de onirismo, humor, crueldad y erotismo— una novela sin palabras de extraordinaria unidad narrativa.

Publicada originalmente en edición única inferior a 1000 ejemplares, esta obra se ha convertido con el paso del tiempo en pieza codiciada por bibliotecas y coleccionistas. La presente edición, aunque algo reducida en tamaño, ofrece la reproducción íntegra de las ilustraciones y de los epígrafes introductorios a cada sección que aparecen en su versión original francesa y en traducción castellana.

Editorial Gustavo Gili, S. A.
Rosellón, 87-89
Barcelona-29

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064-Buènos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 98
México 12 D. F. Amores, 2027. Tels. 524 03 81 y 524 01 35
Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 245 67 60
Santiago de Chile Santa Victoria, 151. Tel. 22 45 67

Max Ernst

Una semana de bondad

o Los siete elementos capitales

Colección Comunicación Visual

Serie gráfica

GG

Título original
Une Semaine de bonté, ou
les Sept éléments capitaux

Versión castellana de Josep Elías

© Société des Editions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1980

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0990-0
Depósito Legal: B. 27934-1980

Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11 - Barcelona-30

Indice

Nota del editor a la presente edición VII

Domingo 1

Lunes 39

Martes 69

Miércoles 115

Jueves 147

Viernes 177

Sábado 197

Nota del editor a la presente edición

Fueron los cubistas quienes, en torno a 1911, empezaron a pegar trozos de papel *(papiers collés)* en sus dibujos. Aunque existen precedentes que se remontan al siglo XII en el Japón, como explica Herta Wescher en su documentada *Historia del Collage*,[1] es mérito de Picasso y Braque, principalmente, el haber elevado a categoría artística este procedimiento técnico.

El collage se convierte a partir de aquel momento en una forma de expresión a la que una y otra vez recurren los artistas del siglo XX, hasta el punto que la historia del collage coincide paso a paso —como sostiene Herta Wescher— con la historia del arte de nuestro siglo.

El nombre de collage alude directamente al elemento que se utiliza para pegar, la cola. Pero *ce n'est pas la colle qui fait le collage* como acertadamente diría Max Ernst en una célebre máxima, aludiendo a la sutil complejidad e infinidad de interpretaciones a que se presta tal procedimiento.

En efecto, si los cubistas lo utilizaron sobre todo como ilusión óptica, o como contrapunto a un entorno pintado, los dadaístas, con la mezcla de las más variadas tipografías ponen su énfasis en el caos, o en su valor de denuncia política y social con los fotomontajes. Nada tienen pues que ver unos con otros.

Para los surrealistas, ninguna técnica podía resultar más adecuada a sus principios: libre asociación de imágenes, onirismo, componente lúdico, automatismo, etc. No es de extrañar pues que el collage alcance con ellos su punto culminante y Max Ernst, el más surrealista de los surrealistas como dijo G.C. Argan,[2] es sin lugar a dudas, por la perseverancia y dominio con que se dedicó a este procedimiento, el auténtico maestro del collage.

Max Ernst nació en Brühl, cerca de Colonia, en 1891. Iniciará estudios de filosofía, psiquiatría e historia del arte que abandonará en 1910 para dedicarse, como autodidacta, a la pintura. En 1914 conoce a Jean Arp, amistad

que durará hasta el fallecimiento de este último. Participa en la primera guerra mundial hasta 1918. En 1919, funda con Baargeld el movimiento Dada de Colonia. Este mismo año realizará sus primeros collages. En 1922 se traslada a París, entra rápidamente en el círculo de amigos formado por Eluard, Breton, Péret, Aragon, etc. y vivirá, junto a ellos, el surgimiento del surrealismo, pocos años después. Hasta su fallecimiento en 1976, Max Ernst será uno de los grandes protagonistas del surrealismo y es por tanto figura clave de las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

Apenas llegado a París, en 1922, con la colaboración del poeta Paul Eluard, Max Ernst realiza sus dos primeros libros-collage: *Répétitions* y *Les Malheurs des immortels*. En ellos todavía se ayuda algunas veces con el dibujo, para completar sus imágenes. A estos serguirá, en 1929, *La Femme 100 têtes,* obra en la que a diferencia de sus collages anteriores, formados por yuxtaposición de elementos recortados por separado, cubre todo el collage con una sola imagen completa —generalmente ilustraciones de novelas folletinescas de finales del siglo XIX— sobre la cual situará elementos, a veces mínimos, provenientes de otras láminas. A este libro-collage seguirá, justo un año después, el *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel,* para alcanzar su punto culminante con *Une semaine de bonté* (Una semana de bondad), en 1934.

A diferencia de las dos anteriores, en *Una semana* los collages no llevan epígrafe alguno y están impresos en el anverso y reverso de cada página, de forma que el lector tiene siempre dos imágenes ante su mirada. *Una semana* fue creada en el curso de unas pocas semanas, durante un viaje a Italia, en 1933. Hay que recordar los acontecimientos ocurridos aquel año en la patria del artista: la llegada al poder de los nazis y la condena por parte de estos de las obras de los principales artistas de vanguardia, entre ellos del propio Max Ernst. Con este fondo sombrío se entenderá más fácilmente la atmósfera de catástrofe y terror que recorre la obra.

Una semana fue publicada en cinco fascículos —también en esto se parangonaba a la literatura popular por entregas— por las Editions Jeanne Bucher de París, durante 1934, en una tirada de sólo 828 ejemplares. En un principio se había pensado dedicar un fascículo a cada día de la semana. Se iniciaba la publicación con el fascículo correspondiente al domingo y posiblemente por razones económicas el editor agrupó los días jueves, viernes y sábado en un solo —quinto— y último cuaderno. El mismo título del libro, *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales,* denota ya una inicial y provocativa contradicción muy característica de la actitud surrealista: las imágenes respiran horror y crueldad en lugar de bondad. También el ambiguo juego conceptual de la segunda parte del título es representativo de la misma actitud. Los consabidos siete pecados capitales se transforman en siete *elementos* capitales, dos de estos elementos, agua y fuego, corresponden

a los tradicionales de la filosofía natural antigua, los otros cinco surgen de la libre imaginación ernstiana: el fango, la sangre, la vista, y por último el elemento desconocido.

El material iconográfico utilizado por el artista en este libro se basa principalmente, como ya hemos dicho, en ilustraciones de las numerosas novelas populares que circulaban en Francia a finales del siglo pasado. La temática dominante en este género subcultural eran los amores desenfrenados y su habitual desenlace el crimen pasional que a su vez traía como lógica consecuencia el encarcelamiento y la guillotina. El historiador de arte Werner Spies, a quien se deben sin duda los estudios más exhaustivos realizados hasta hoy sobre Max Ernst, ha identificado numerosos documentos utilizados como imagen-base de los collages de *Una semana.* Entre otras, once imágenes que provienen de la novela *Mémoires de Monsieur Claude,* cinco de *Les Damnés de Paris,* obra de Jules Mary (J. Rouff, éditeur, París 1883) y ocho ilustraciones de Gustave Doré. Es sabido, también, que Max Ernst, en su viaje a Italia en 1933, a su paso por Milán, compró un libro con ilustraciones de Doré. Con éste y con los documentos que debió llevar en su equipaje realizó en casa de unos amigos italianos los originales de los collages. Hay que notar que todas las imágenes-base utilizadas en *Una semana,* eran originalmente grabados sobre madera que se convirtieron en grabados tipográficos pluma para su impresión en el libro.

Como observa Werner Spies [3] —a quien seguiremos en la descripción de los diferentes capítulos— de todos los libros-collage de Max Ernst *Una semana* es sin duda el que ofrece una mayor unidad narrativa, gracias al intenso dramatismo que recorre toda la obra. Dentro de dicha unidad los capítulos aparecen, como veremos más adelante, perfectamente diferenciados gracias a diversos elementos iconográficos. Para Spies esta novela sin palabras constituye un teatro de la crueldad parangonable al de Antonin Artaud, autor, por otra parte, reverenciado por los surrealistas.

A cada día de la semana corresponde, no sólo un "elemento" determinado, sino también un "ejemplo" concreto. Los capítulos así formados van además precedidos por breves textos, debidos en gran parte a amigos del propio Max Ernst, pertenecientes al grupo surrealista (Arp, Eluard, Tzara, Breton) y en un caso, a Jarry, autor del *Ubu Roi,* escritor anterior en el tiempo a los surrealistas y revalorizado precisamente por estos.

El libro se inicia con el domingo, al que corresponde el elemento fango y el ejemplo del león de Belfort. Este nombre corresponde a un monumento patriótico, erigido en el este de Francia, después de la guerra franco-prusiana. La estatua se debe a Frédéric-Auguste Bartholdi, autor también de la célebre "estatua de la Libertad" americana. En casi todas las ilustraciones de este capítulo aparece un león o la figura de un personaje con cabeza de león.

El lunes, elemento y ejemplo coinciden: el agua. En efecto, todas sus escenas, ya sean exteriores o interiores, aparecen literalmente inundadas y los personajes, exsangües, es de suponer que ahogados, abundan por doquier.

Al martes corresponde como elemento el fuego y como ejemplo *La Cour du Dragon* (El patio del dragón). Alusión directa a la galería parisina, hoy desaparecida y contigua a la calle del mismo nombre, que aparece en alguna de sus láminas. Pero la mayoría de escenas de este capítulo se desarrollan en sobredecorados interiores, característicos de la burguesía decimonónica. Por todos ellos circulan, entre cortinajes y tapizados, con extraña naturalidad, profusión de serpientes y dragones.

Al miércoles se atribuye la sangre, como elemento, y Edipo como ejemplo. Werner Spies recuerda con acierto cómo el personaje de Edipo y el parricidio fascinaban a los surrealistas y cómo estos incluso dedicaron un libro (y Ernst además una importante obra) a Violette Nozières, protagonista, en aquellos años, de un famoso parricidio. El texto de Eluard que precede este capítulo, referido a *Maman,* también enlaza con la leyenda de Edipo. Desde el punto de vista de la iconografía cabe destacar en este capítulo la constante presencia, casi siempre en lucha con una figura femenina, del hombre-pájaro, imagen de especial importancia en toda la obra ernstiana.

El elemento del jueves es el negro y le corresponde un doble ejemplo: la risa del gallo y la isla de Pascua. Spies ve en el primero una relación con el *roman noir*. Un gallo, o un personaje con cabeza de gallo, aparece en casi todas las ilustraciones. En el segundo ejemplo, la isla de Pascua, la referencia al título es clara por la presencia en sus imágenes de un personaje con máscara que corresponde a las famosas esculturas gigantescas de aquella isla del Pacífico.

El elemento la vista pertenece al viernes y su ejemplo es el interior de la vista. Este capítulo se compone de tres poemas-visibles, como los titula Max Ernst, hoy diríamos tal vez poesías visuales, y resulta posiblemente la parte más hermética, por lo menos desde el punto de vista narrativo o argumental, de todo el libro. Los primeros collages de este capítulo difieren de todos los demás. Se trata de recortes de anatomía y recuerdan collages anteriores del propio Ernst.

El libro finaliza, con un corto capítulo, con figuras femeninas levitando o cayendo en el vacío que corresponden al sábado, elemento desconocido y ejemplo *La Clé des Chants* (La clave de los cantos).

En sus escritos, Max Ernst se ha referido repetidamente al collage. Los fragmentos que citamos a continuación, [4] pertenecen sin duda a su texto más importante sobre el tema que fue publicado en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* el 15 de mayo de 1933. Esta fecha

resulta de especial importancia para el caso que nos ocupa, pues cabe suponer que dista muy pocas semanas de la creación de *Una semana.*

Como no resulta apropiado ningún conducto mental consciente (de razón, de gusto, de voluntad) en el devenir de una obra que merezca el calificativo de surrealista absoluta, la parte activa de aquel al que hasta hoy llamaban "el autor" de la obra queda súbitamente reducida al extremo. Cuando asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de la obra y observa las fases de su desarrollo, lo hace en calidad de espectador. De igual manera que la función del poeta consiste en escribir bajo el dictado de lo que se piensa (se articula) en él, también la función del pintor consiste en ceñir y proyectar *lo que se ve en él.* [...].

Las investigaciones sobre el mecanismo de la inspiración, proseguidas con fervor por los surrealistas, les han llevado a descubrir ciertos *procedimientos* de esencia poética, capaces de substraer al imperio de las facultades denominadas conscientes la elaboración de la obra plástica. Tales medios (de hechizo de la razón, del gusto y de la voluntad consciente) han conseguido que la definición del surrealismo se aplique con todo rigor al dibujo, a la pintura y hasta, en cierta medida, a la fotografía: dichos procedimientos, algunos ya empleados, particularmente el *collage*, antes de la llegada del surrealismo, aunque sistematizados y modificados por éste, han permitido que ciertas personas fijen sobre papel o tela la pasmosa fotografía de su pensamiento y sus deseos.

Llamado a caracterizar aquí el procedimiento que primero apareció sorprendiéndonos y poniéndonos sobre la pista de otros más, me tienta considerarlo como la explotación del *encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no adecuado* (dicho sea por parafrasear y generalizar la célebre frase de Lautréamont: *Más hermoso que el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección)* o, por usar una expresión más breve, la cultura de los efectos de un *sistemático extrañamiento* según la tesis de André Breton: *La sobrerrealidad será además función de nuestra voluntad de total extrañamiento de todo (y quede claro que podemos llegar incluso a extrañar una mano aislándola de un brazo y que dicha mano sale ganando entonces como mano, aparte de que al hablar de extrañamiento, no nos referimos únicamente a la posibilidad de actuar en el espacio).* (Aviso al lector para *La Femme 100 Têtes).* La técnica más corriente de este procedimiento le ha valido la usual designación de *collage.*

Este procedimiento sucesivamente utilizado, modificado y sistematizado por casi todos los surrealistas, tanto pintores como poetas, les ha llevado, desde que lo descubrieran, a ir de sorpresa en sorpresa. Entre las mejores consecuencias obtenidas, conviene mencionar la creación de lo que llamaron *objetos surrealistas.*

Una realidad ya hecha, cuya ingenua finalidad parece establecida para siempre (un paraguas), que de pronto se enfrente con otra realidad muy distante y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse

extrañas (en una mesa de disección), escapará por tal causa a su ingenua finalidad y a su identidad; pasará de su absoluto falso, mediante el rodeo de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: paraguas y máquinas de coser harán el amor. Este ejemplo tan sencillo parece desvelar el mecanismo del procedimiento. La transmutación completa, seguida de un acto puro como el del amor, habrá de producirse a la fuerza cada vez que haya condiciones favorables por obra de unos hechos determinados: *acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables a un nivel que en apariencia no les conviene.* Hablando del procedimiento del collage en 1921, Breton nos dice: "Pero la maravillosa facultad, sin abandonar nuestro campo experimental, de alcanzar dos realidades distantes y, mediante su aproximación, de lograr una chispa; de proporcionar a nuestros sentidos unas figuras abstractas llamadas a tener la misma intensidad y el mismo relieve que las demás; y, renunciando a cualquier sistema referencial, de extrañarnos en nuestro propio recuerdo, esto es lo que provisionalmente le retiene" (Introducción a la exposición Max Ernst, mayo de 1921). Y añade entonces estas proféticas palabras: "Quien sabe si, de este modo, no nos preparamos para escapar algún día al principio de identidad".

El lector descubrirá un mecanismo análogo al del collage en esta grandiosa imagen, que alimenta el proyecto de un *objeto surrealista* propuesto por Dalí: "Grandes automóviles, de un tamaño tres veces superior al normal, reproducidos (con gran lujo de detalles que supere el de las copias más exactas) en yeso u ónice, para encerrarlos luego, envueltos por prendas íntimas de mujer, dentro de sepulcros, cuyo emplazamiento sólo podrá reconocerse por la presencia de un pequeño reloj de paja" *(Le Surréalisme A.S.D.L.R. nº 3)* [...].

Sucedió una vez, cuando nos apasionaban en particular los experimentos y los primeros hallazgos a nivel de collage, que, tras descubrir por azar o como por azar las páginas (por ejemplo) de un catálogo que reproducían objetos para la demostración anatómica o física, encontramos reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de aquel acopio provocó en nosotros la alucinante sucesión de imágenes contradictorias, que se sobreponían unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos amorosos. Estas imágenes sugerían incluso un nuevo plano, por sus encuentros en un ámbito desconocido totalmente nuevo (el plano de no conveniencia). Bastaba entonces con añadir, pintando o dibujando, y para ello limitándose a reproducir dócilmente *lo que se ve en nosotros,* un color, un garabato, un paisaje ajeno a la representación de objetos, el desierto, el cielo, un corte geológico, un suelo, una simple línea recta que significara el horizonte, para obtener una imagen fiel y fija de nuestra alucinación y transformar en un drama que delataba nuestros más secretos deseos, lo que antes no era más que una trivial página publicitaria. Otro ejemplo: un adorno "segundo imperio" hallado en un libro dedicado a la enseñanza del dibujo denotó, presentándose a nosotros, una gran propensión a transformarse en quimera, mezcla de pájaro, pulpo, hombre y mujer.

Notas

1. Wescher, Herta, *Die Geschichte der Collage,* Dumont, Colonia, 1968 (versión castellana: *La Historia del collage,* Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977)

2. Argan, Giulio Carlo, *L'arte moderna 1770/1970,* Sansoni, Florencia, 1970, pág. 440 (versión castellana: *El arte moderno: 1770 - 1970,* 2 vols., Fernando Torres Editor, València 1978[2].

3. Este autor ha escrito numerosos trabajos de investigación sobre M.E. Se le debe, sobre todo, el catálogo razonado de la obra completa: *Max Ernst, Oeuvre Katalog,* Dumont, Colonia, 1975-19..., cinco volúmenes programados, de los cuales han sido publicados cuatro hasta el momento. Es autor, además, entre otros, de un volumen exhaustivo sobre los collages: *Max Ernst, Collagen, Inventar und Widerspruch,* Dumont, Colonia, 1974, libro al que se refiere la presente cita.

4. "Comment on force l'inspiration", en *Le Surréalisme au service de la révolution,* dirigida por André Breton, número 6 (último publicado). Edición *reprint* de la colección completa (julio 1930 a mayo 1933), publicada por Jean Michel, éditeur, París, 1976.

MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

PREMIER CAHIER

DIMANCHE

ÉLÉMENT :

LA BOUE

EXEMPLE :

LE LION DE BELFORT

« L'hermine est un animal très sale. Elle est en soi-même un drap de lit précieux, mais comme elle n'en a pas de paire de rechange, elle fait la lessive avec sa langue. »

Alfred JARRY *(L'amour absolu)*.

Max Ernst
Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales
novela

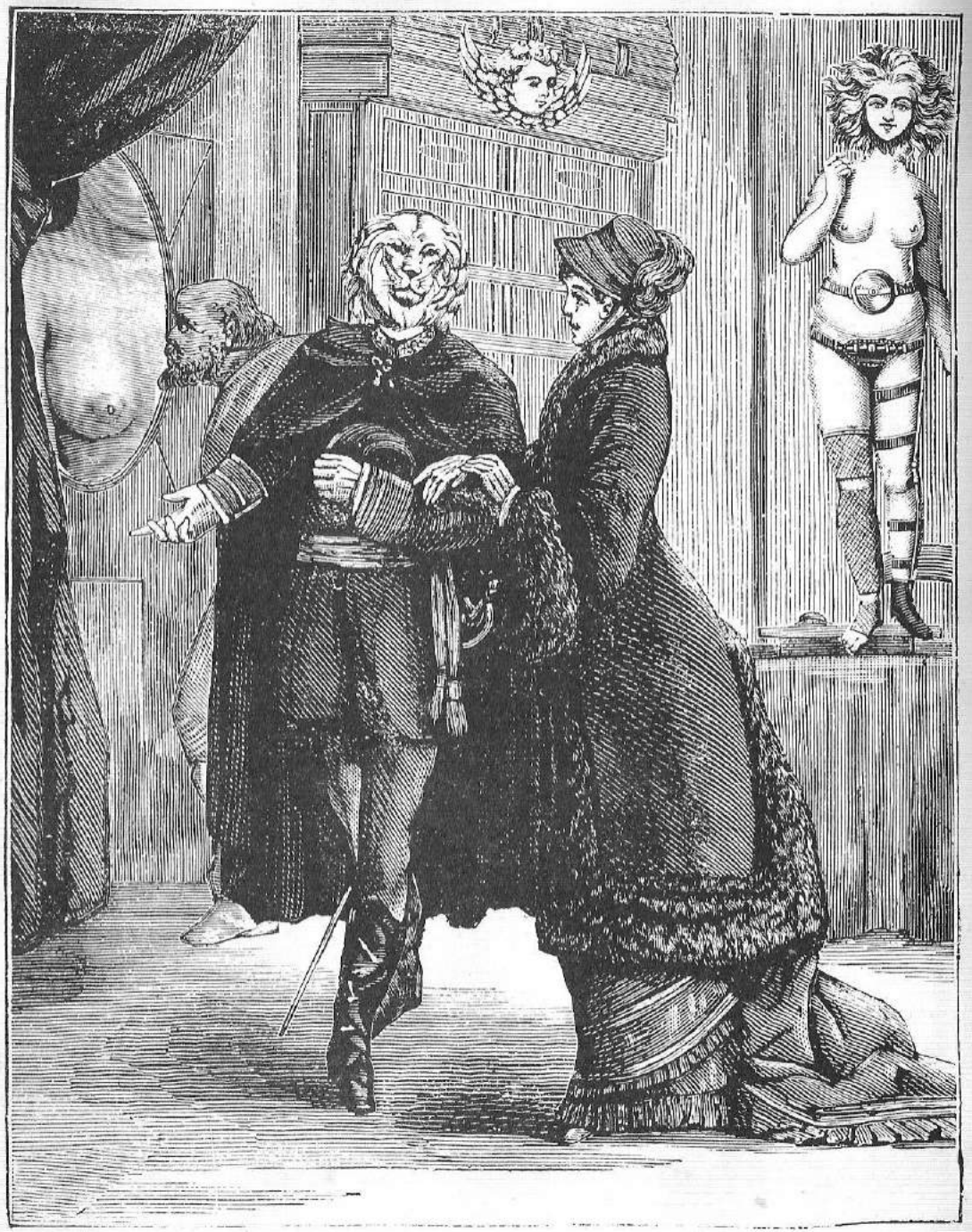
Primer fascículo
Domingo
Elemento:
El fango
Ejemplo:

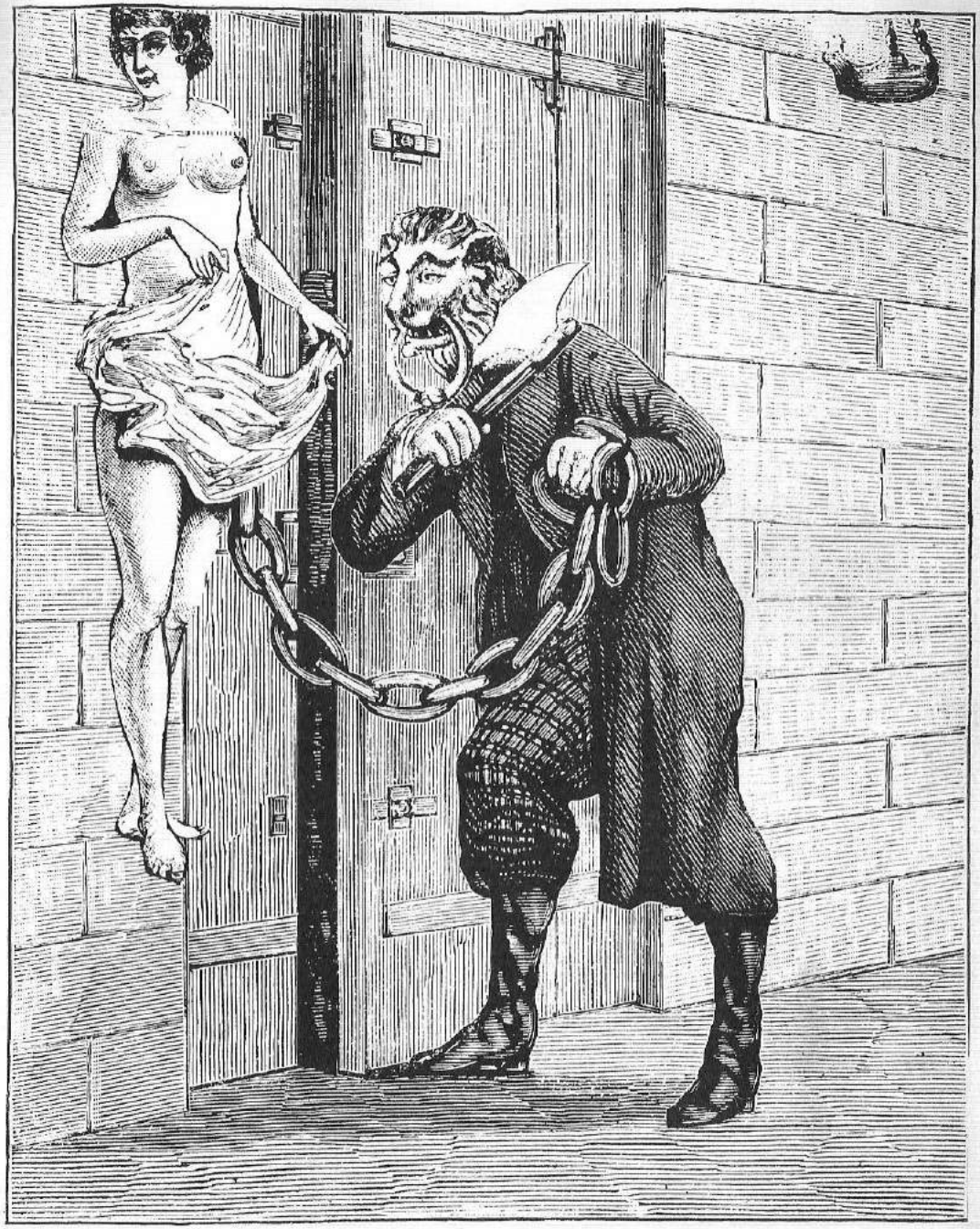
El león de Belfort

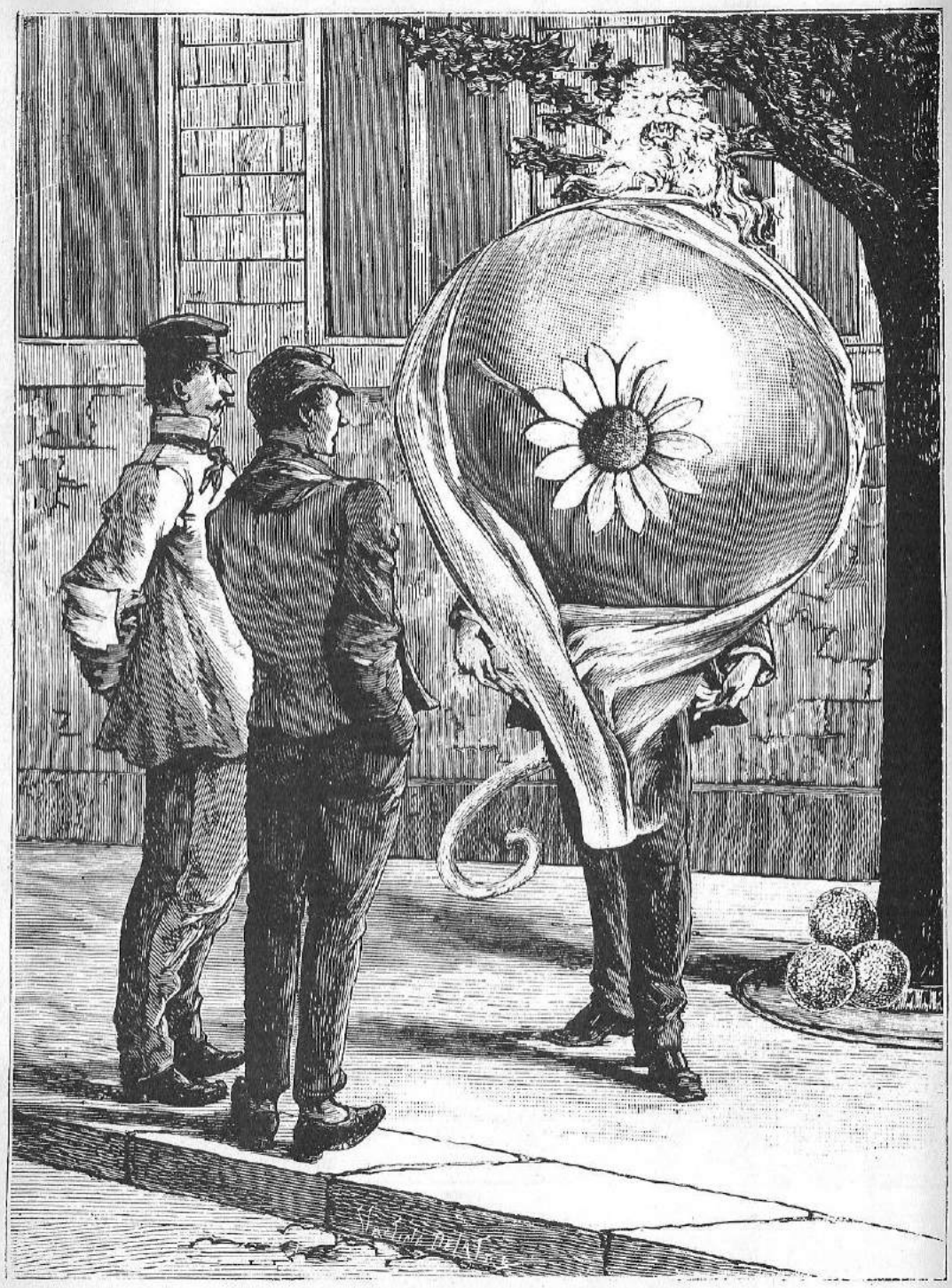
"El armiño es un animal muy sucio. Es en sí una preciosa sábana, pero como no tiene par de recambio, hace la colada con su lengua."

Alfred JARRY *(L'Amour absolu)*

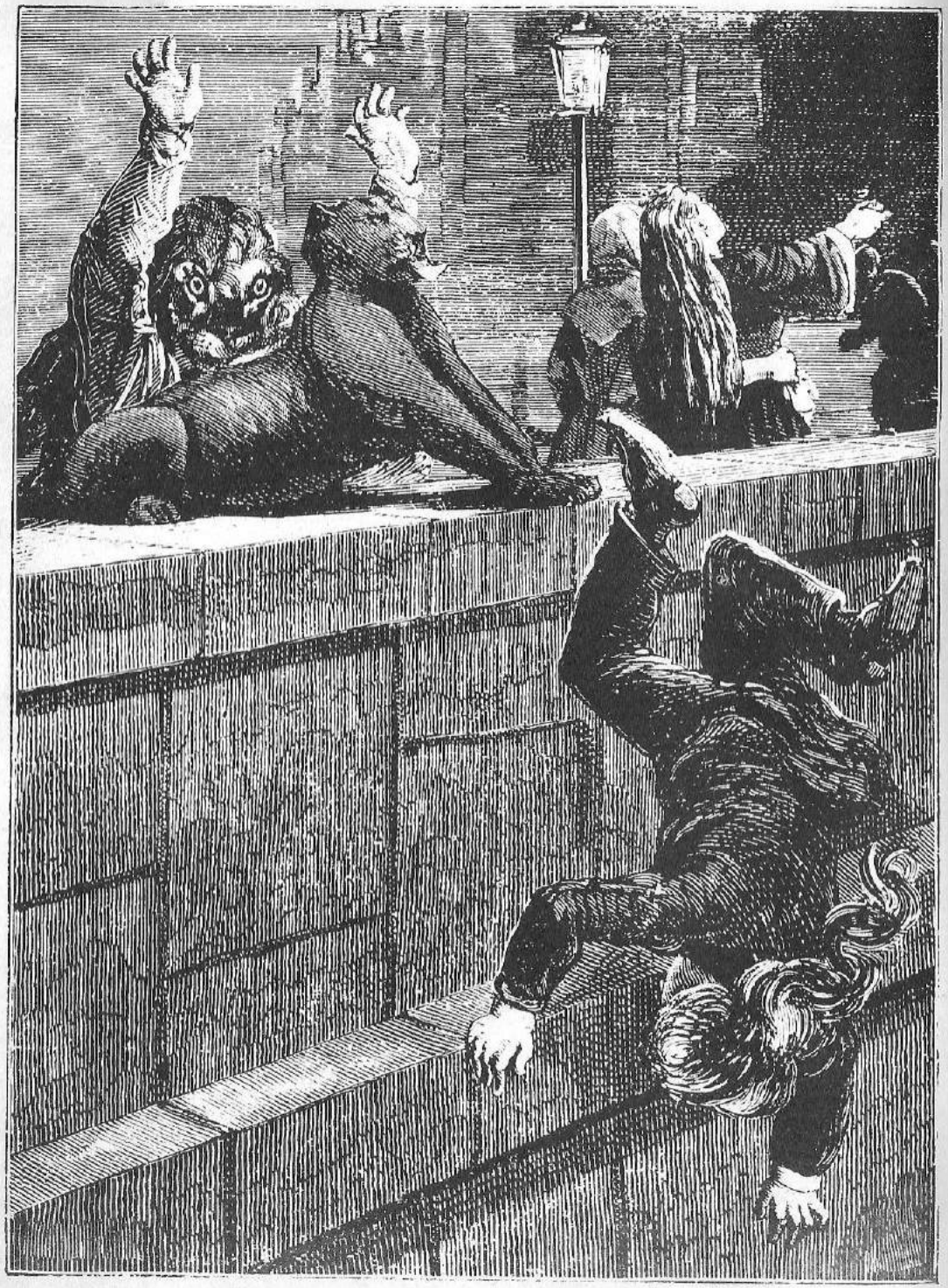


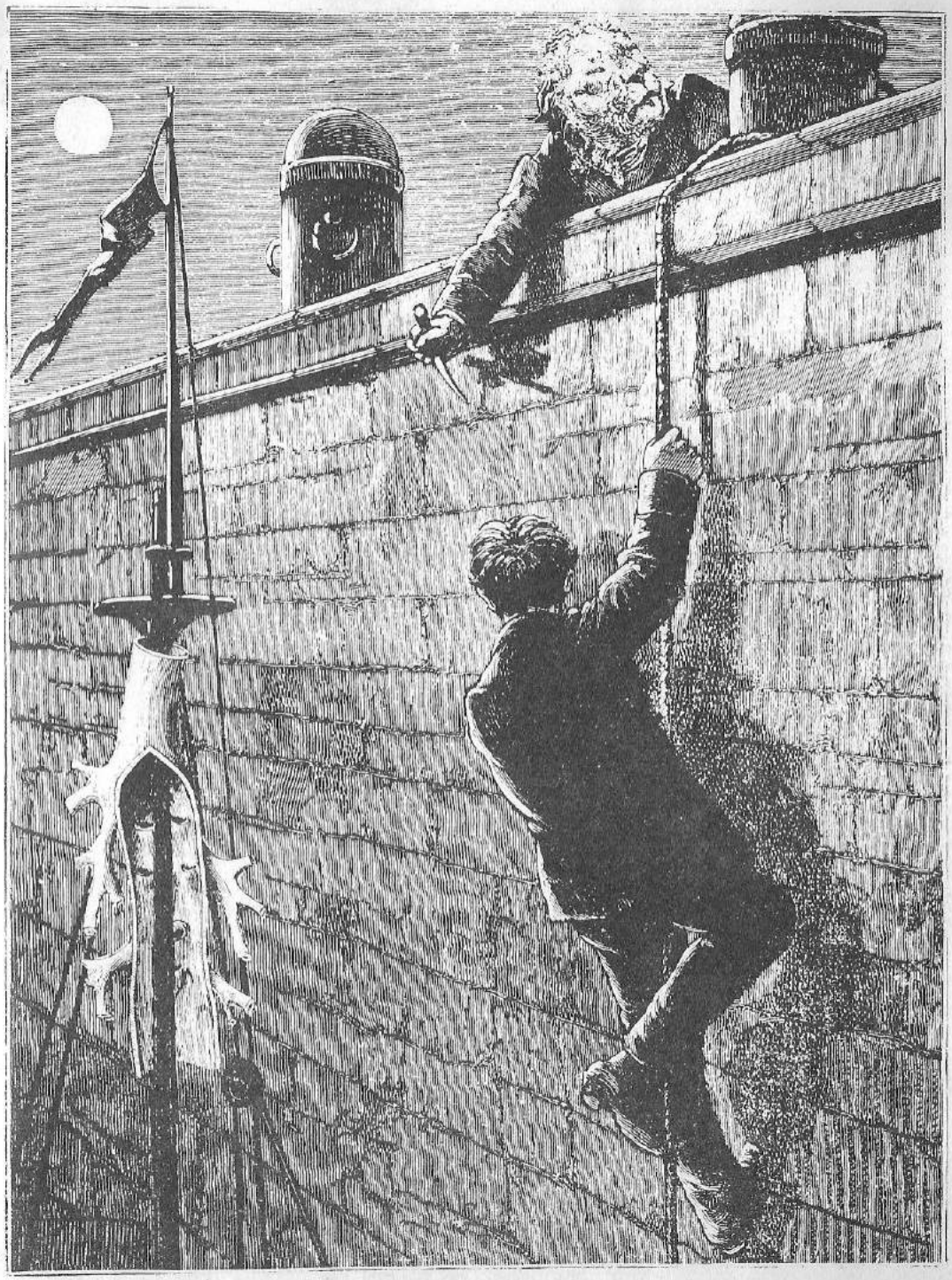


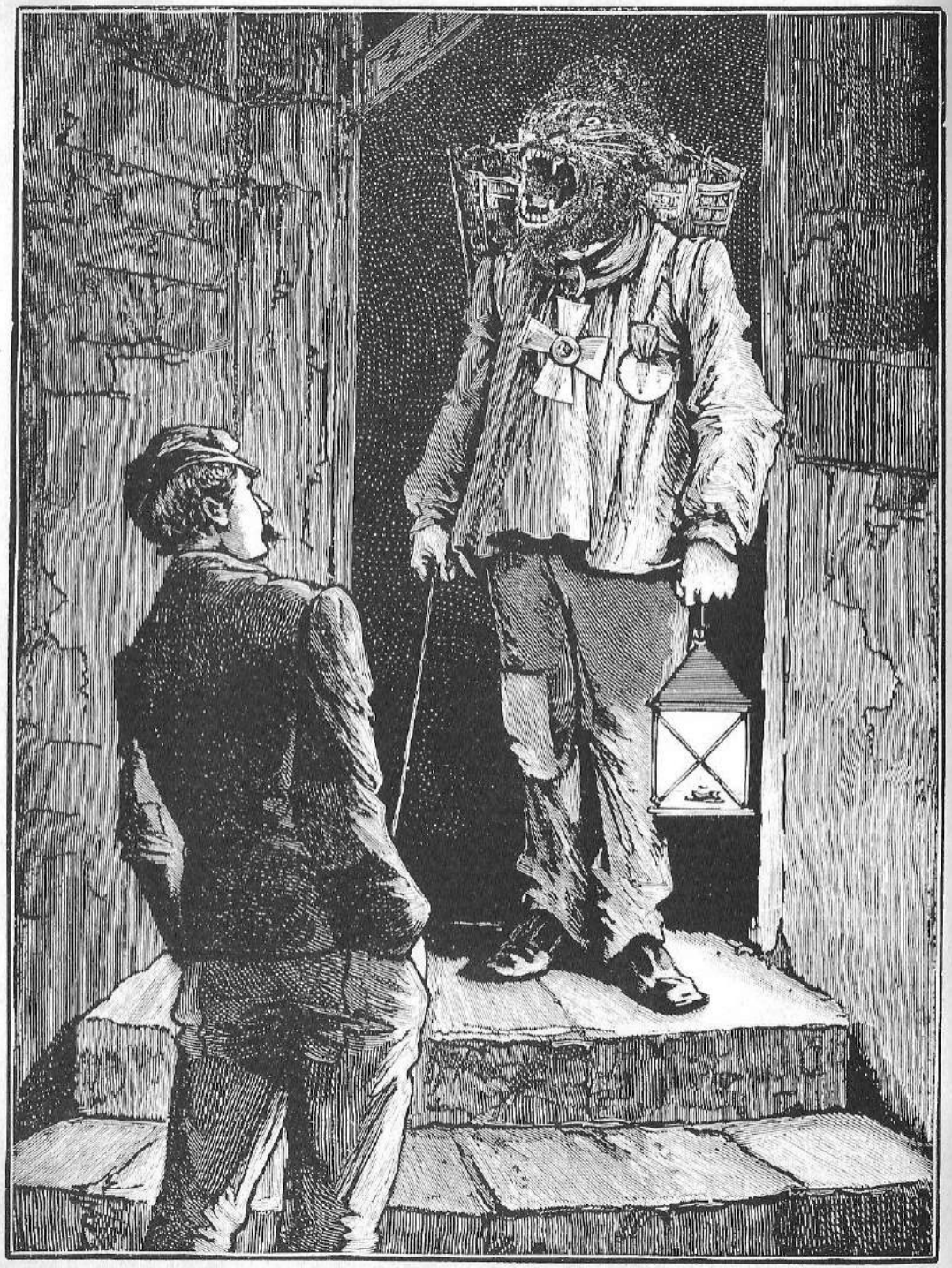


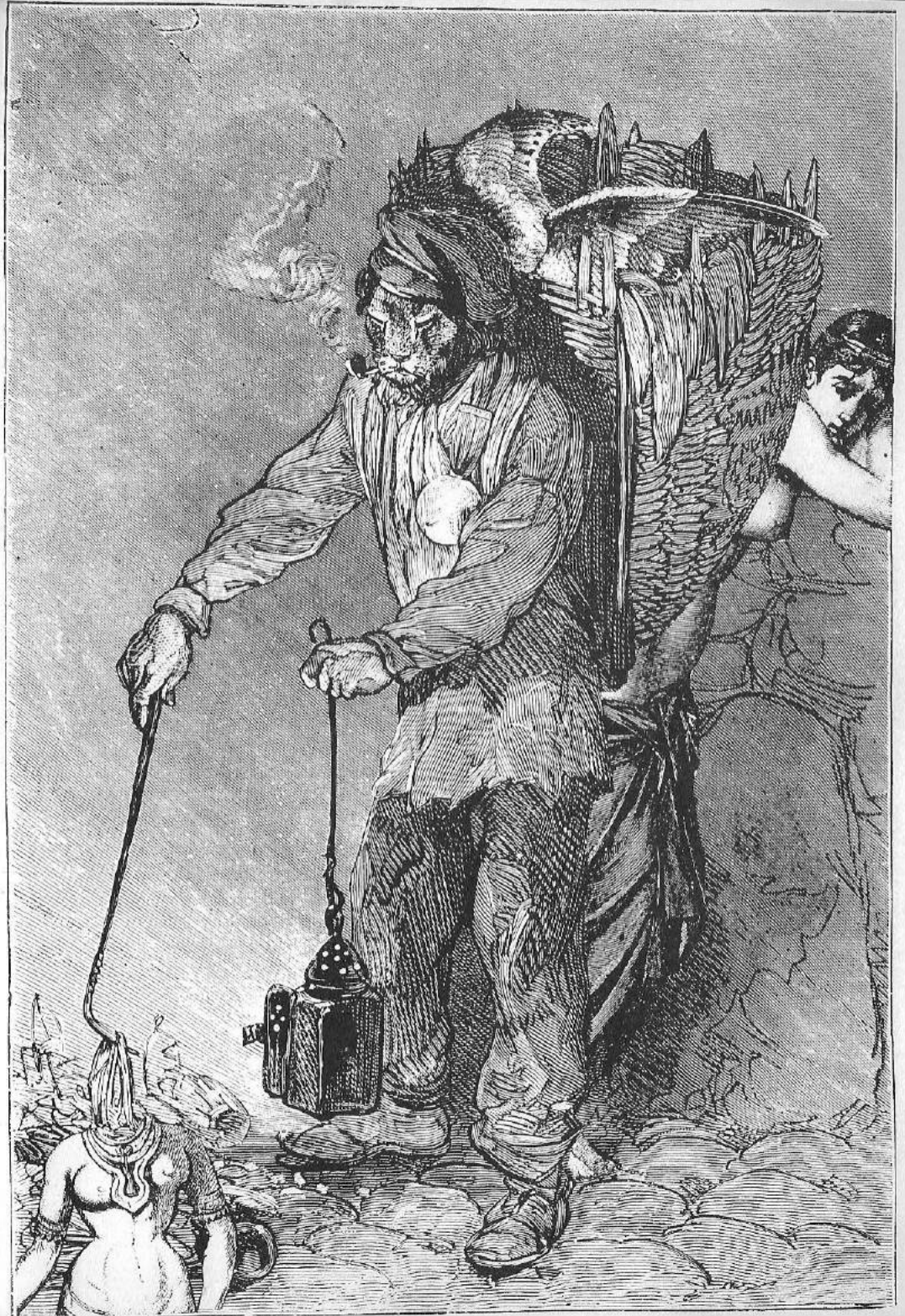




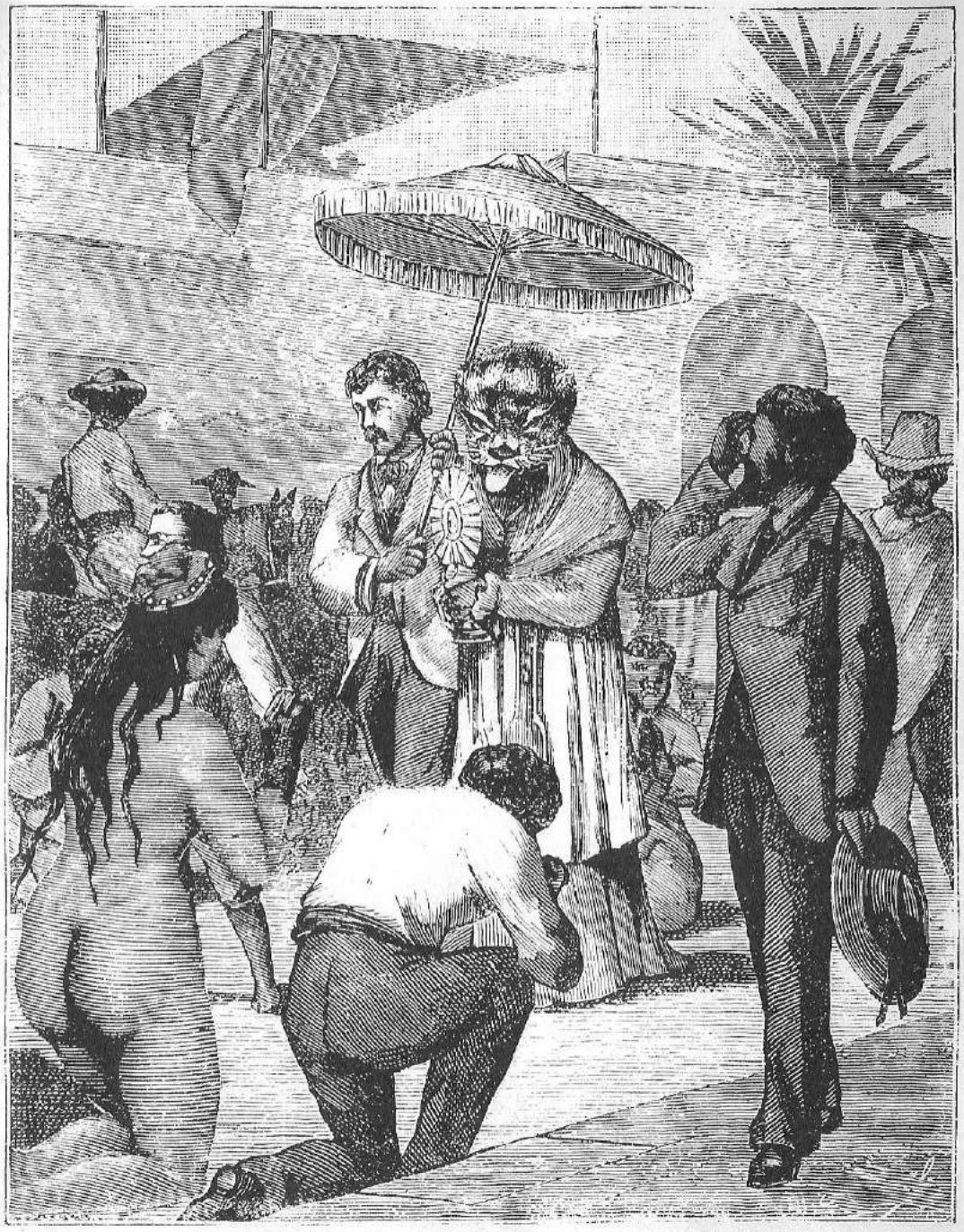








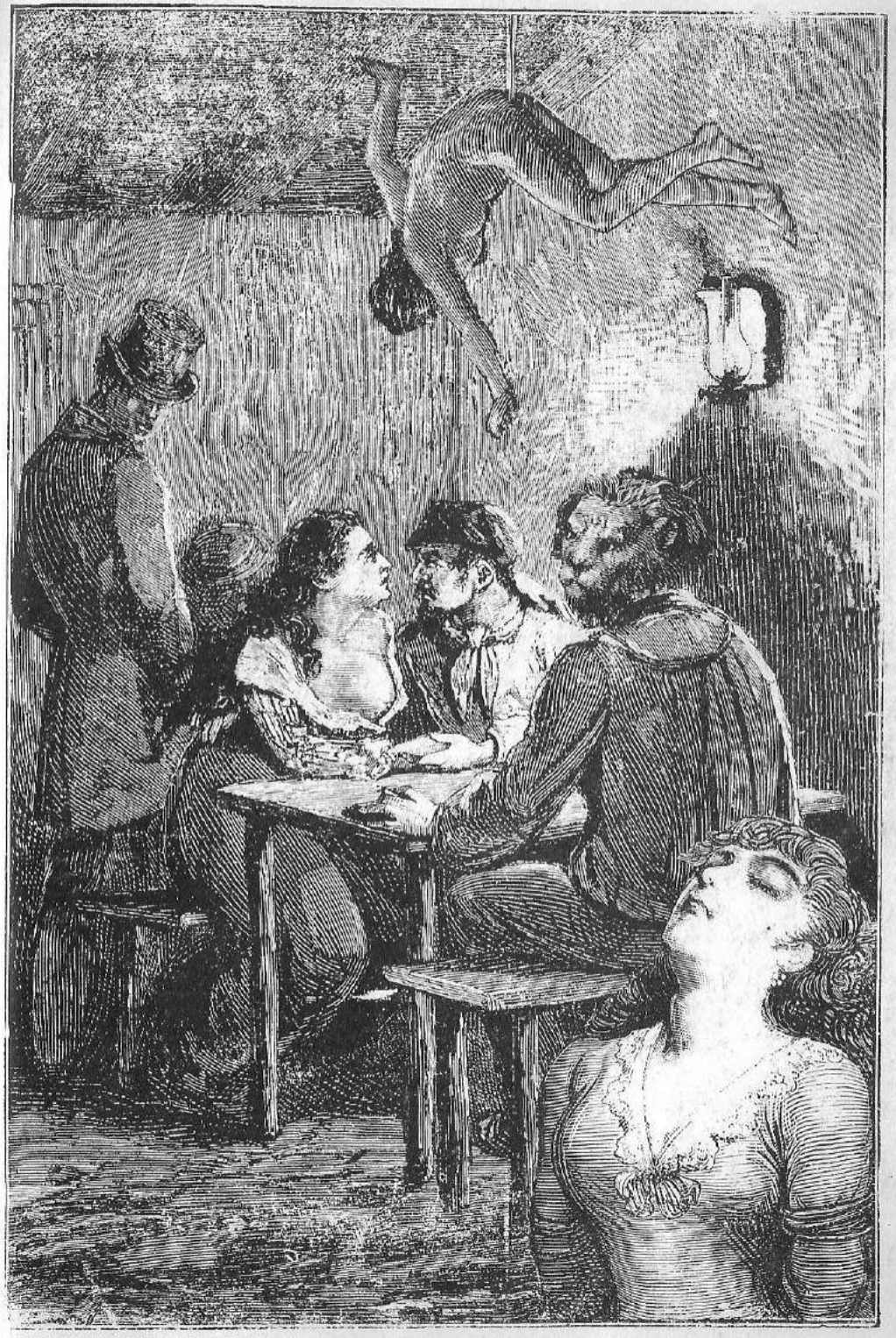









DO
MI







2 - MAX ERNST







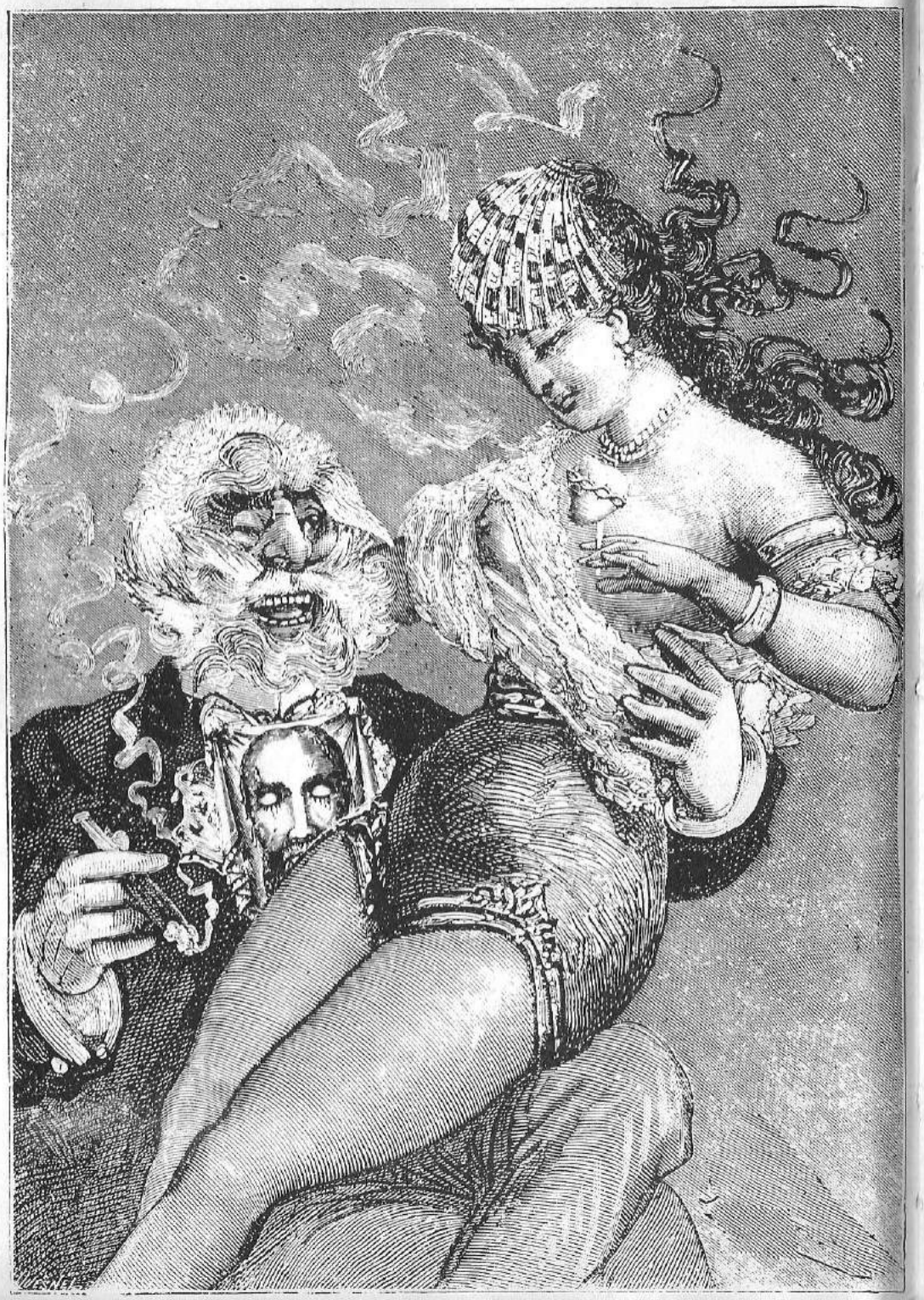








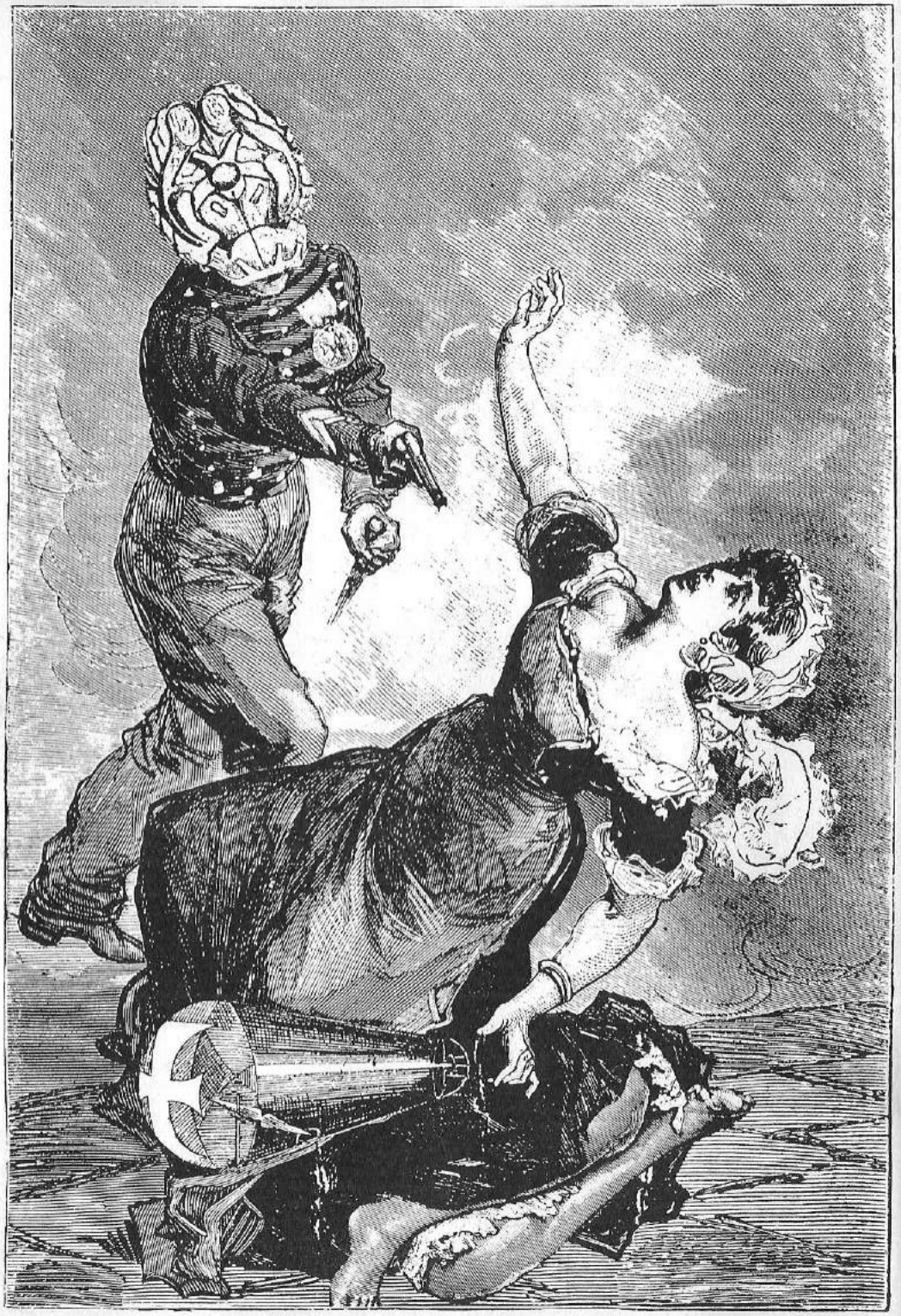




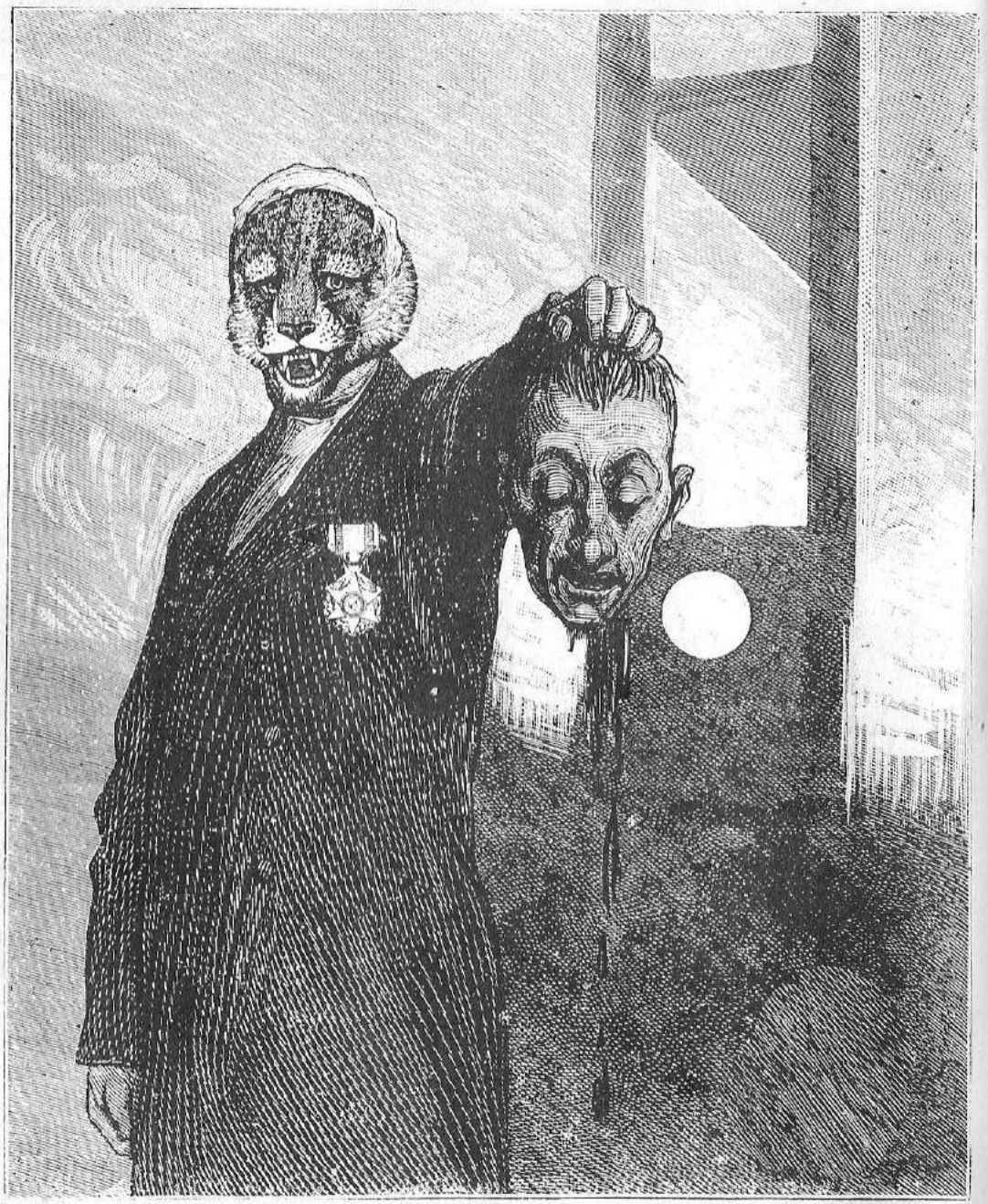






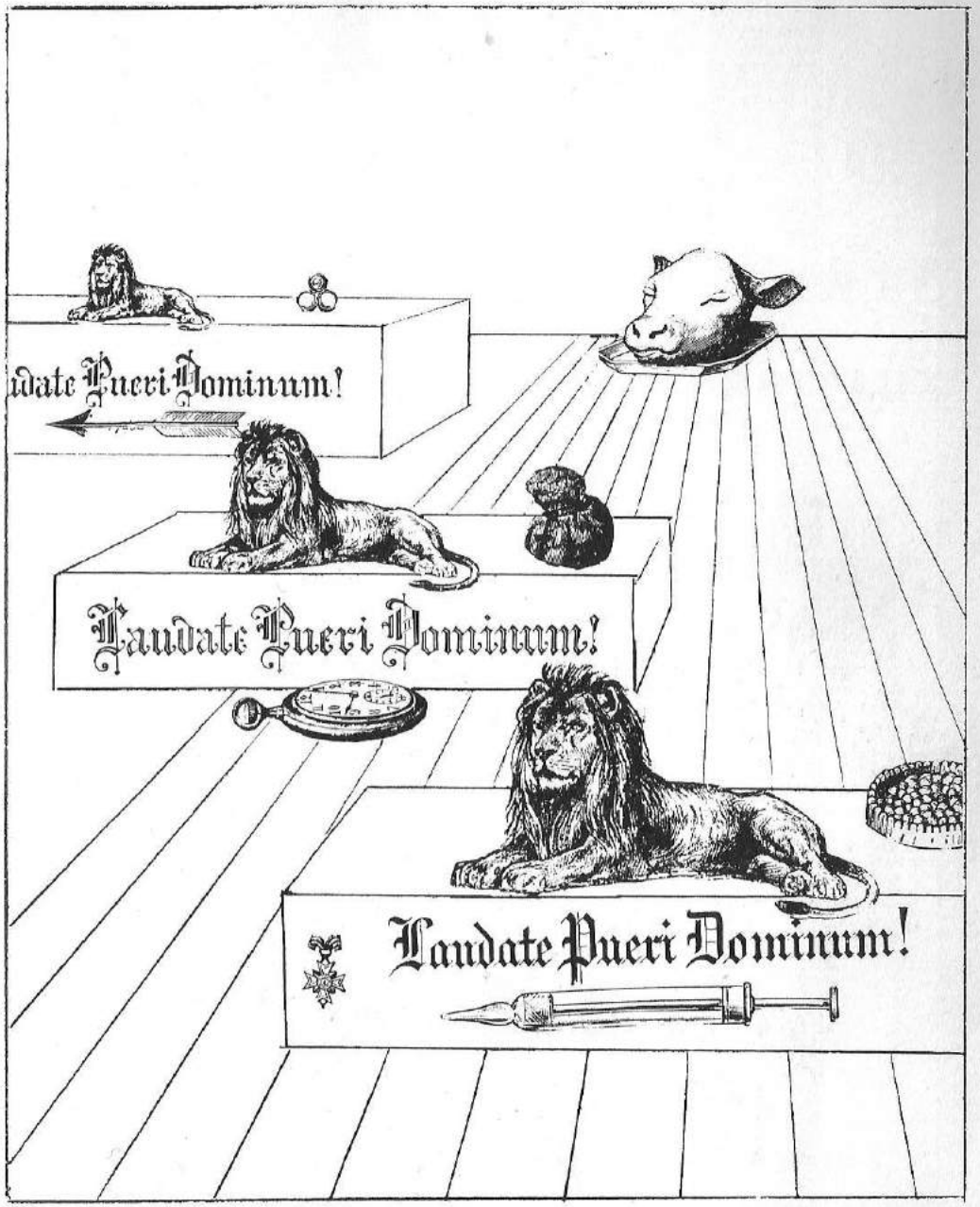











idate Pueri Dominum!
Laudate Pueri Dominum!
Laudate Pueri Dominum!

MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DEUXIÈME CAHIER

LUNDI

ÉLÉMENT :

L'EAU

EXEMPLE :

L'EAU

« *D.* — Que voyez-vous ?
R. — De l'eau.
D. — De quelle couleur est cette eau ?
R. — De l'eau. »

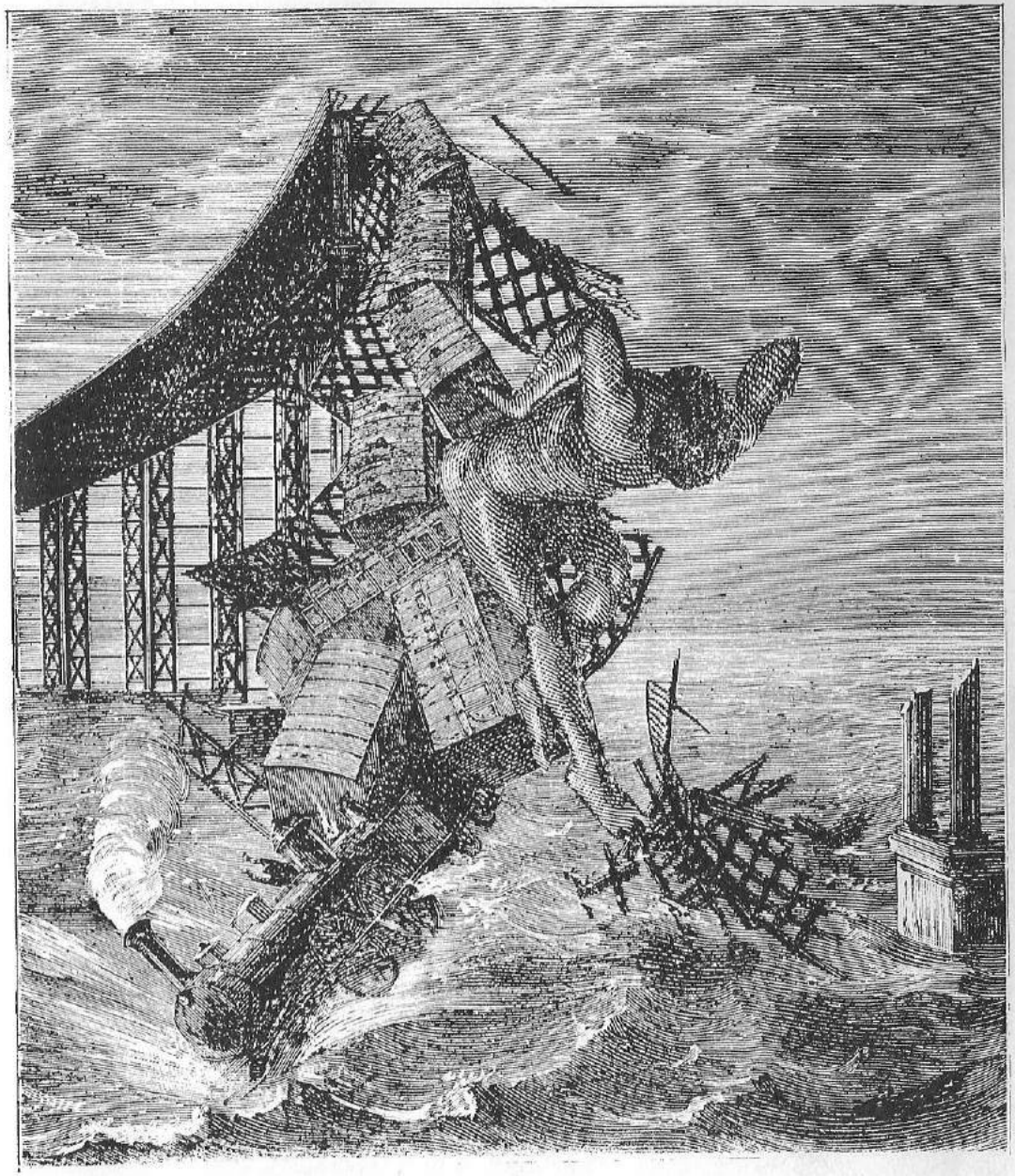
Benjamin PÉRET *endormi.*

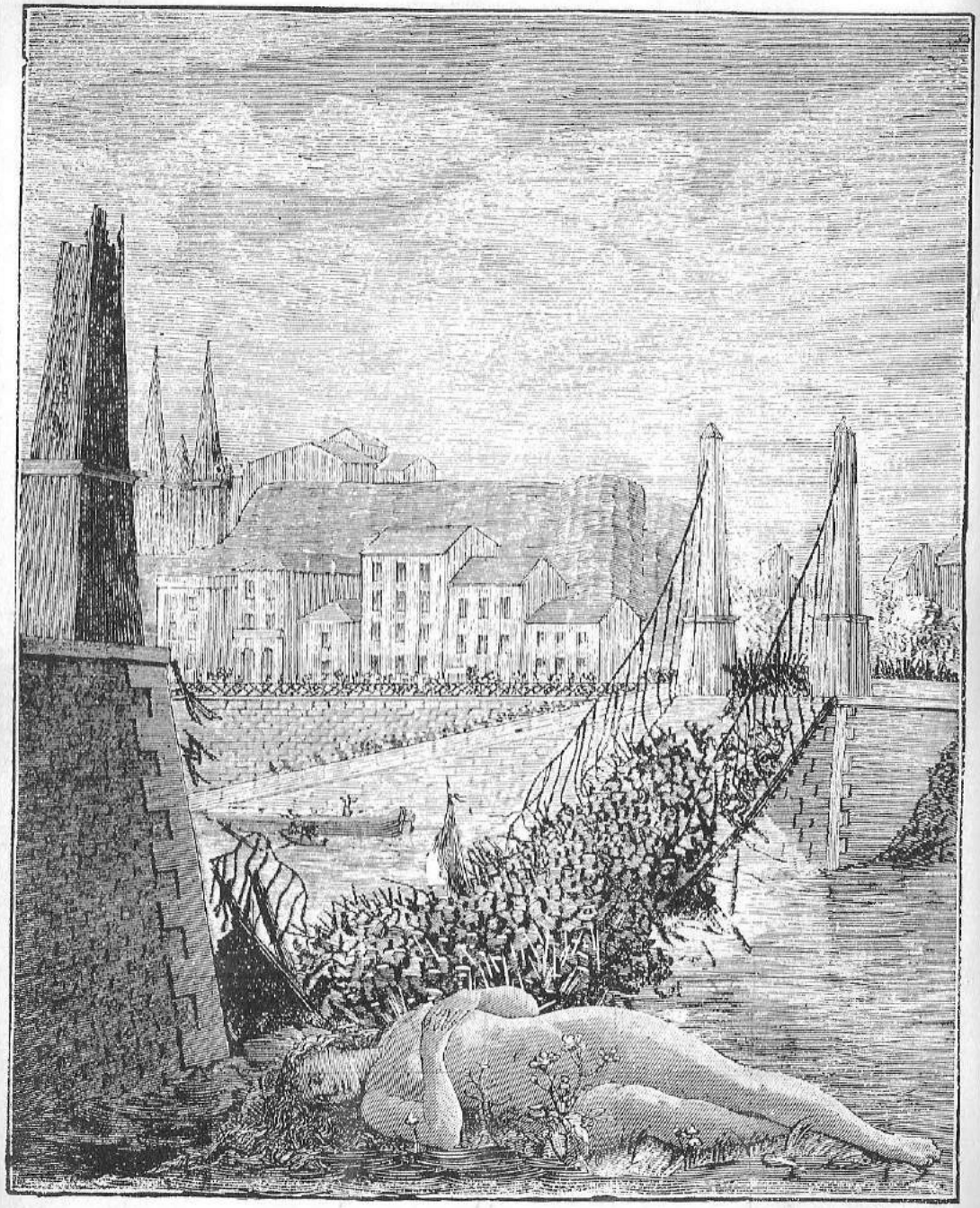
Max Ernst
Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales
novela

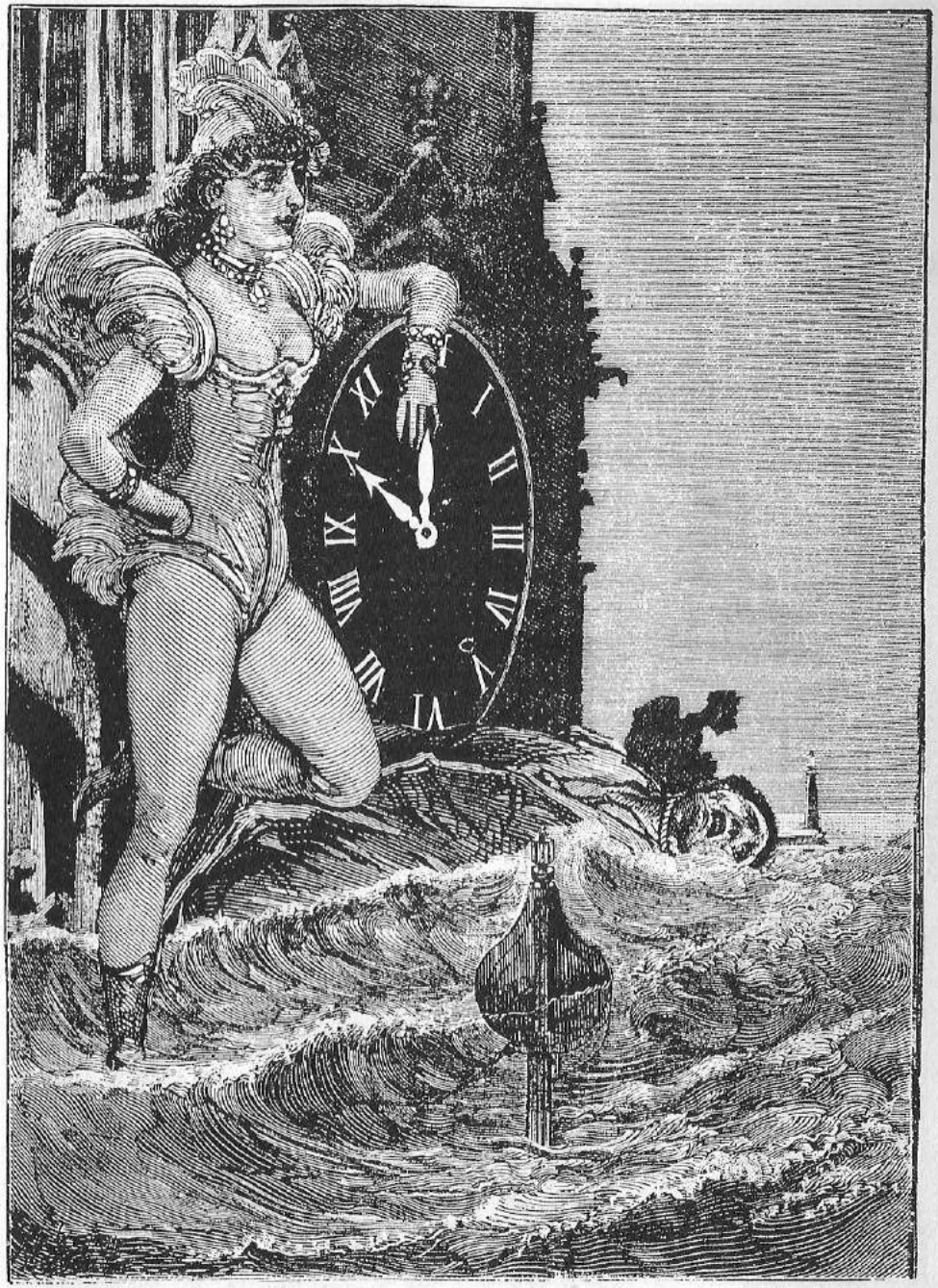
Segundo fascículo
Lunes
Elemento:
El agua
Ejemplo:
El agua

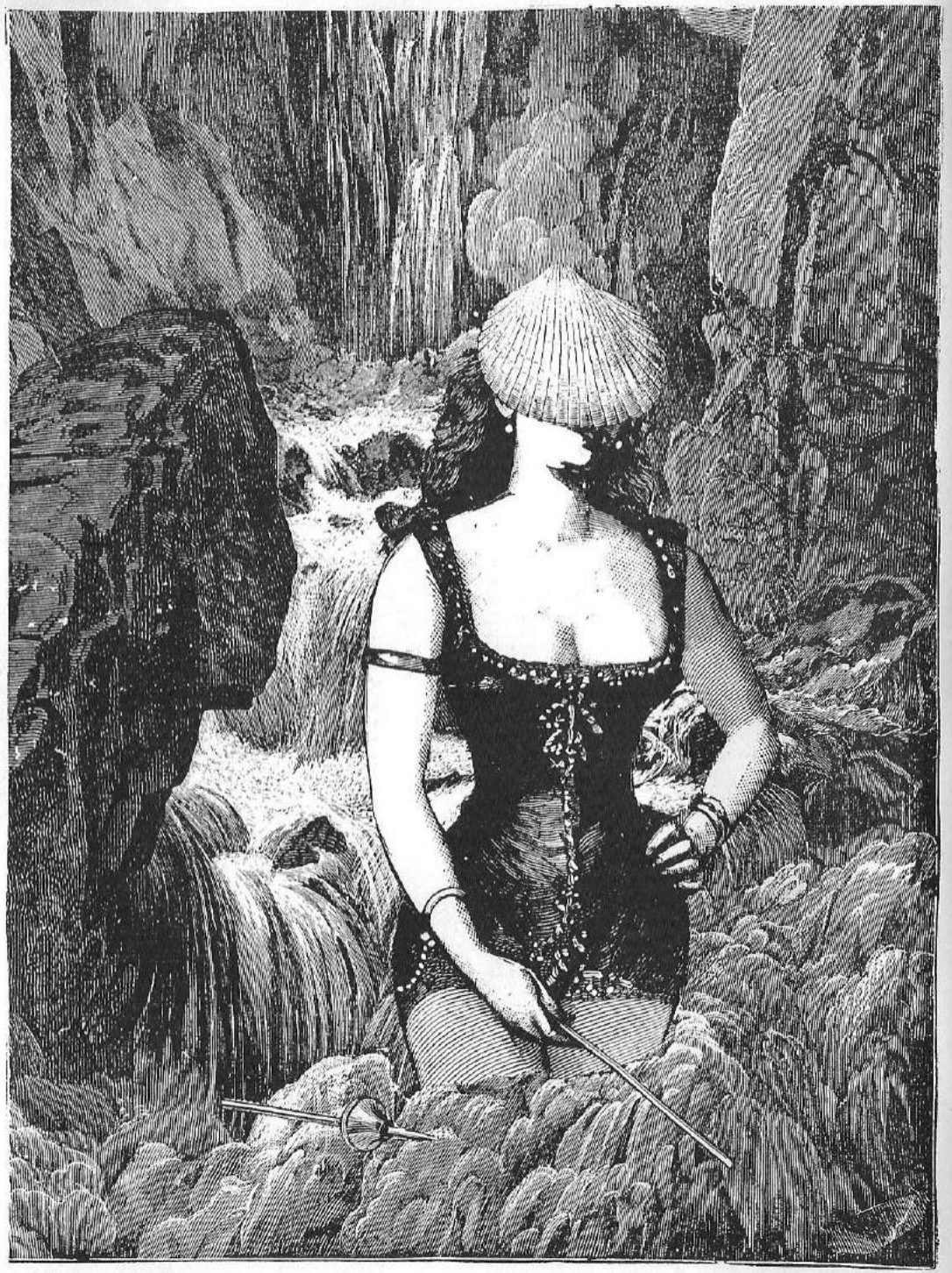
"D.— ¿Qué es lo que ves?
R.— Agua.
D.— ¿De qué color es?
R.— Agua."

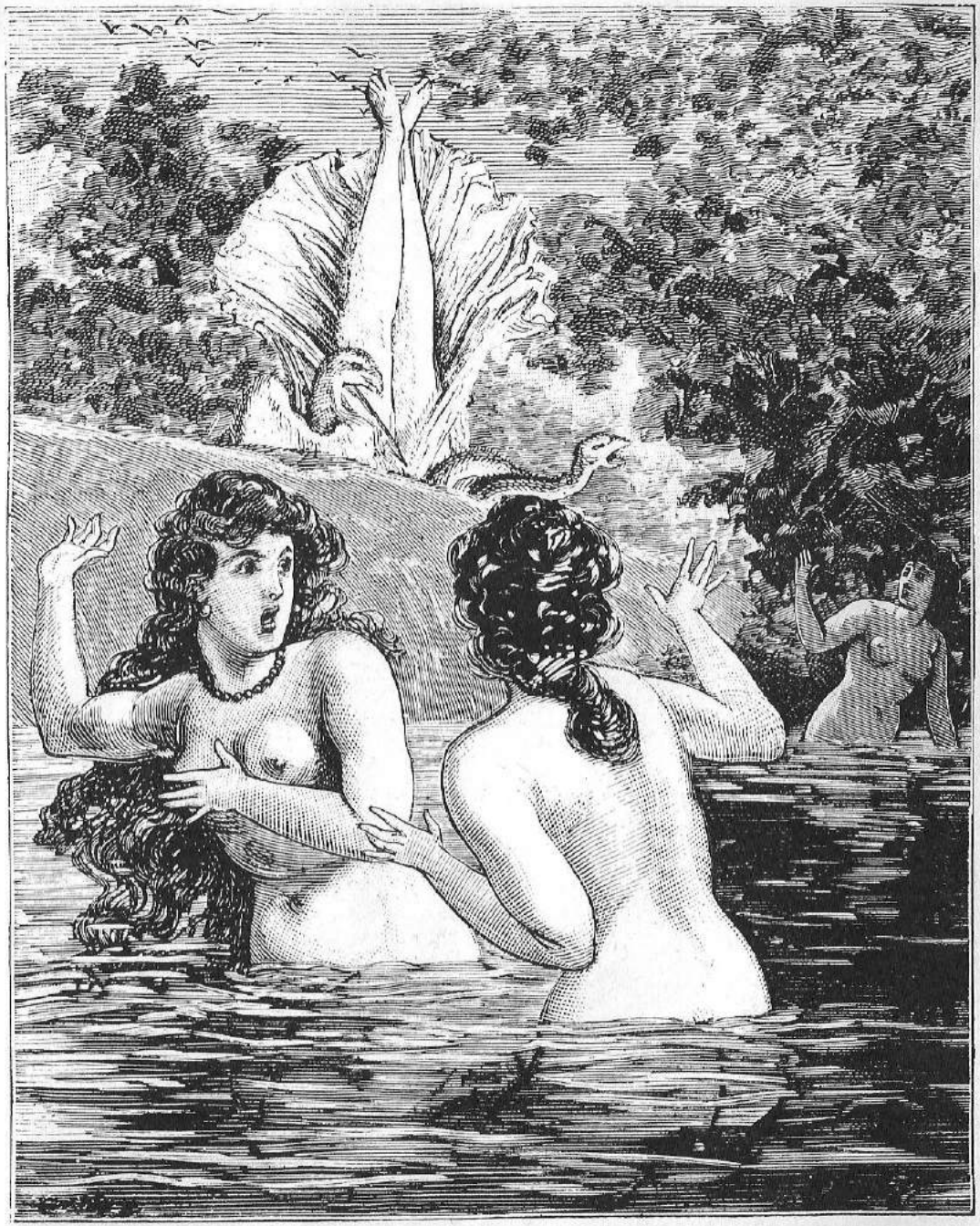
Benjamin PÉRET *endormi*

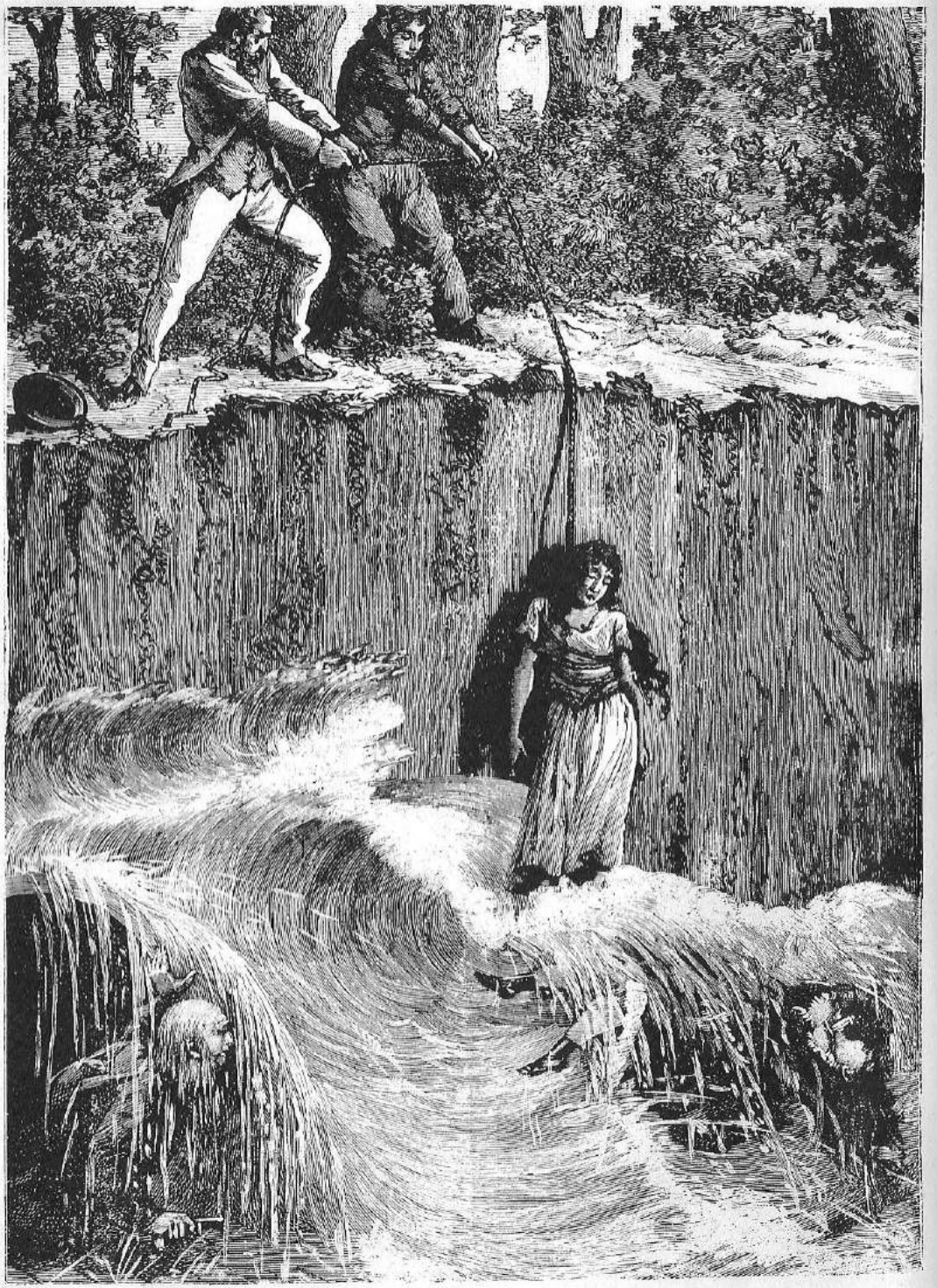








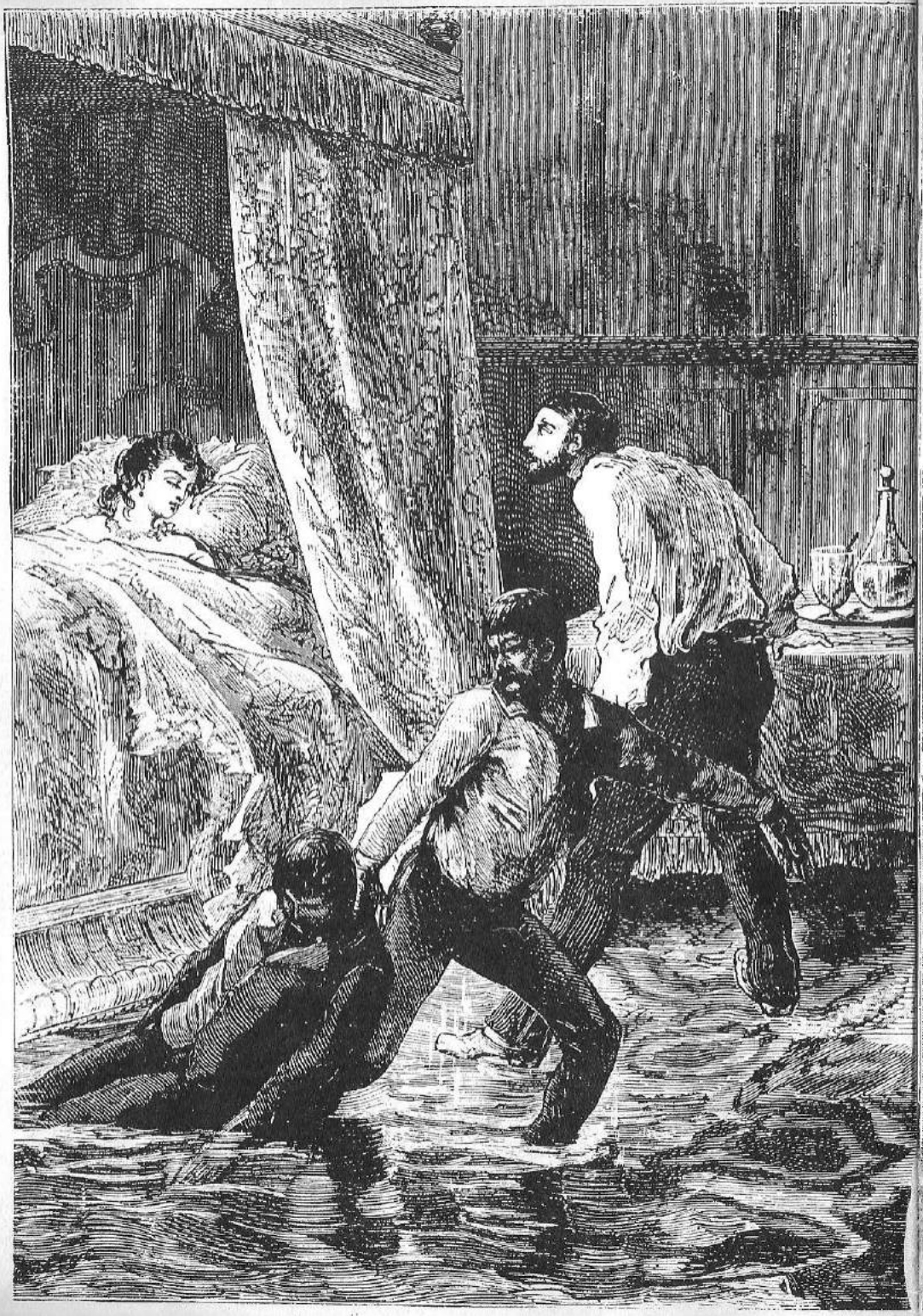


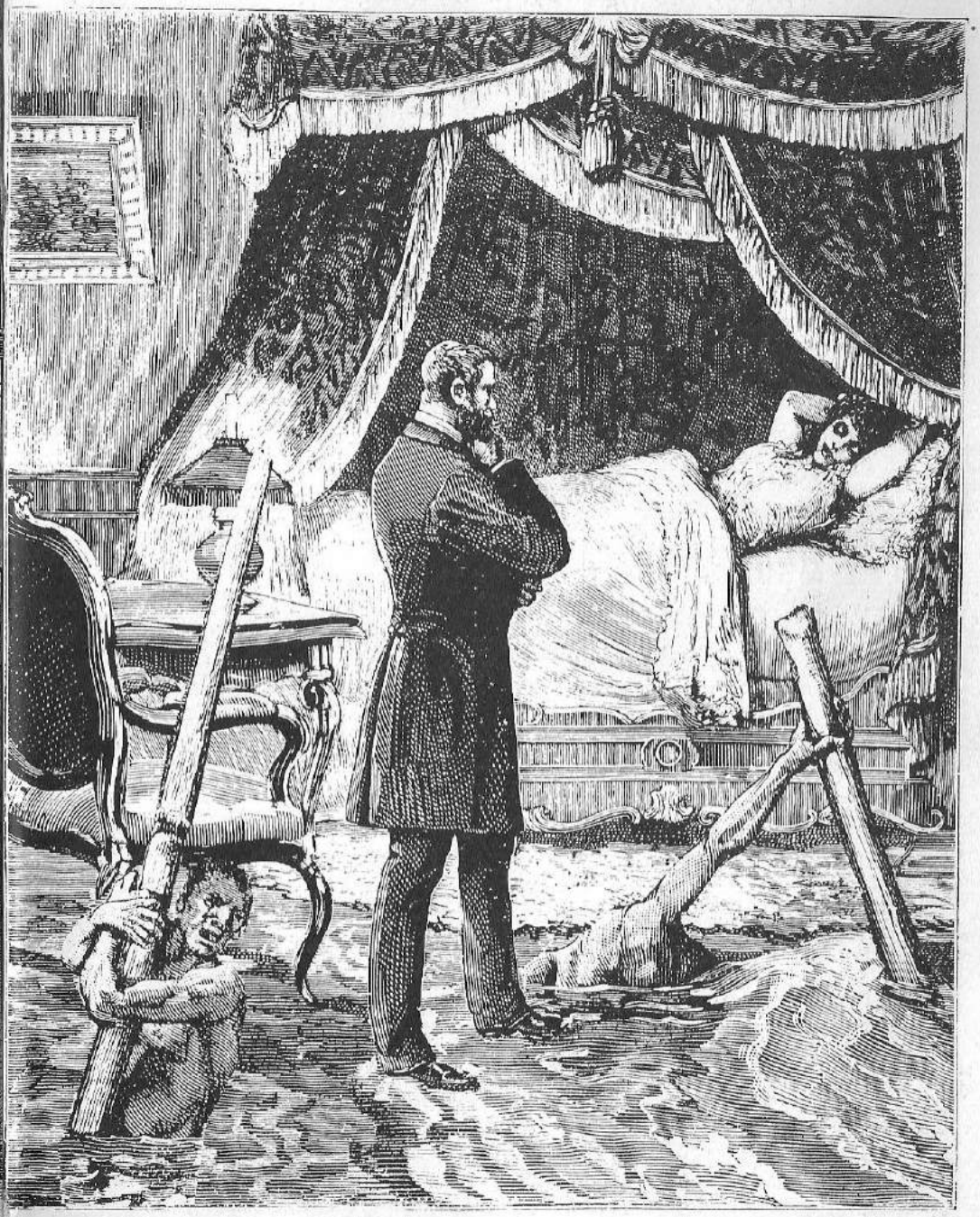










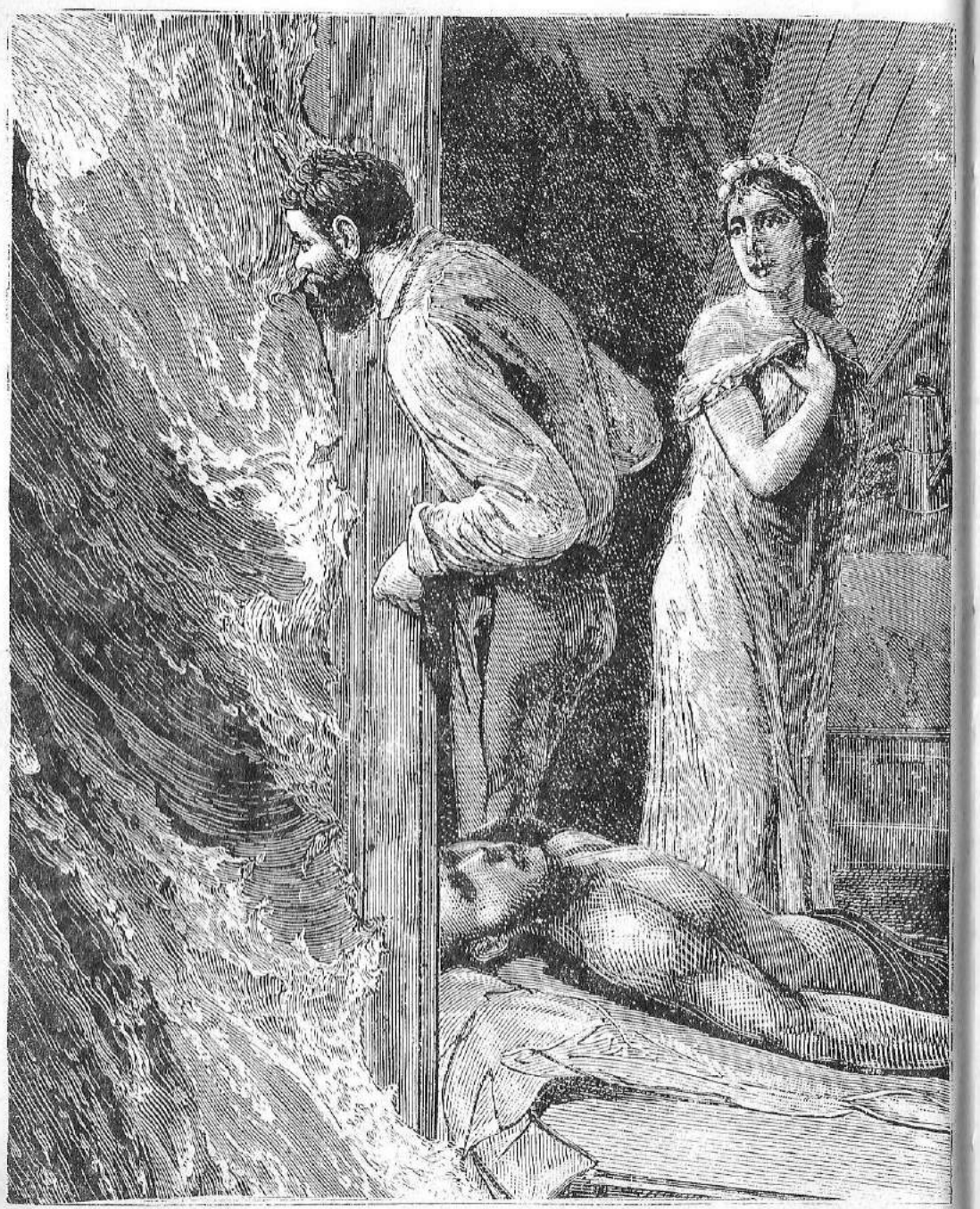


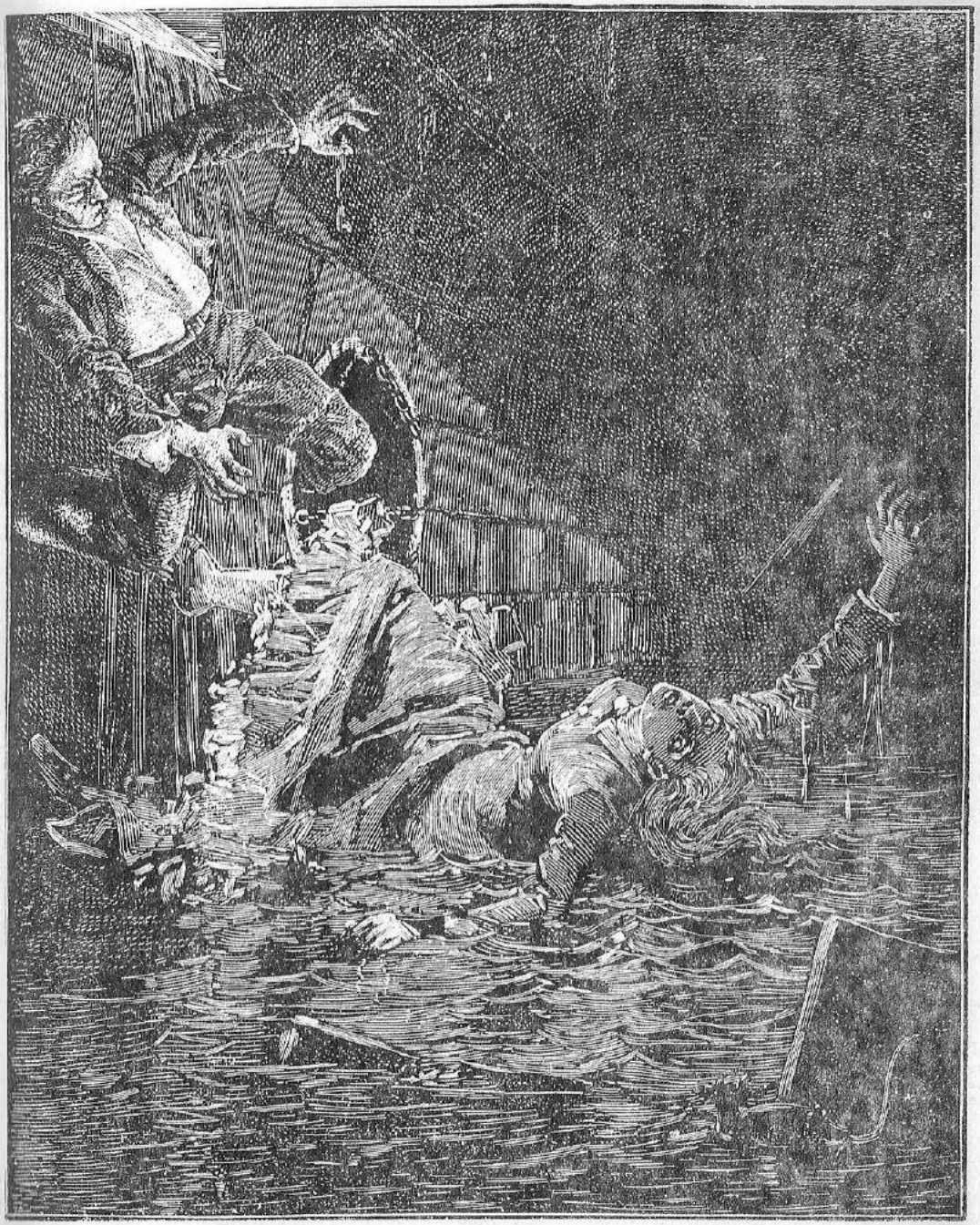


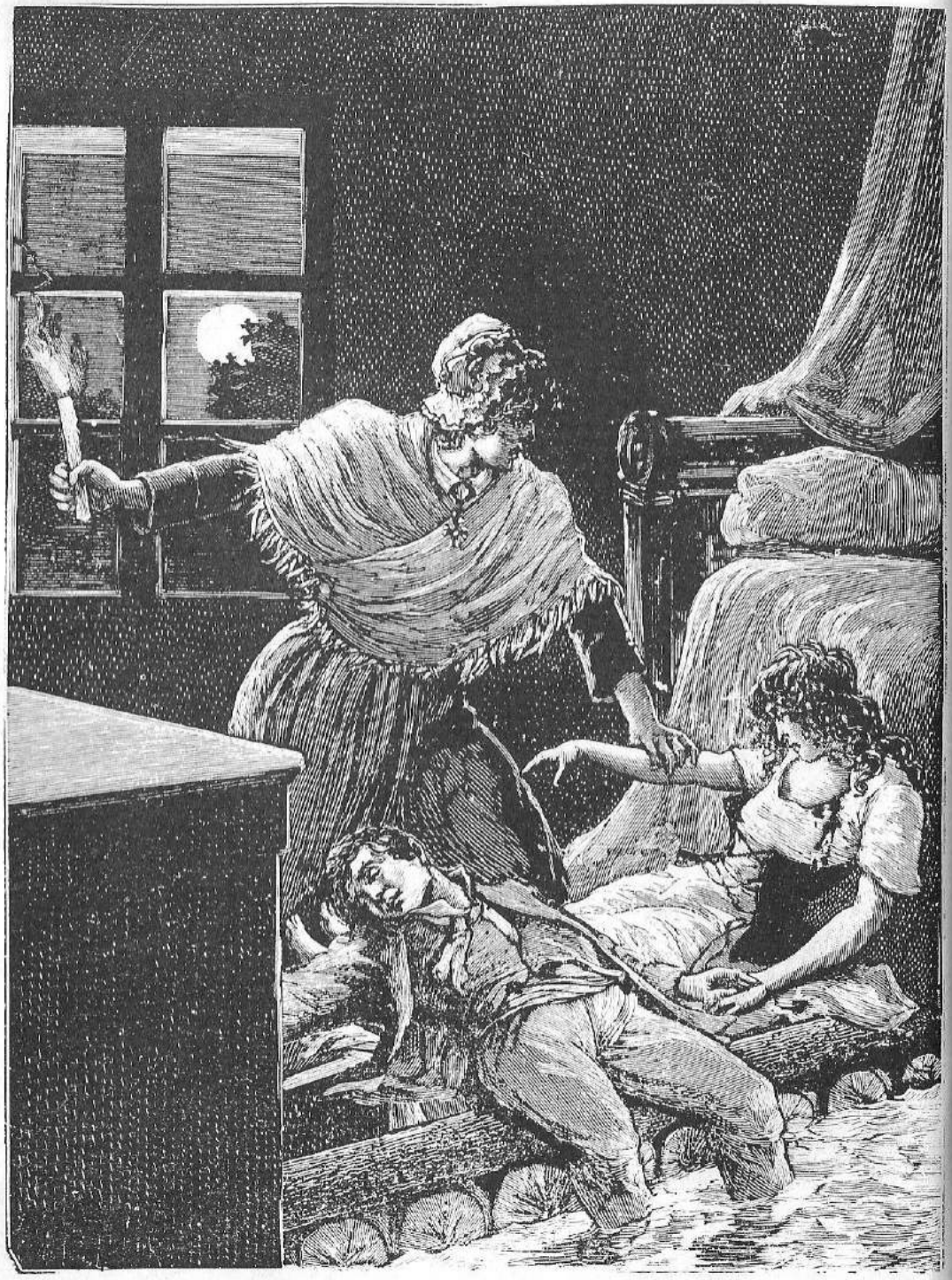

DIETRICH

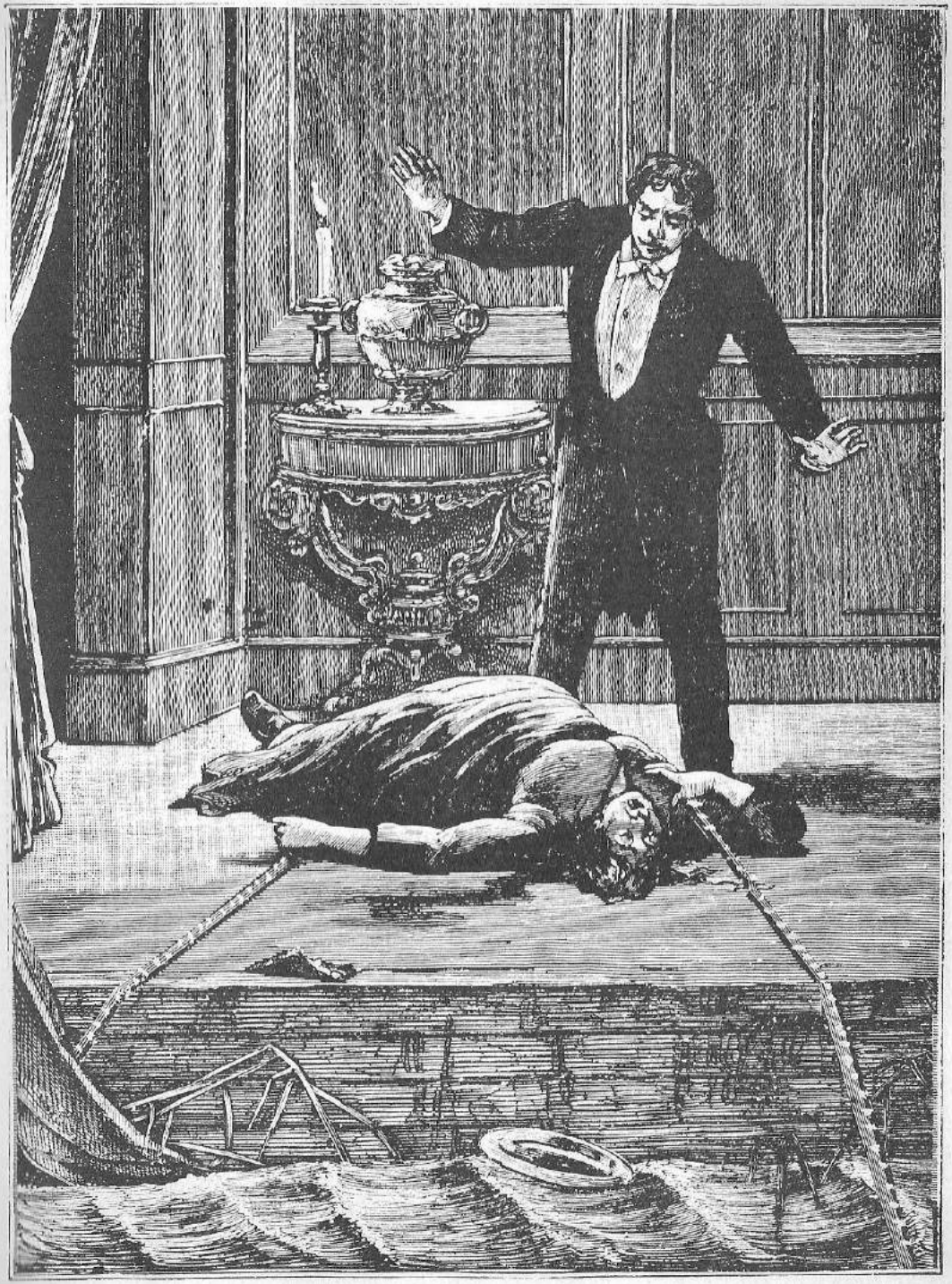




























MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

TROISIÈME CAHIER

MARDI

ÉLÉMENT :

LE FEU

EXEMPLE :

LA COUR DU DRAGON

« Je voyais que la marquise de Verneuil tenait une chienne chaude. Il vint deux personnages qui étaient d'une même apparence; l'un portait un collier d'or et l'autre avait la gorge toute remplie de salive, autrement dit de crachat, et ils voulaient avoir tous les deux la chienne. Celui qui voulait mettre le collier d'or à la chienne, se faisait mordre par elle ; et quand la chienne eut reçu le collier, elle devint demoiselle, et quand elle eut posé le collier, elle redevint chienne. Le personnage qui avait le crachat à la gorge lui cracha dessus et la chienne le suivit et se rendit à lui. » Comte de Permission *(Visions)*.

« Entrez dit-il et la lumière se fit personne n'avait frappé. »

Tristan TZARA (Où boivent les loups).

Max Ernst
Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales
novela

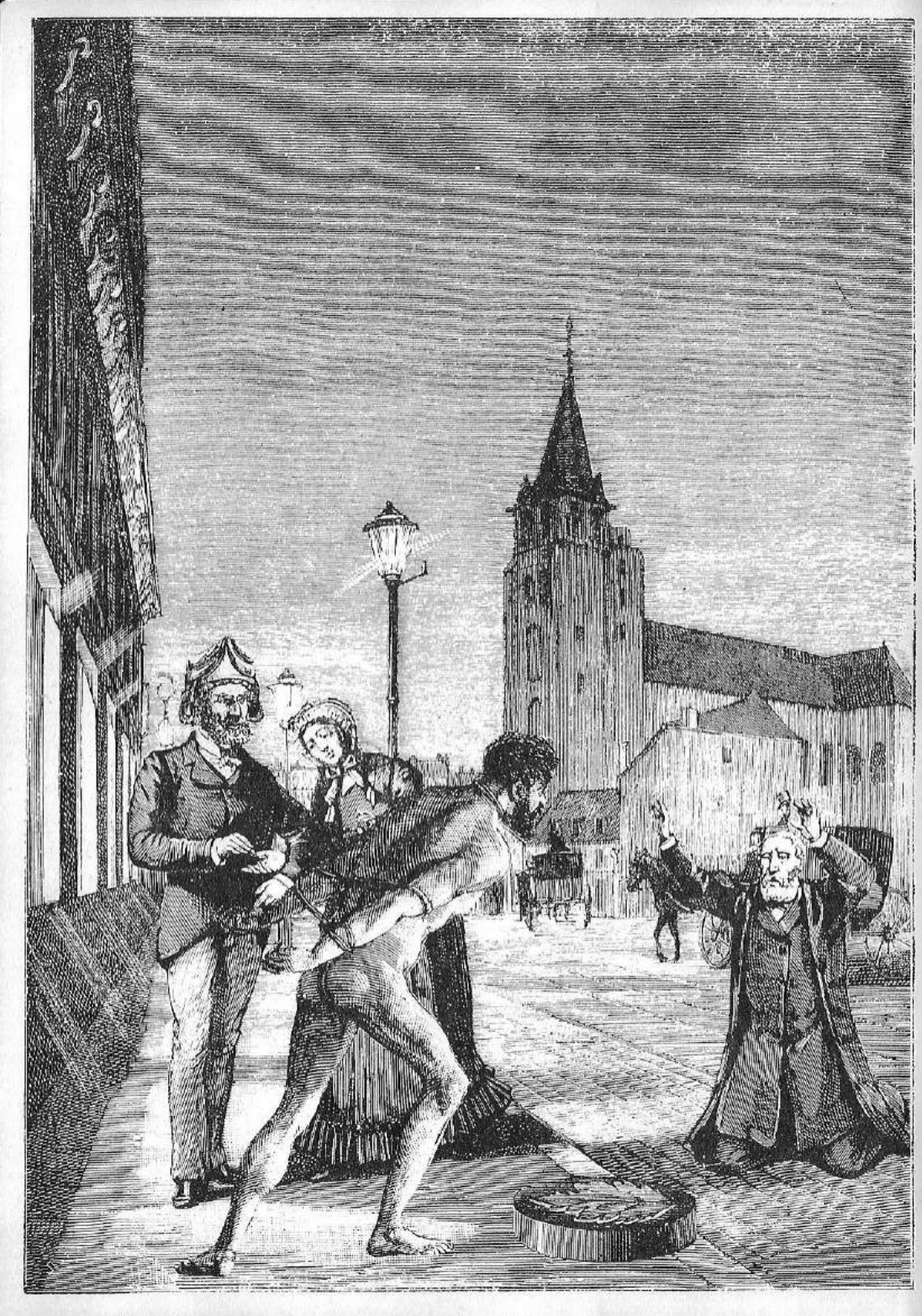
Tercer fascículo
Martes
Elemento:
El fuego
Ejemplo:
El patio del dragón

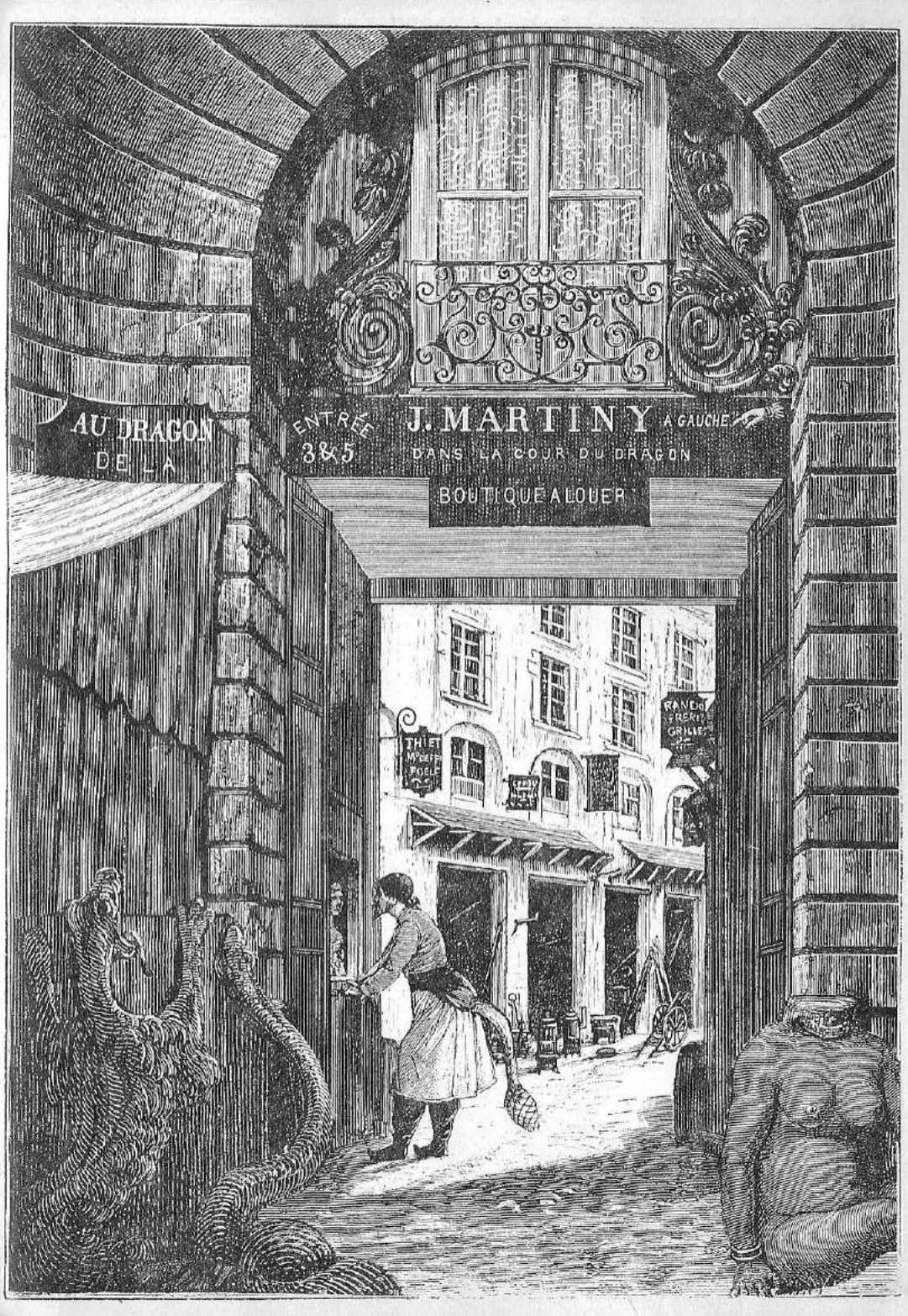
"Vi que la marquesa de Verneuil sujetaba una perra caliente. Se presentaron dos personajes de similar apariencia; llevaba uno un collar de oro y el otro tenía la garganta repleta de saliva, es decir de gargajo, y ambos querían quedarse con la perra. El que quería poner el collar de oro a la perra, se exponía a sus mordiscos; y cuando la perra hubo recibido el collar, se convirtió en señorita, y cuando hubo dejado el collar, volvió a convertirse en perra. El personaje que guardaba el gargajo en la garganta le escupió encima y la perra le siguió y se entregó a él". Conde de Permission (*Visions*).

"Entre dijo y la luz se hizo nadie había llamado".

Tristan TZARA (Où boivent les loups).

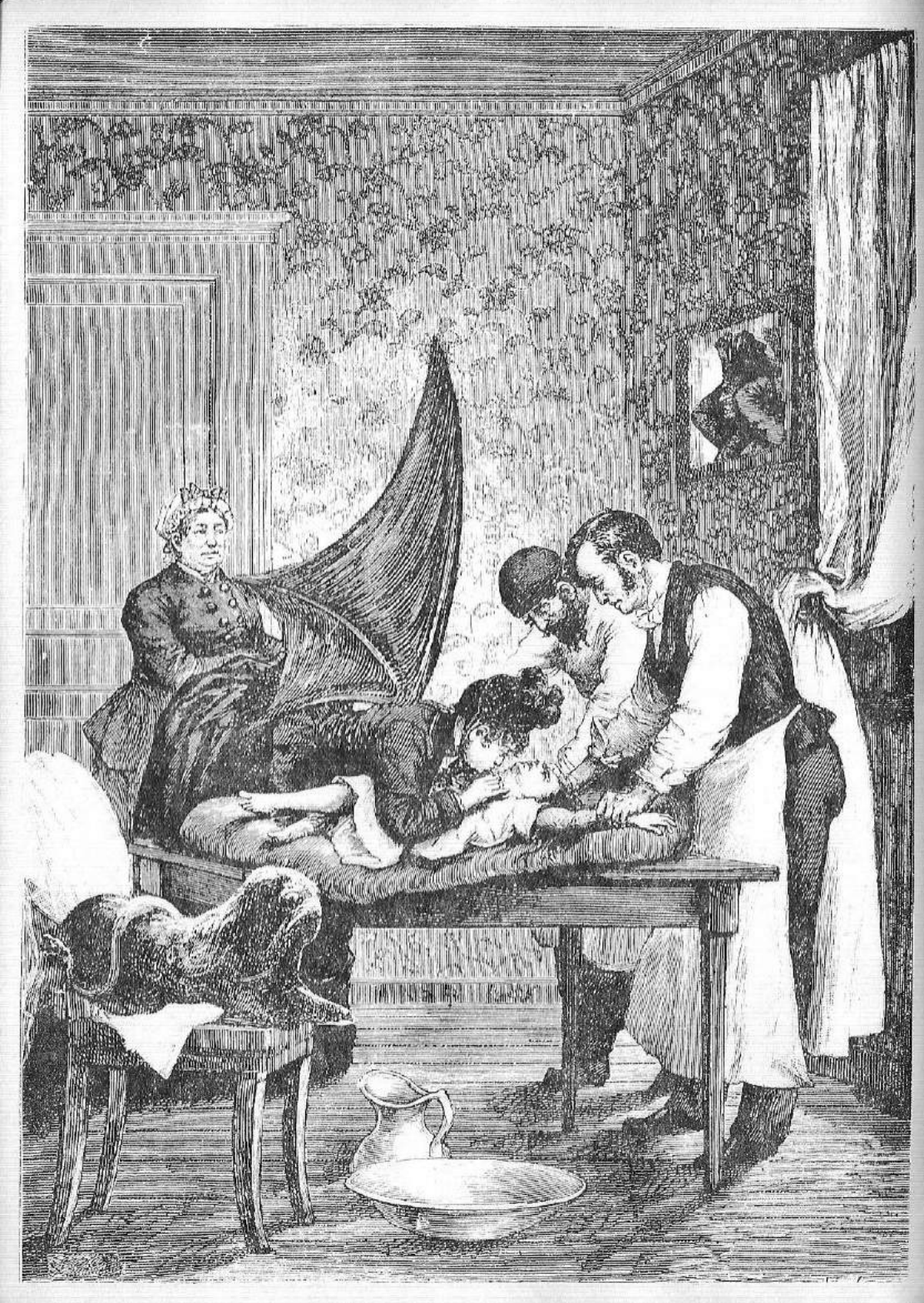


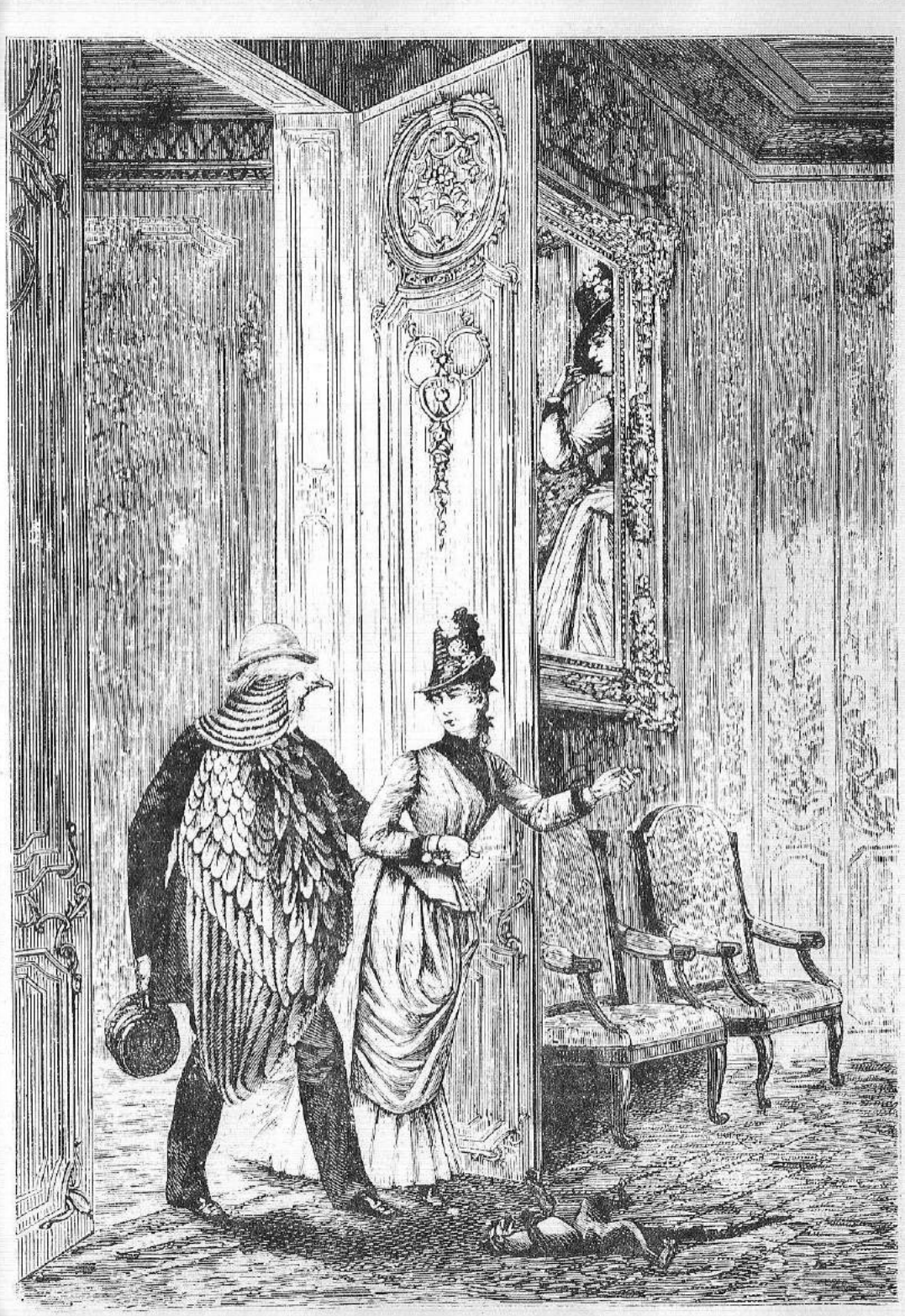



AU DRAGON
DE LA
ENTRÉE
3&5
J. MARTINY
A GAUCHE
DANS LA COUR DU DRAGON
BOUTIQUE A LOUER


AU DRAGON
DE LA
SERRUR

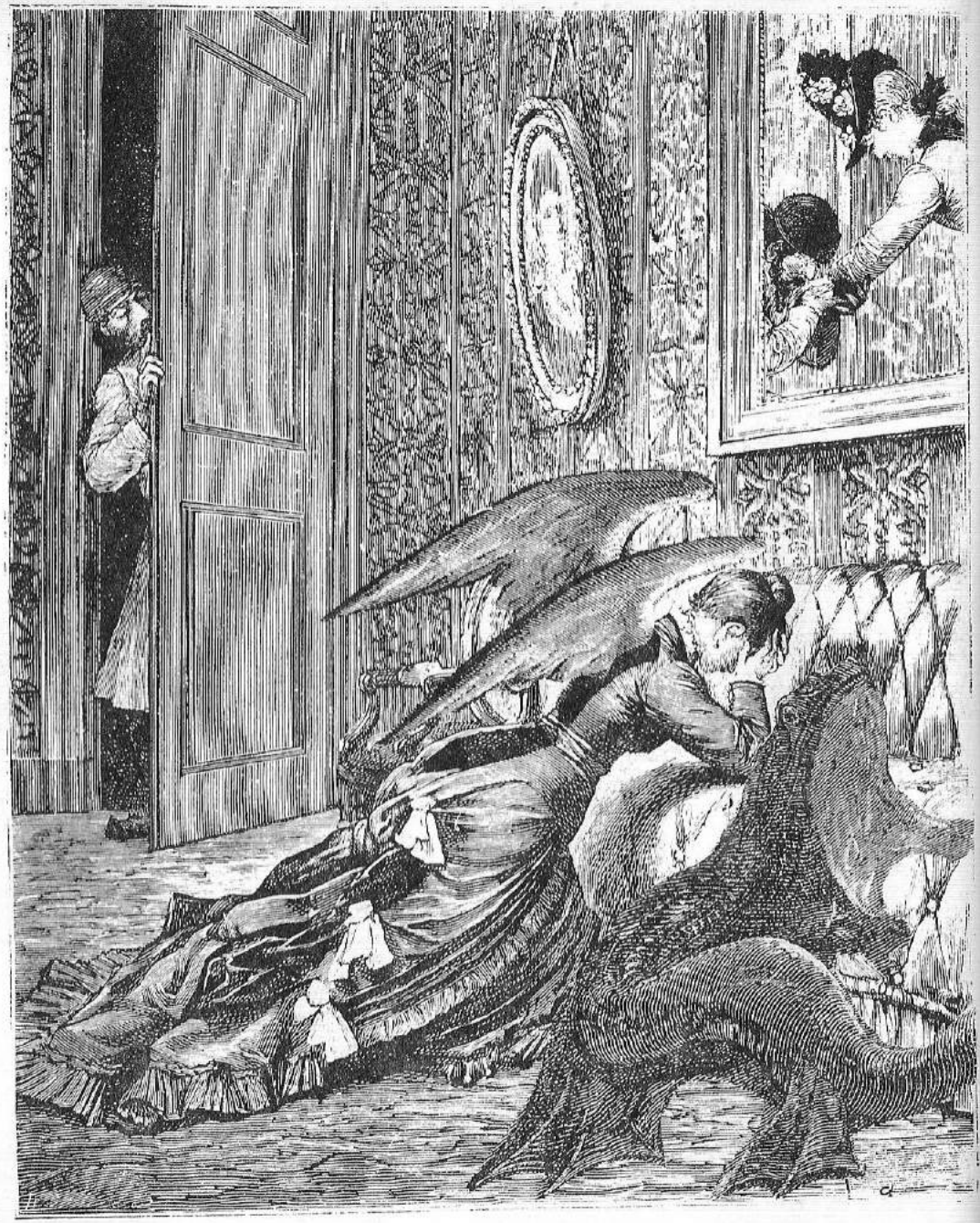


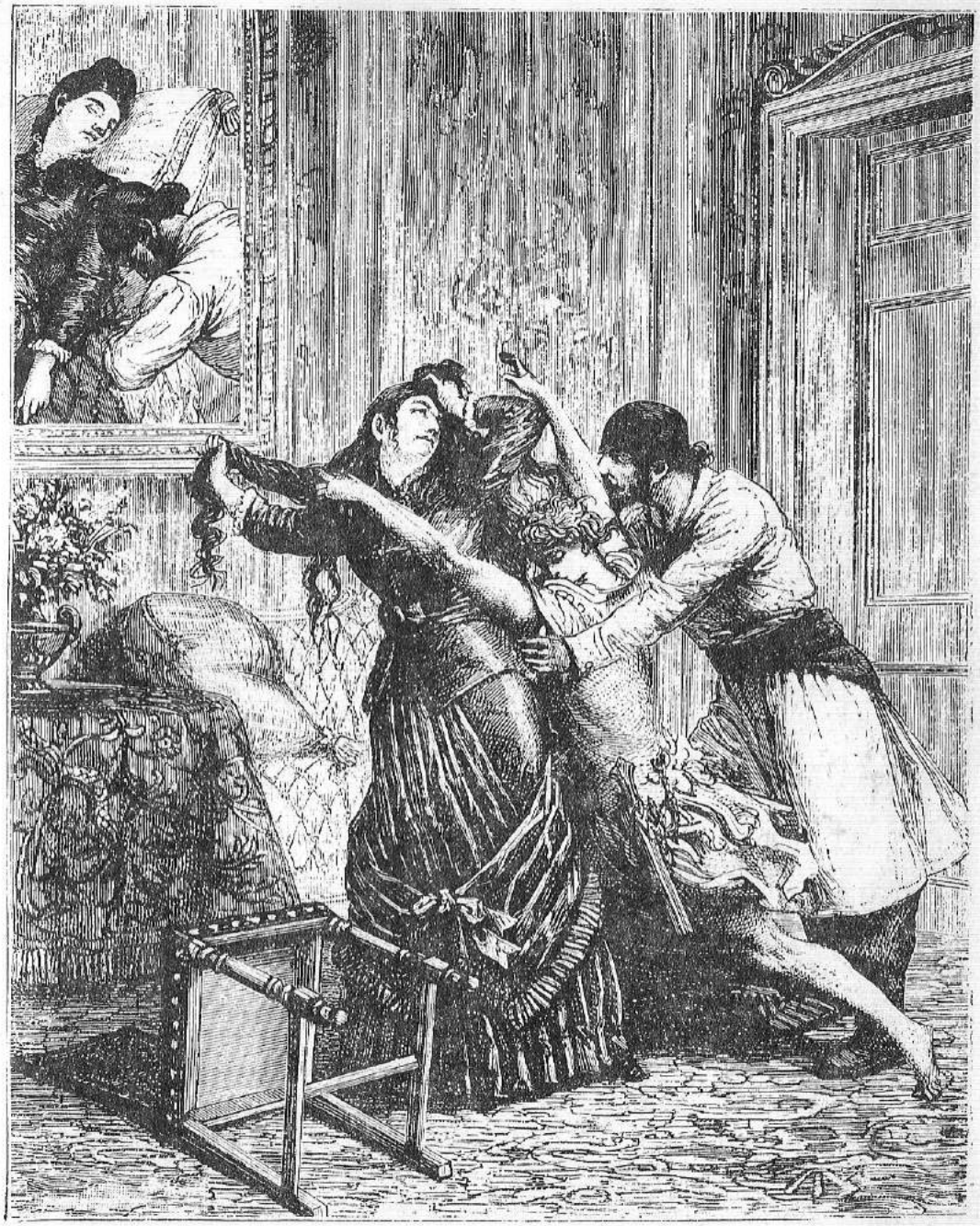




















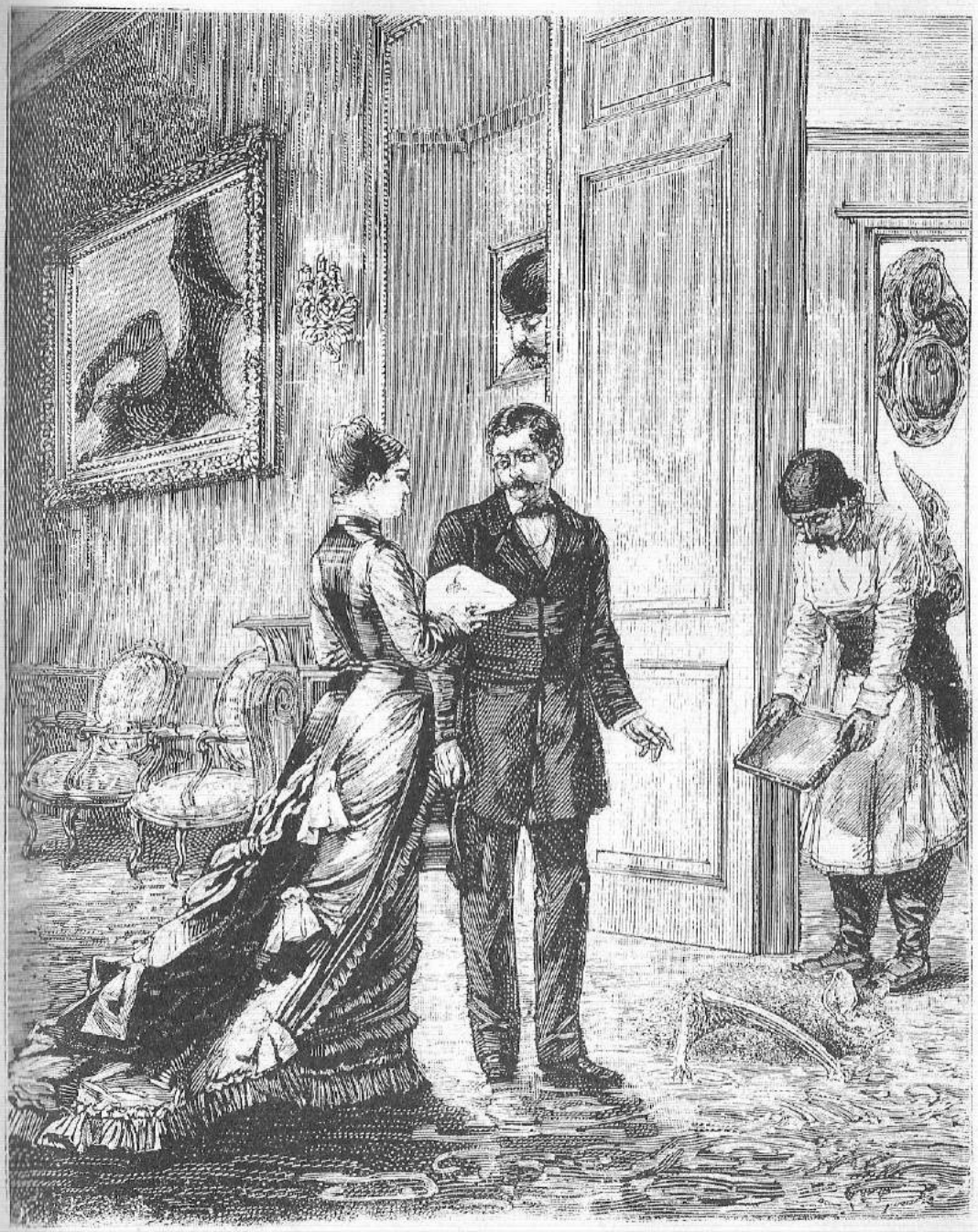








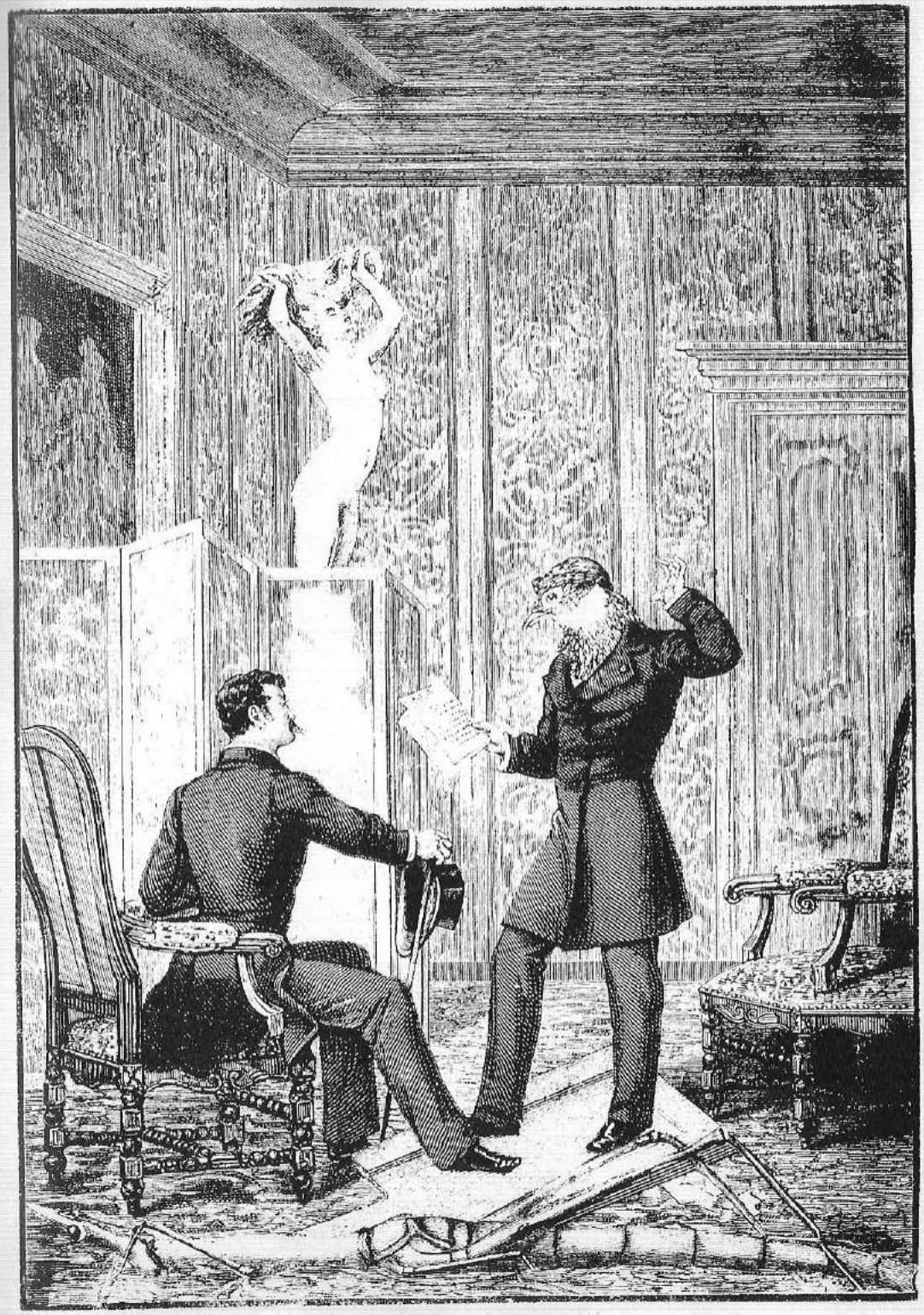


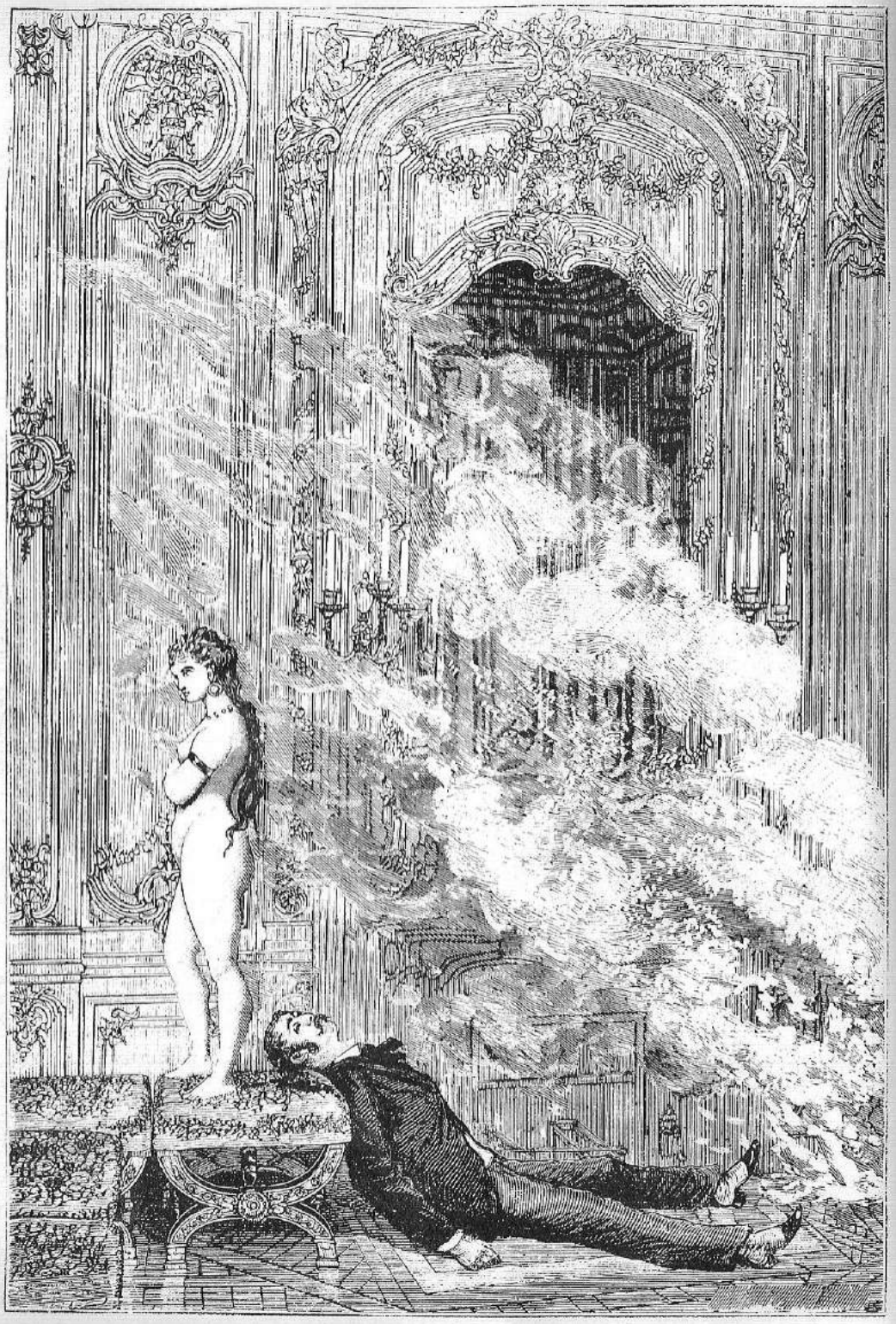






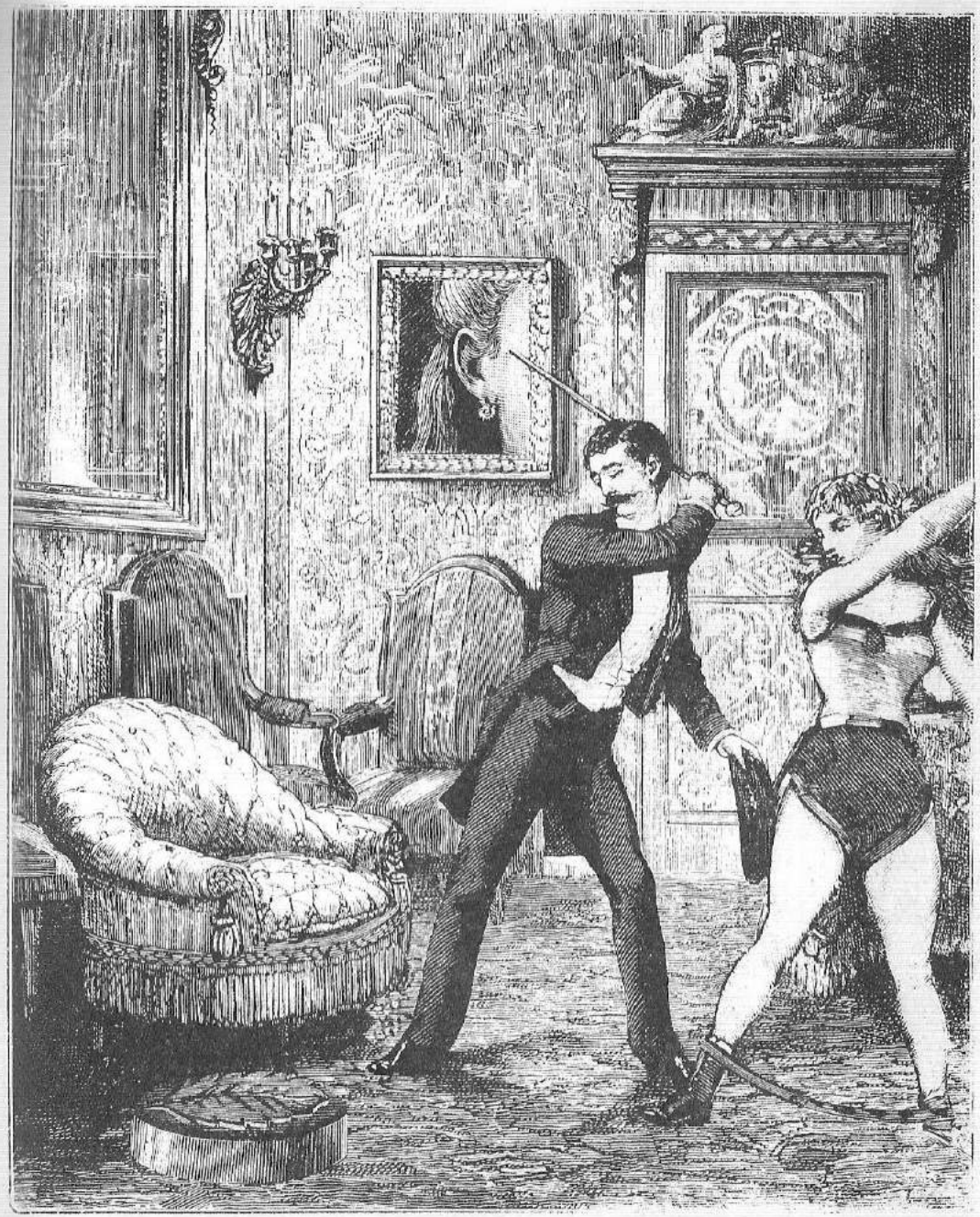




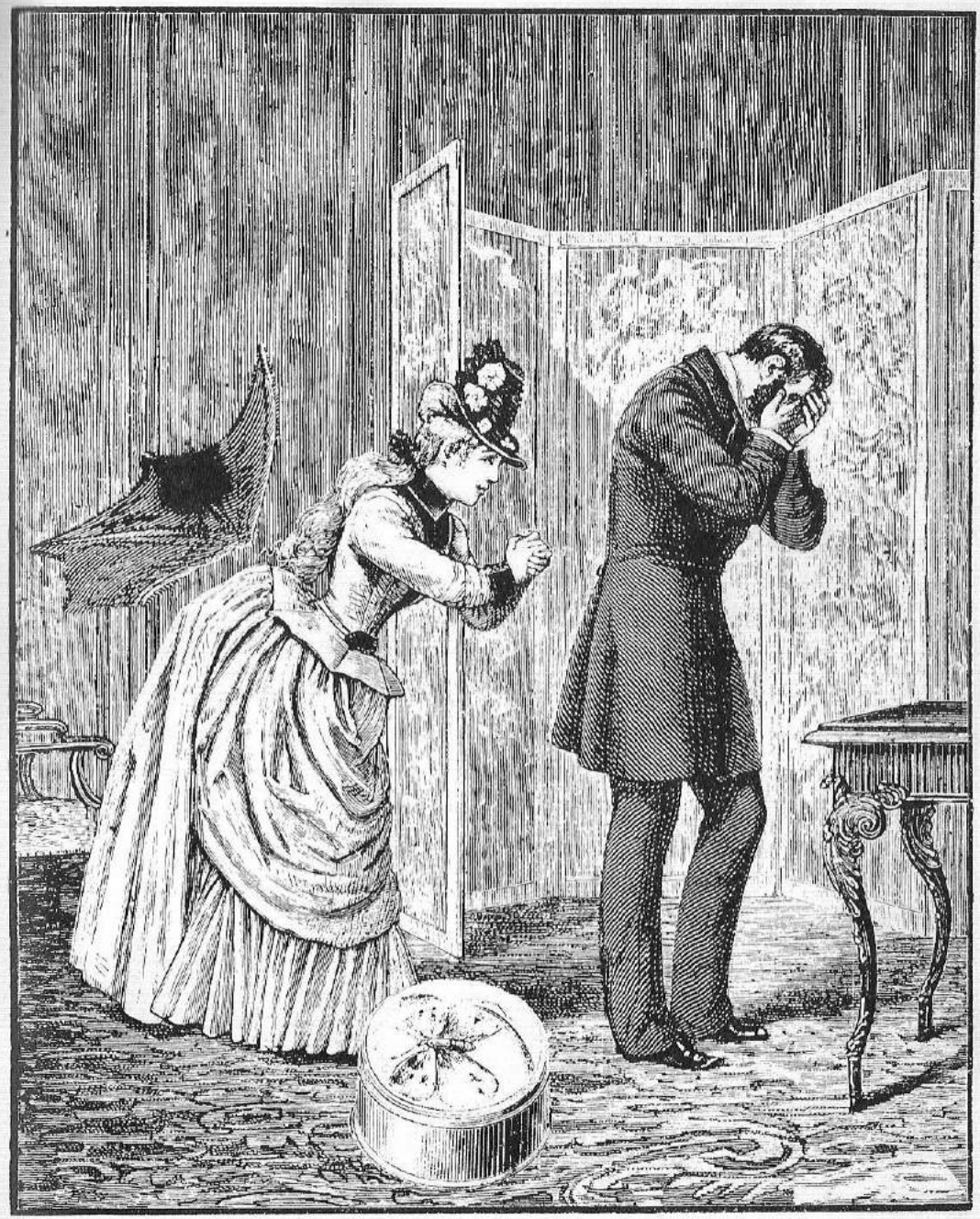




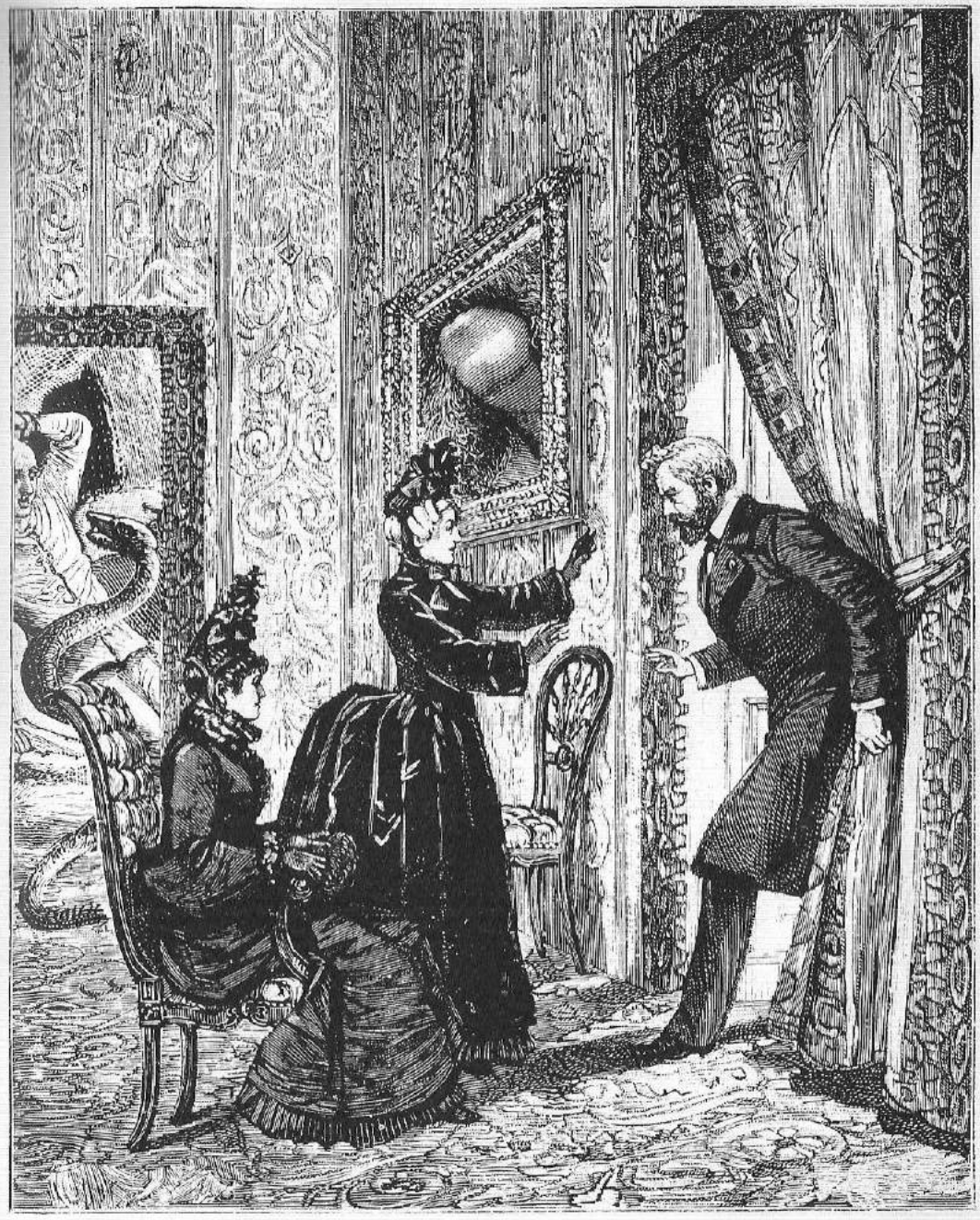








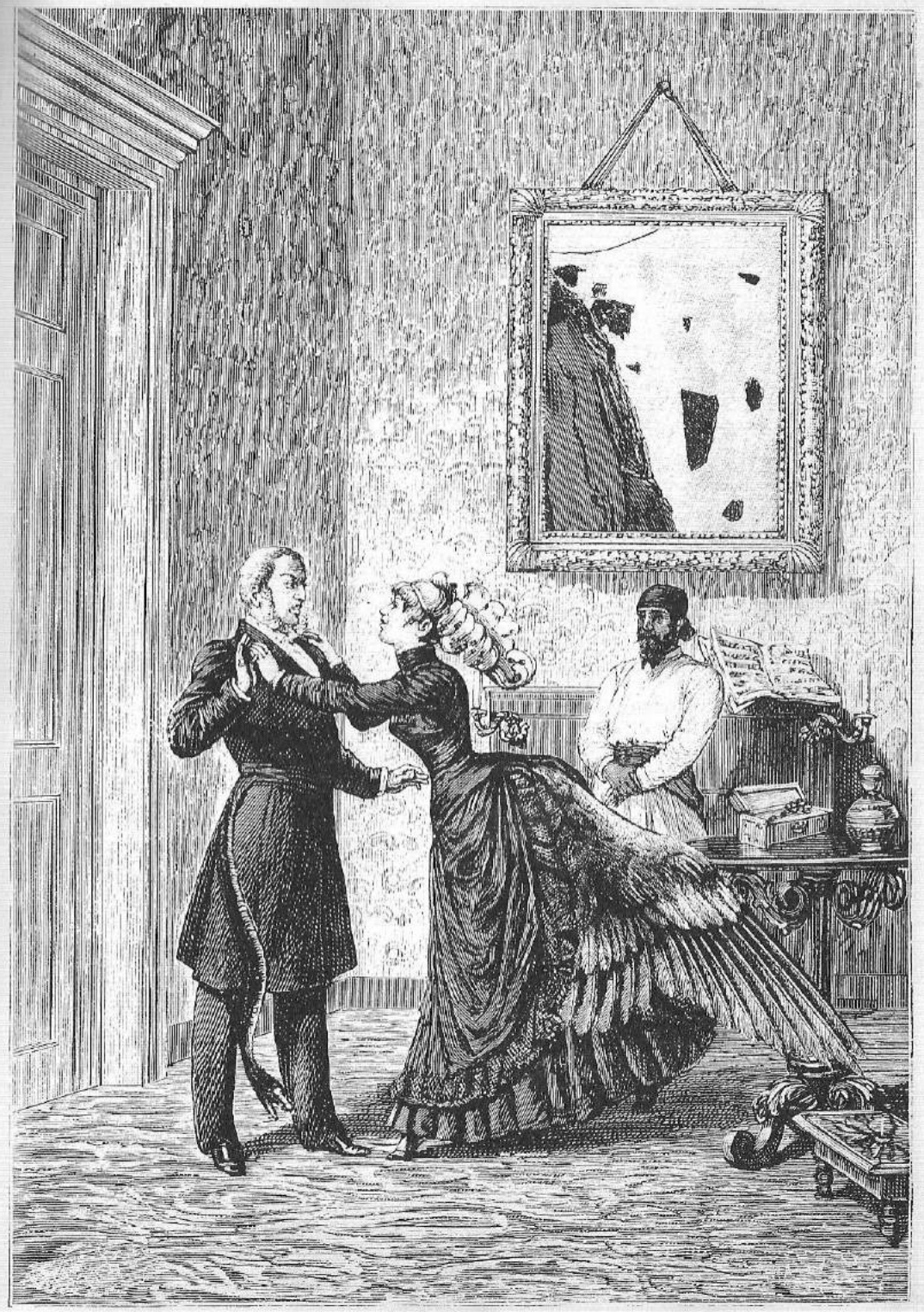






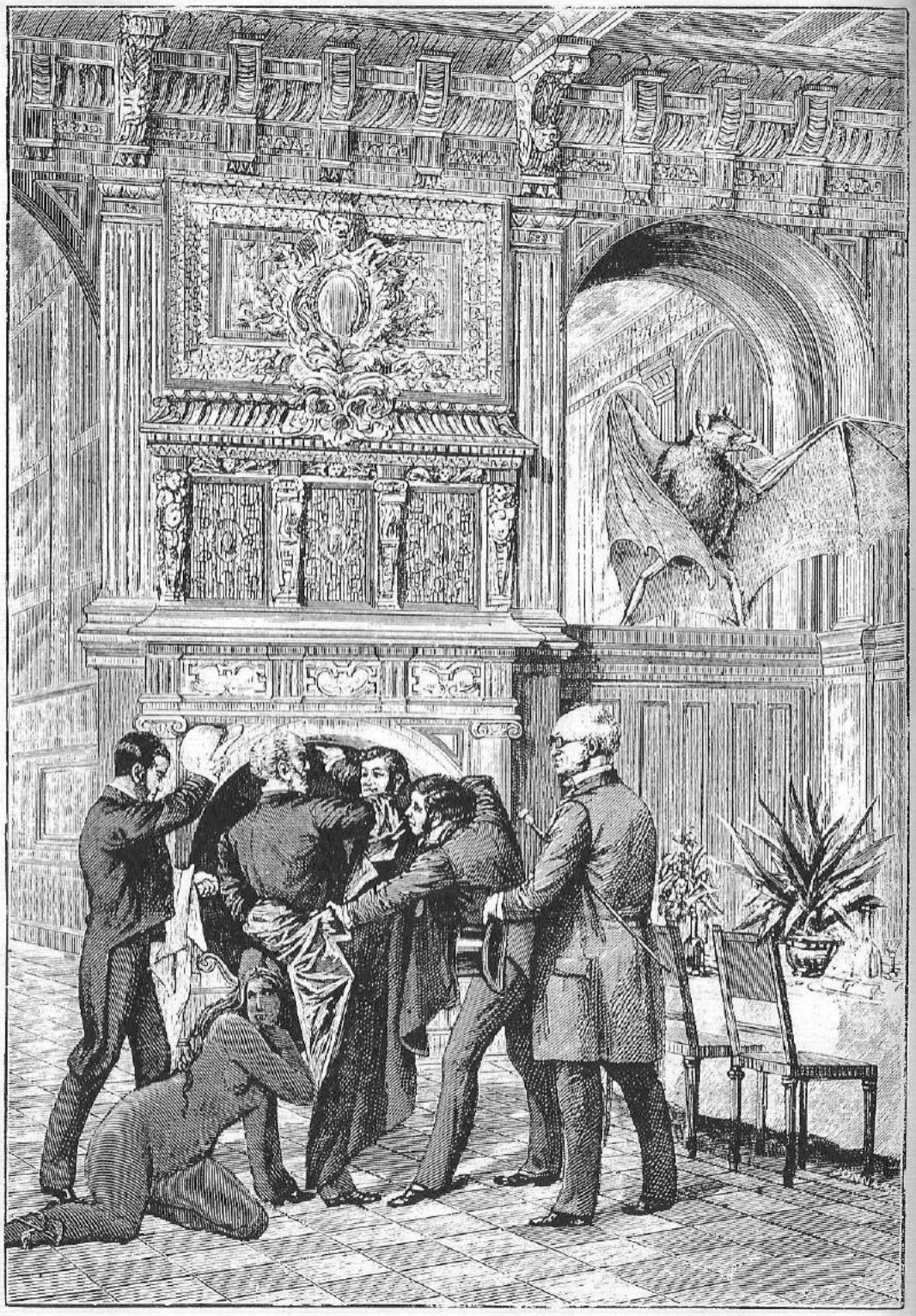




















MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

QUATRIÈME CAHIER

MERCREDI

ÉLÉMENT :

LE SANG

EXEMPLE :

ŒDIPE

« Grand Dieu, la terre préservez
de jamais porter de tels monstres.
Aucune histoire n'a prouvé
qu'il y en eut jamais de la sorte.
Par le soin de l'autorité,
nul n'y sera plus exposé. »
Complainte de Peyrebeille.
« On le nomme aussi **MAMAN** par erreur »
Paul ELUARD. (Exemples)

Max Ernst
Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales
novela

Cuarto fascículo
Miércoles
Elemento:
La sangre
Ejemplo:
Edipo

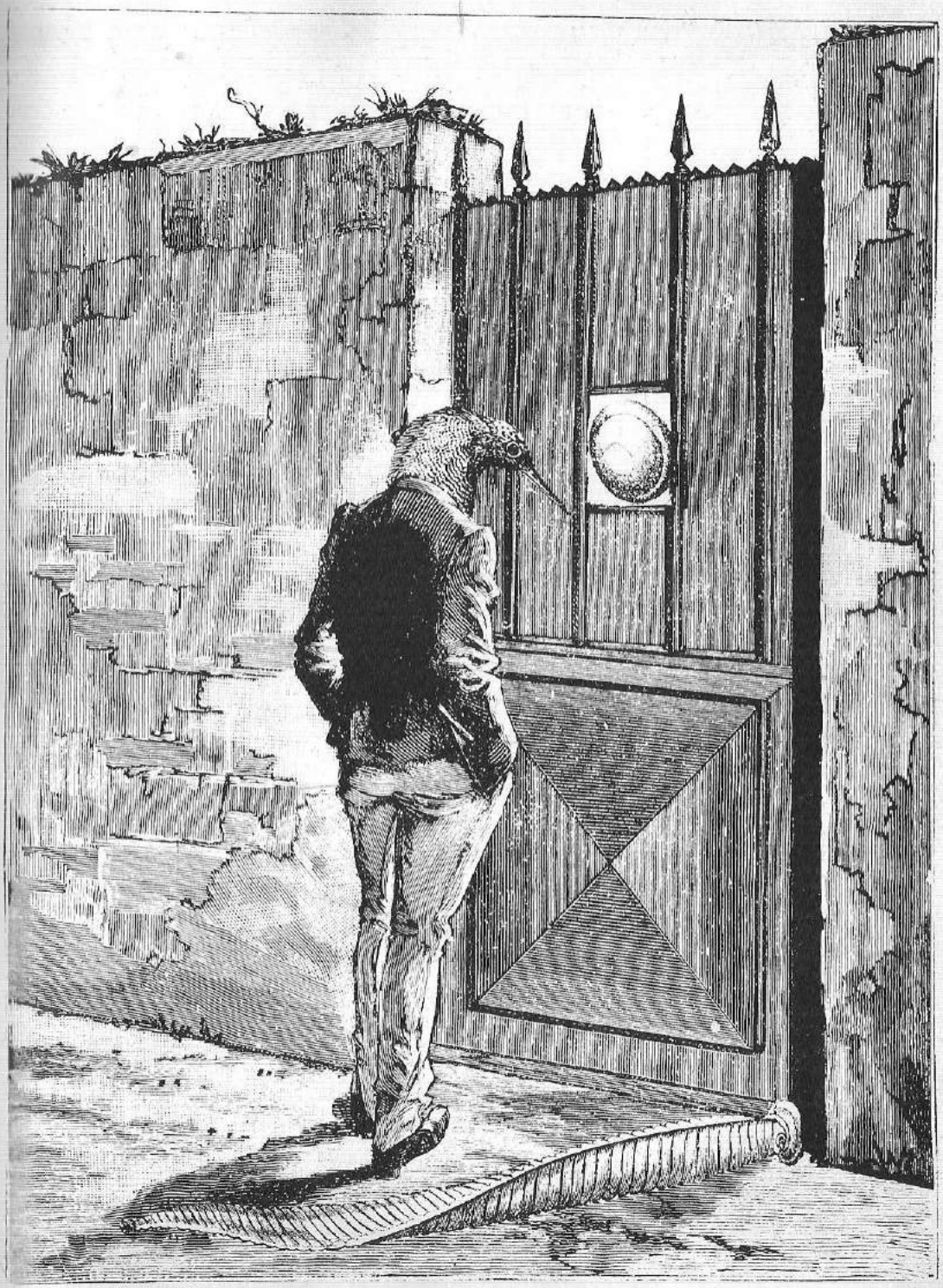
"Dios del cielo, libra a la tierra
de que haya monstruos tales.
No hay historia que refiera
la visión de otros iguales.
Se encarga la autoridad
de que nadie sufra tal maldad."

Copla de Peyrebeille.
"También le llaman MAMA por error"

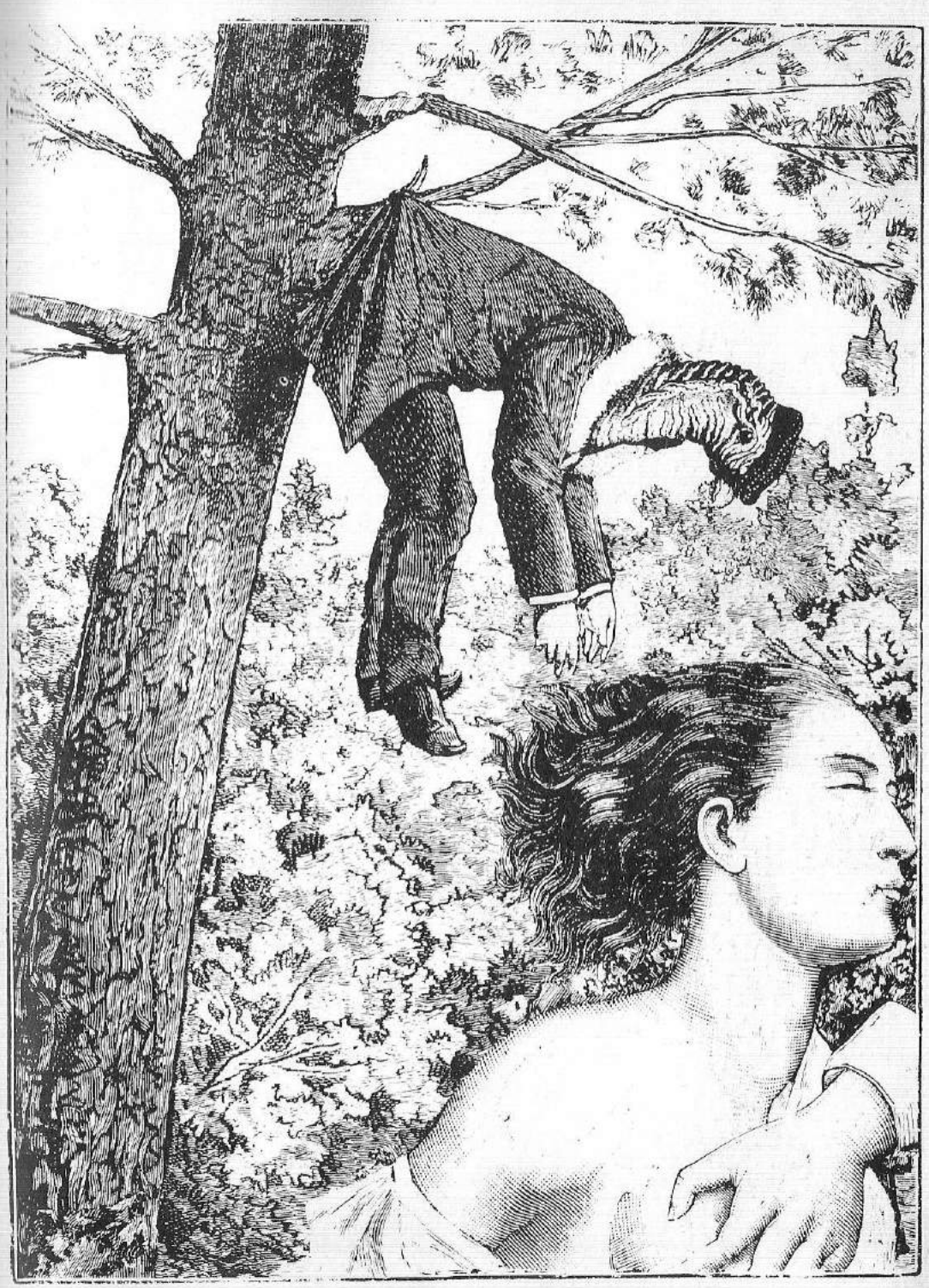
Paul ELUARD. (Exemples)



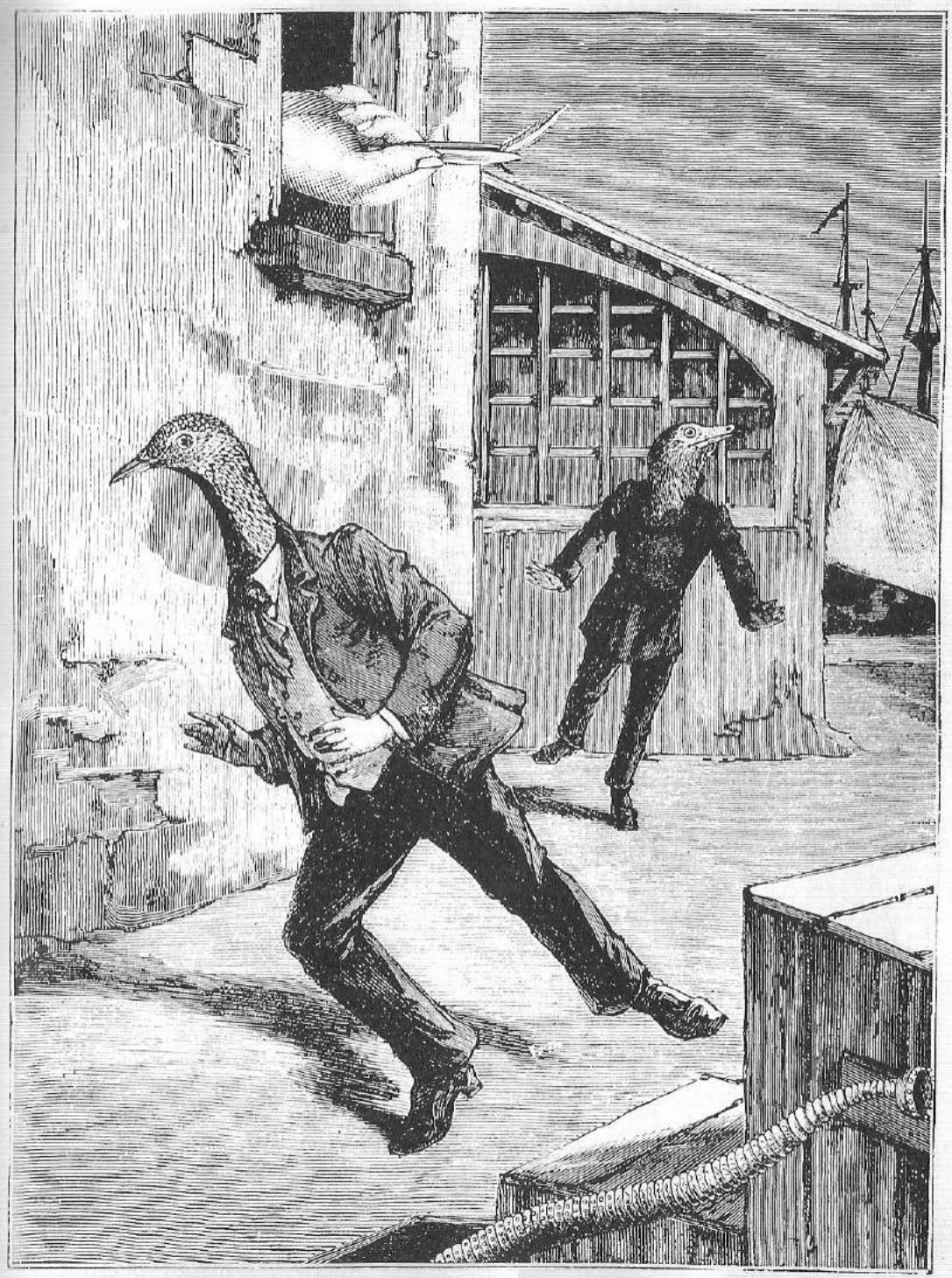


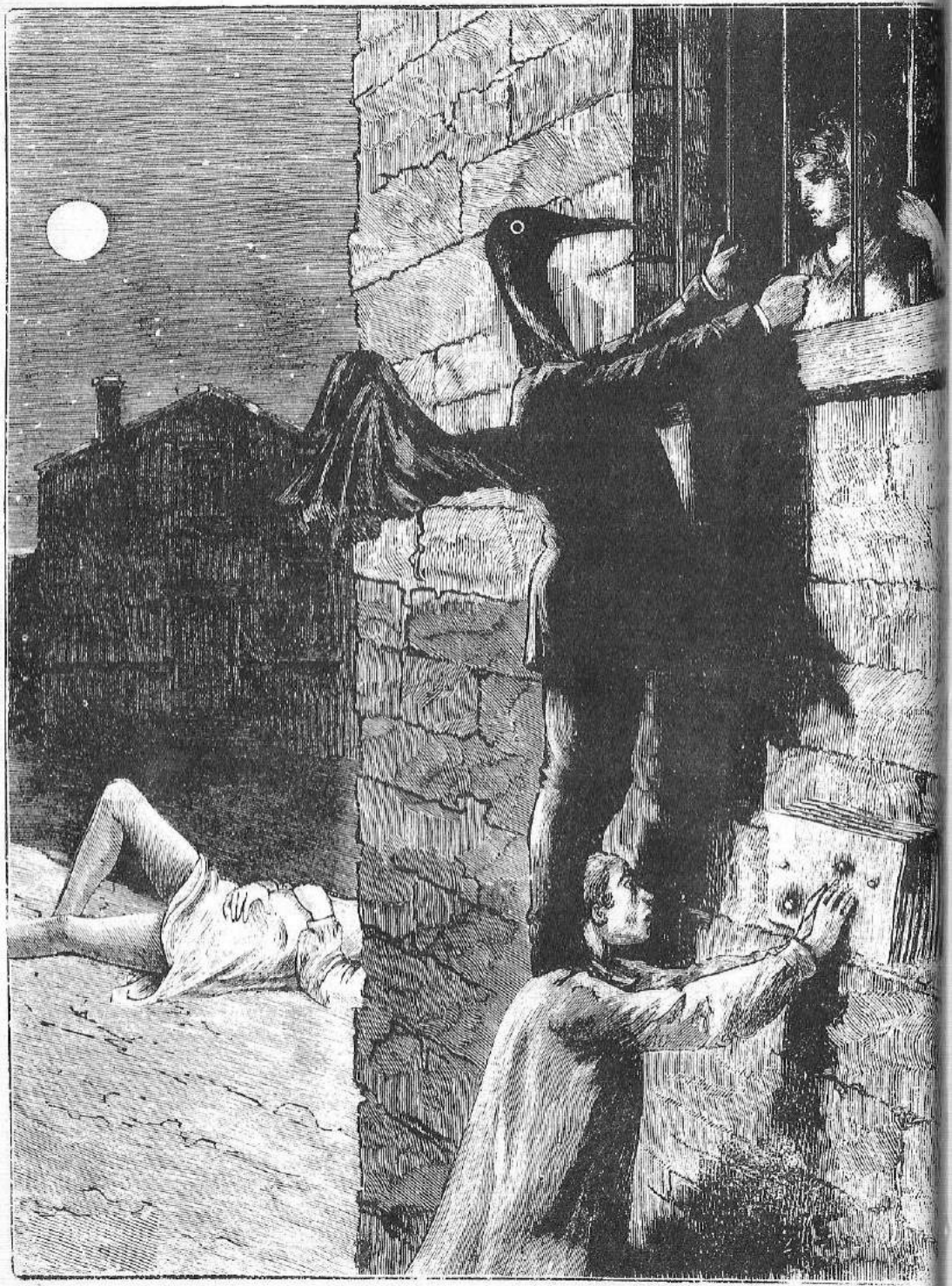






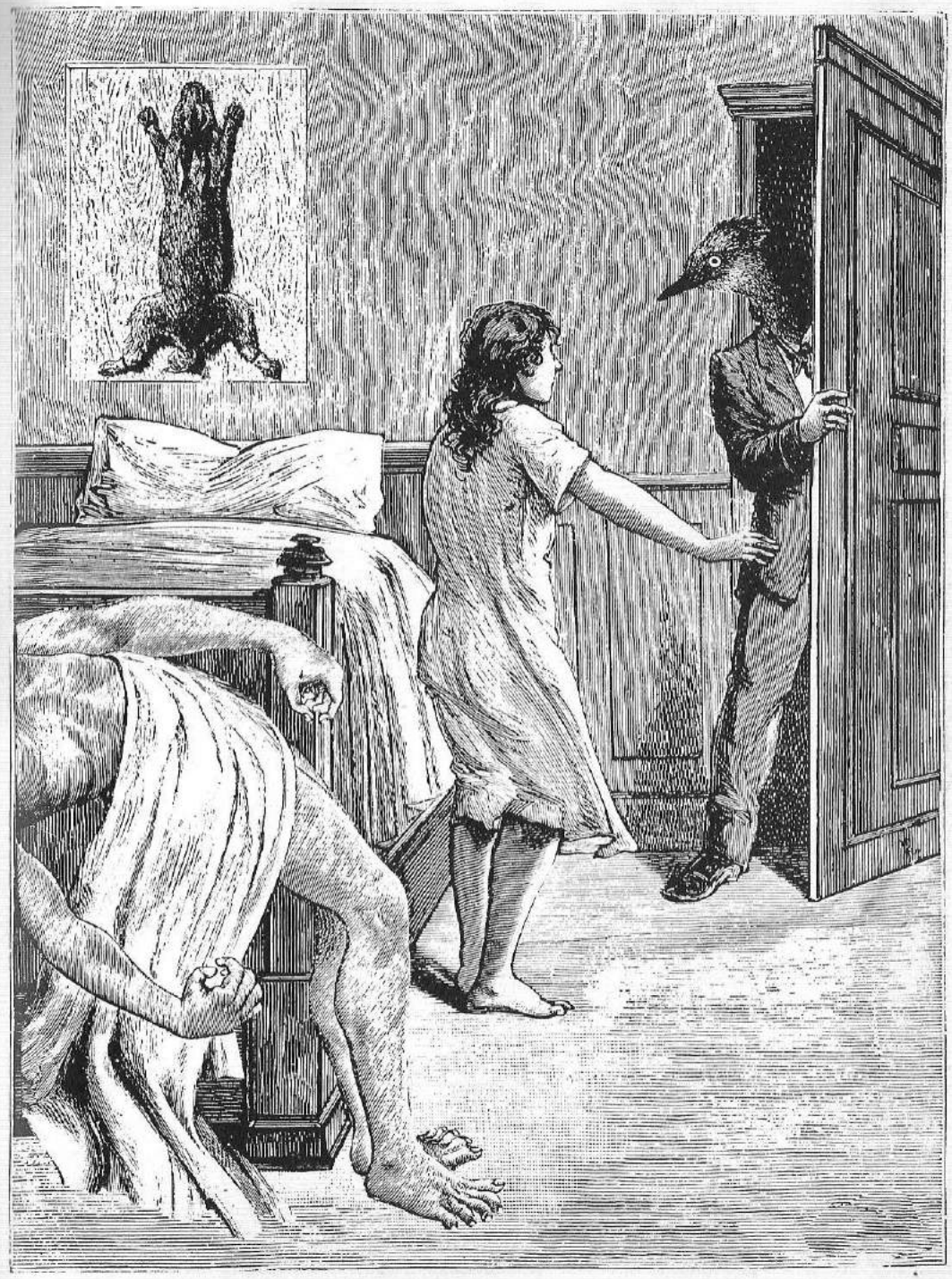


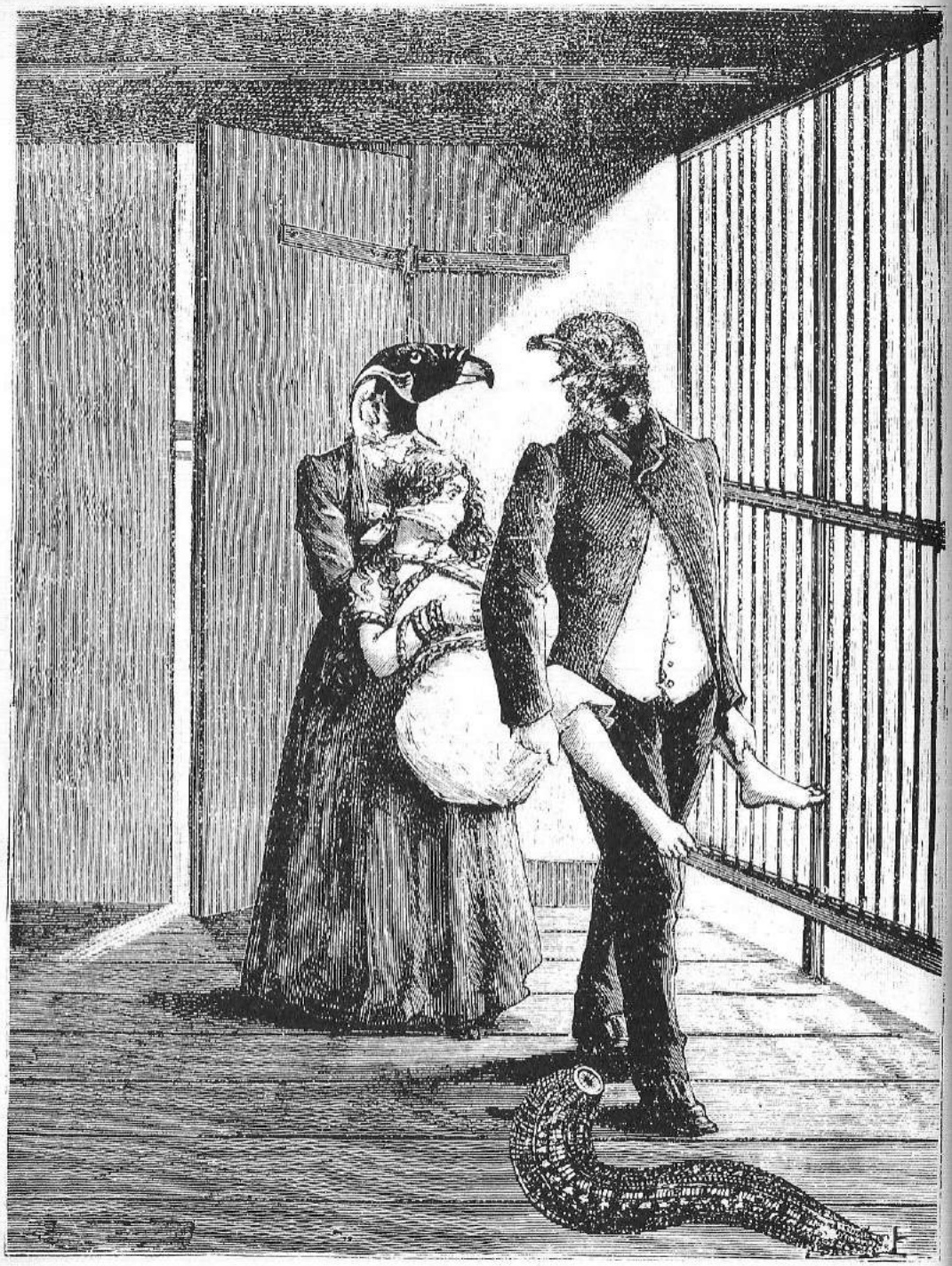















RS - VINS

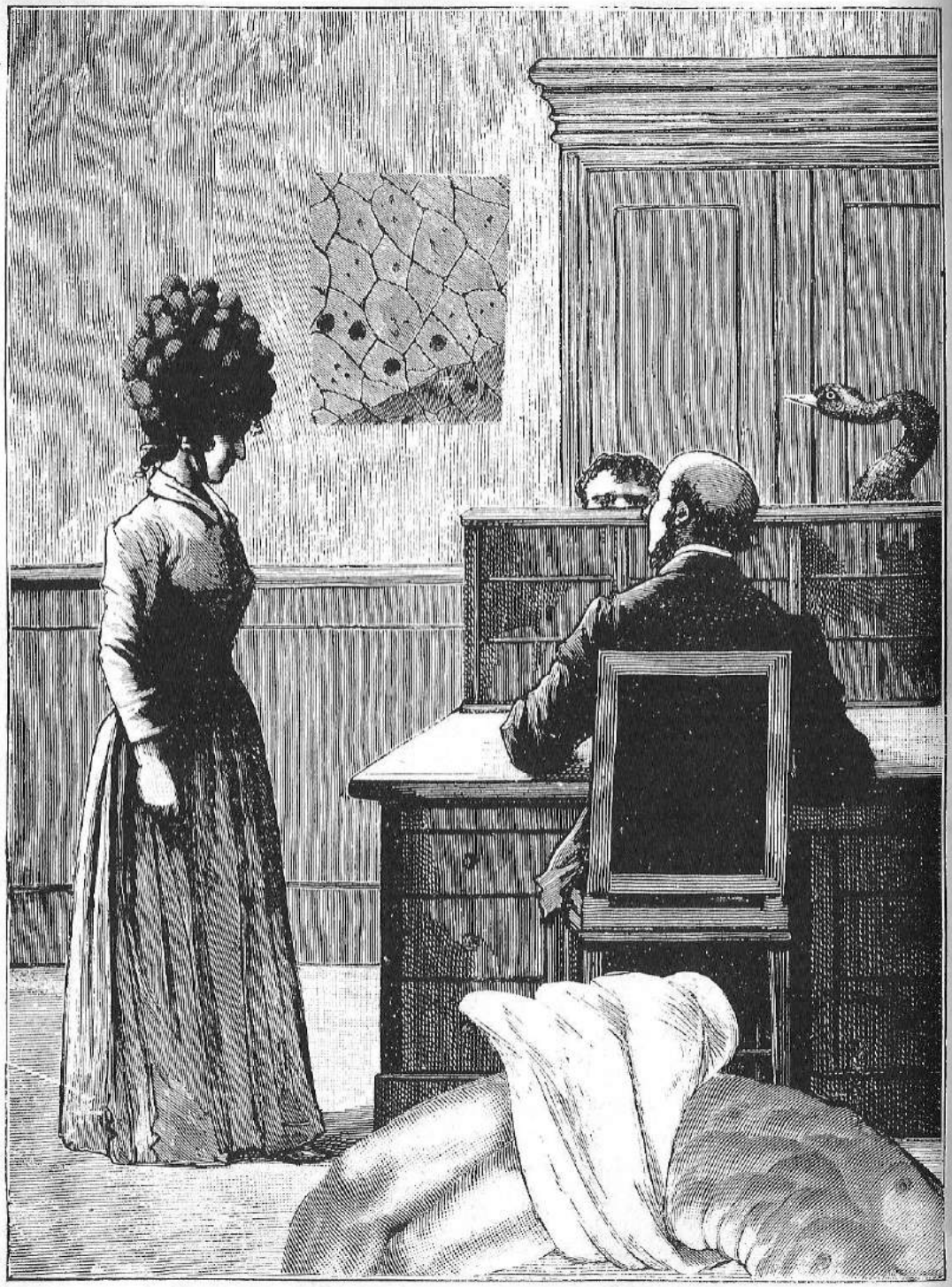


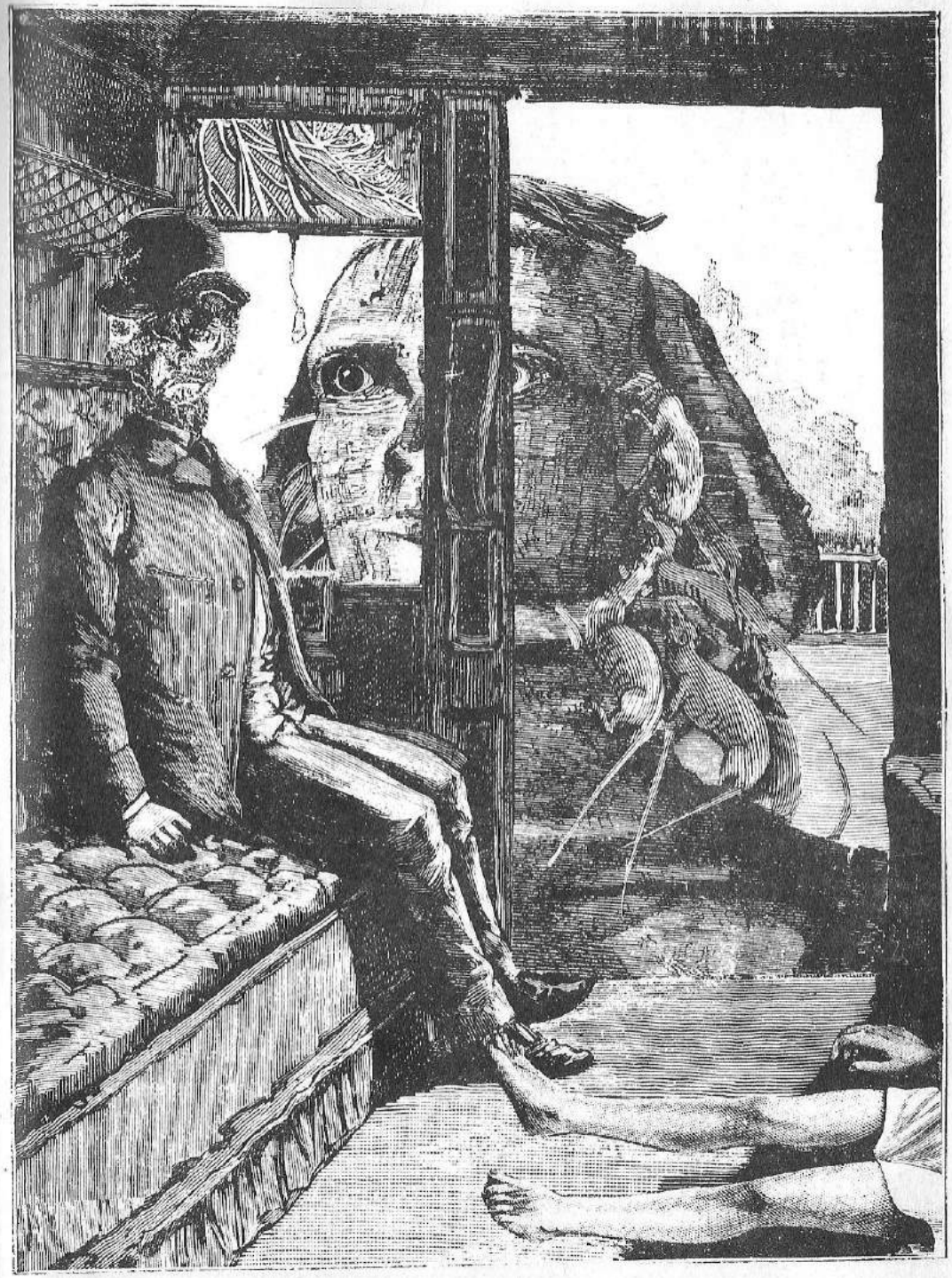





33
34



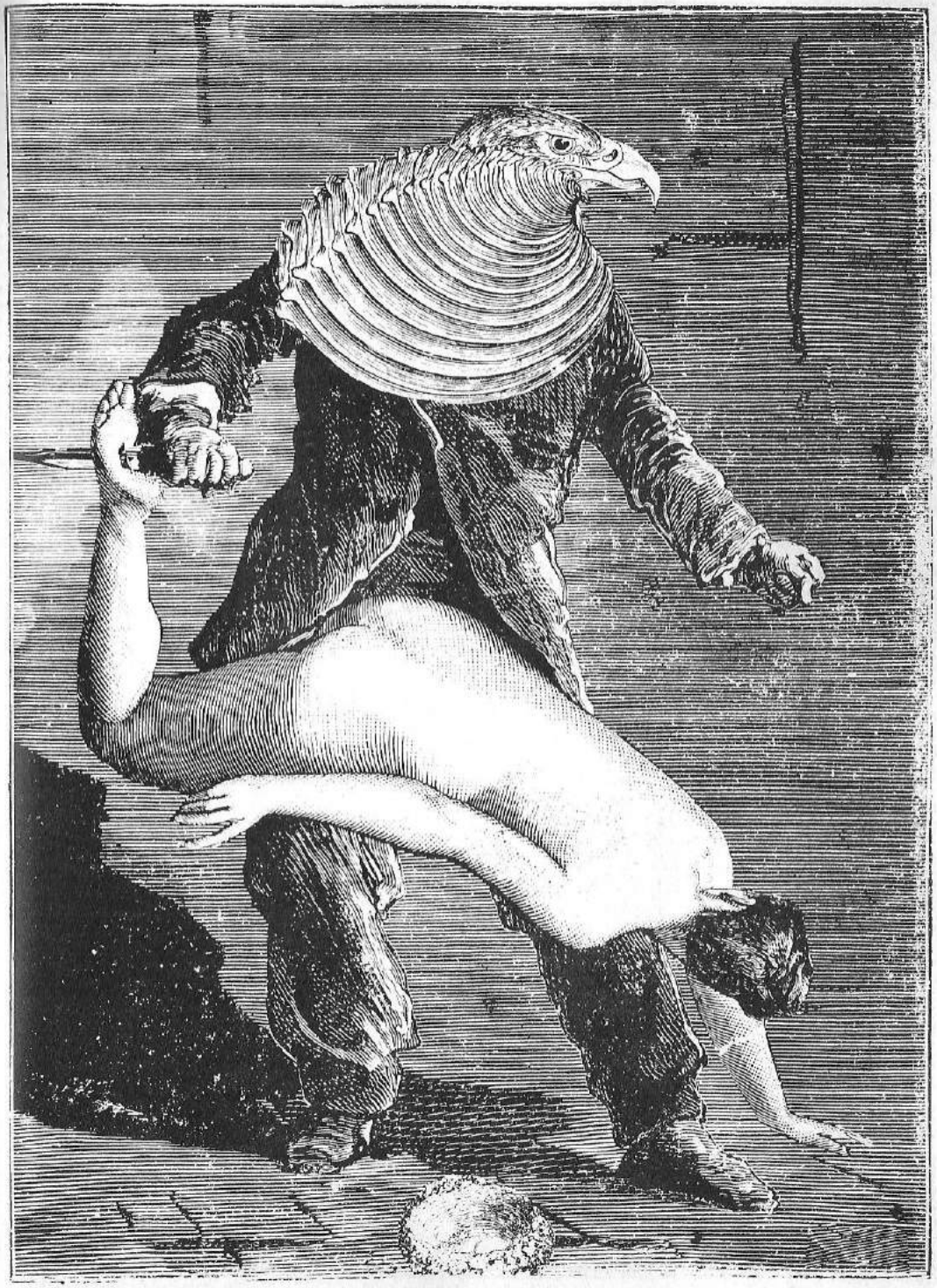






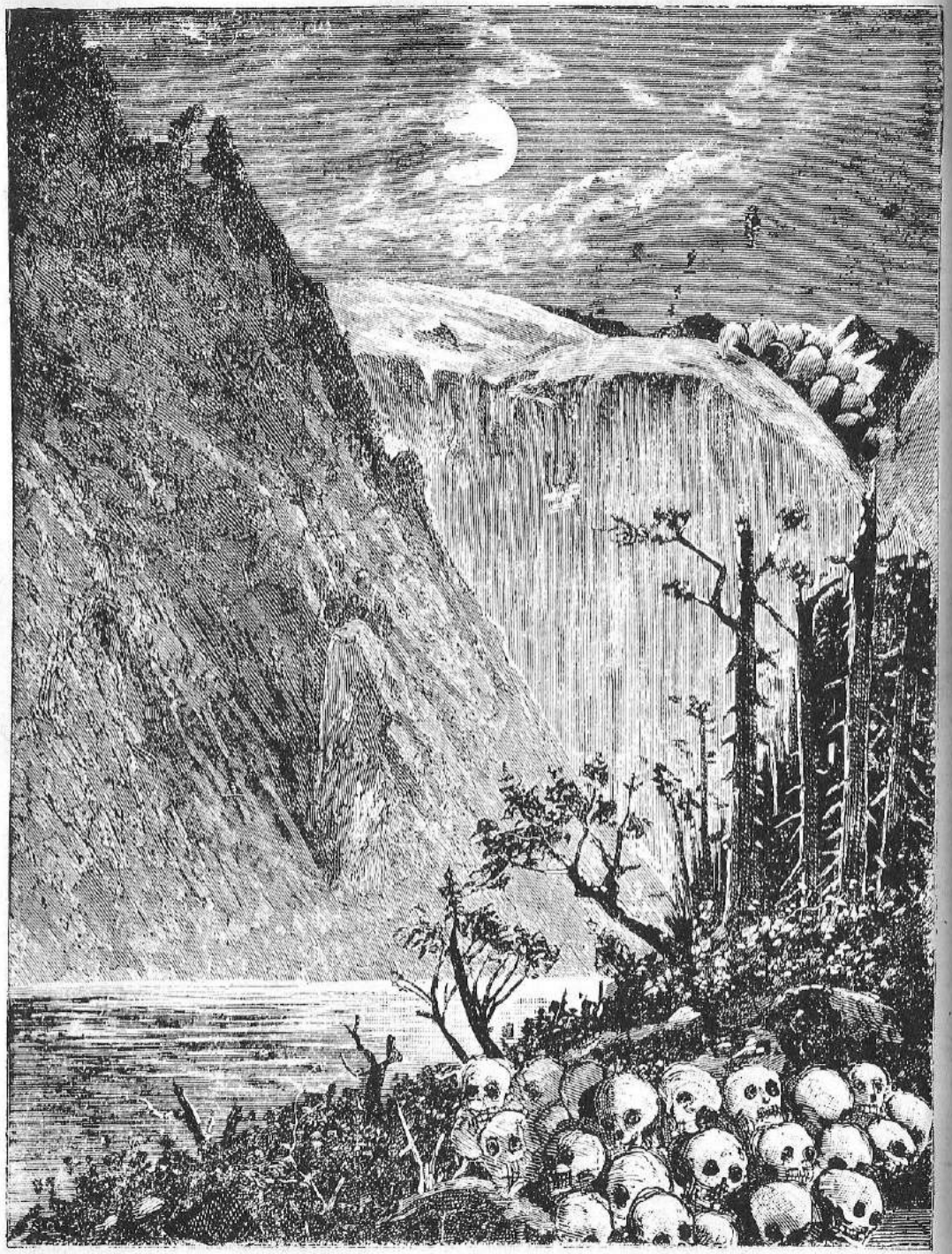












MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DERNIER CAHIER

JEUDI
ÉLÉMENT :
LE NOIR
EXEMPLES :
LE RIRE DU COQ
L'ILE DE PAQUES

VENDREDI
ÉLÉMENT :
LA VUE
EXEMPLE :
L'INTERIEUR DE LA VUE

SAMEDI
L'ÉLÉMENT :
INCONNU
EXEMPLE :
LA CLE DES CHANTS

Max Ernst
Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales
novela

Ultimo fascículo

Jueves
Elemento:
El negro
Ejemplos
La risa del gallo
La isla de Pascua

Viernes
Elemento:
La vista
Ejemplo:
El interior de la vista

Sábado
Elemento:
Desconocido
Ejemplo:
La clave de los cantos

JEUDI

ÉLÉMENT :

LE NOIR

PREMIER
EXEMPLE :

LE RIRE DU COQ

« Ceux d'entre eux qui sont gais tournent parfois leur derrière vers le ciel et jettent leurs excréments à la figure des autres hommes ; puis ils se frappent légèrement le ventre. »

Marcel SCHWOB (*L'Anarchie*)

« Le rire est probablement destiné à disparaître. »

Marcel SCHWOB (*Le rire*)

Jueves
Elemento:
El negro
Primer ejemplo:

La risa del gallo

"Quienes entre ellos se sientan alegres apuntan a veces con su trasero al cielo y lanzan sus excrementos a la cara de la demás gente; después se dan leves palmadas en la barriga."

Marcel SCHWOB *(L'Anarchie)*

"La risa está probablemente destinada a desaparecer."

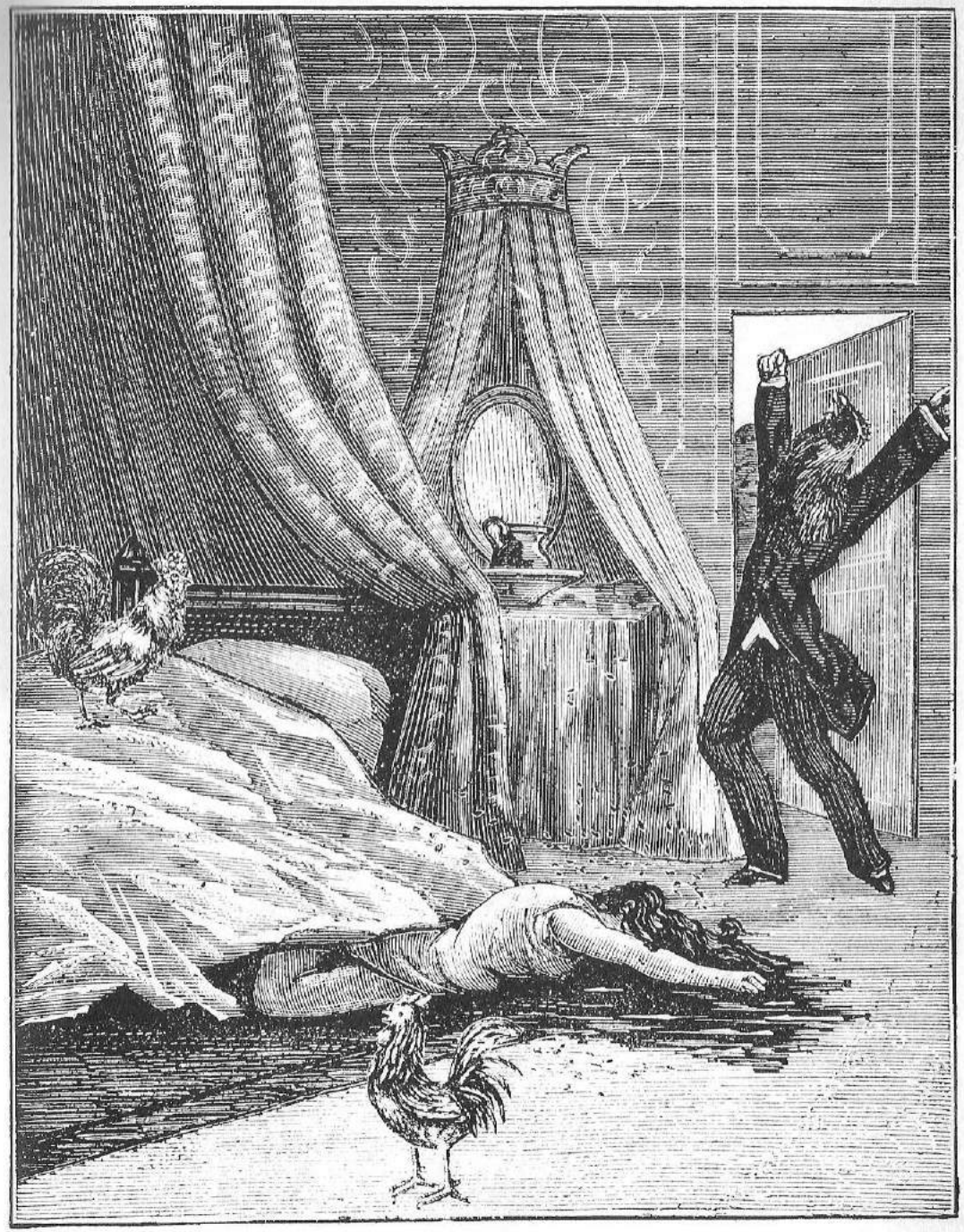
Marcel SCHWOB *(Le rire)*



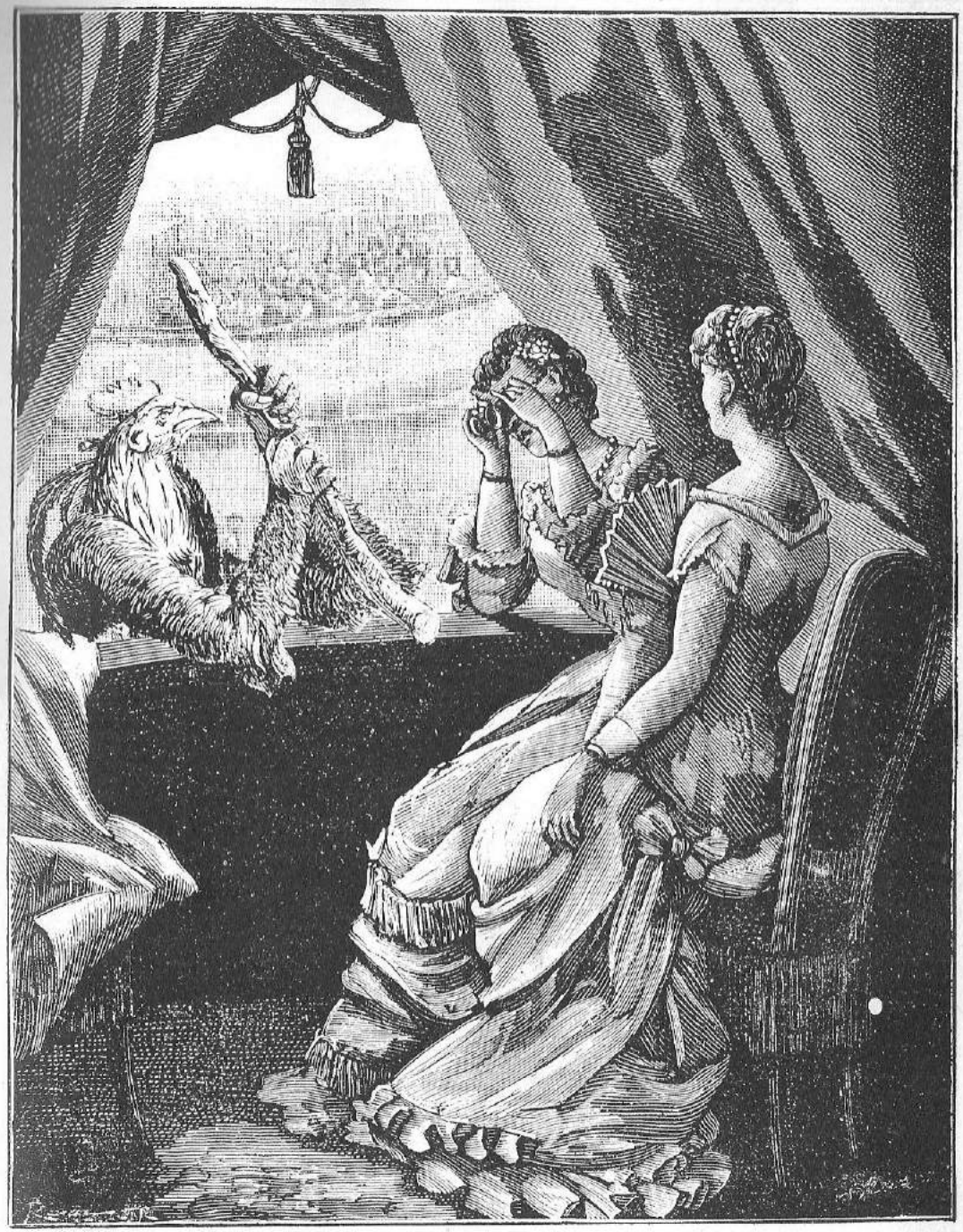








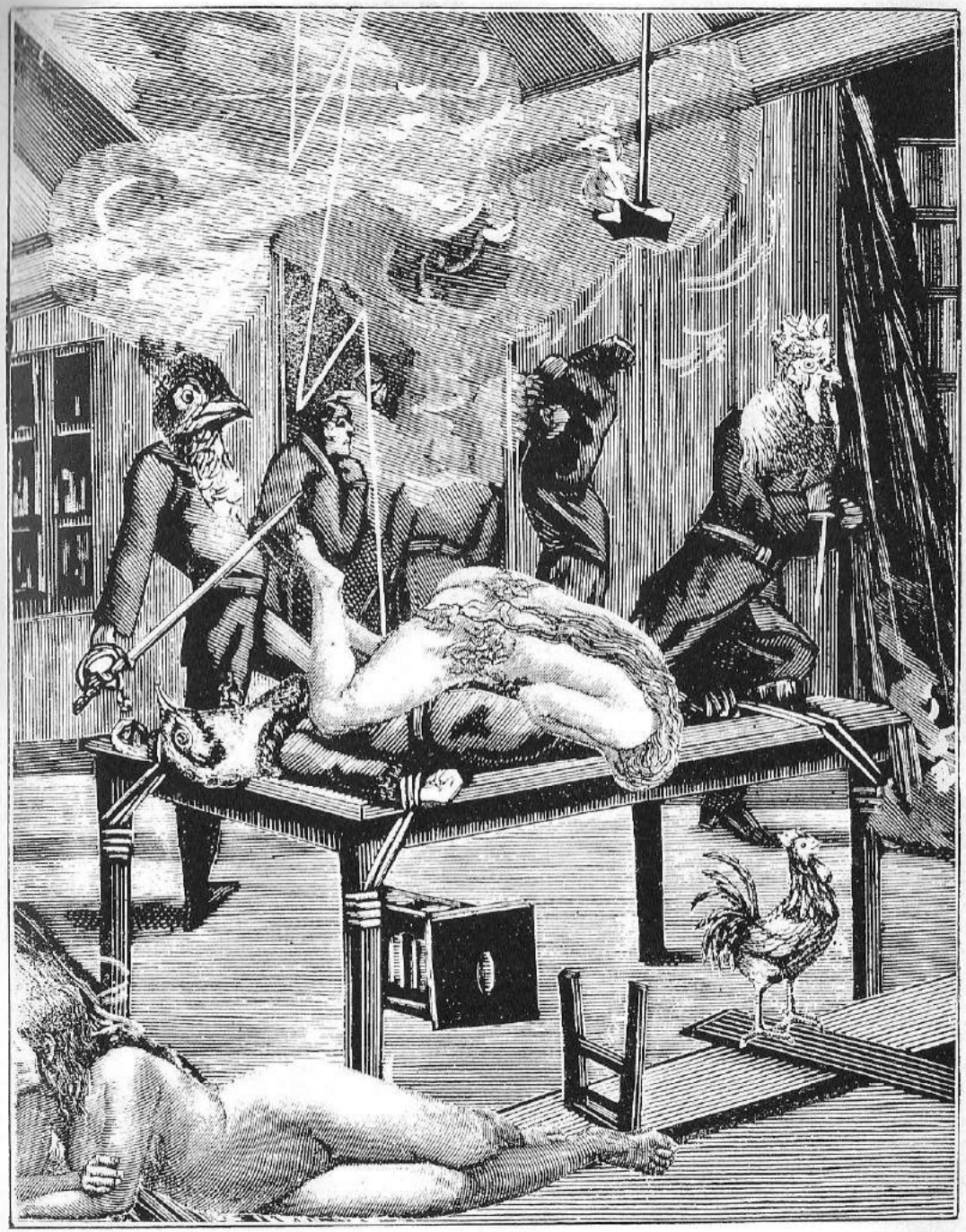






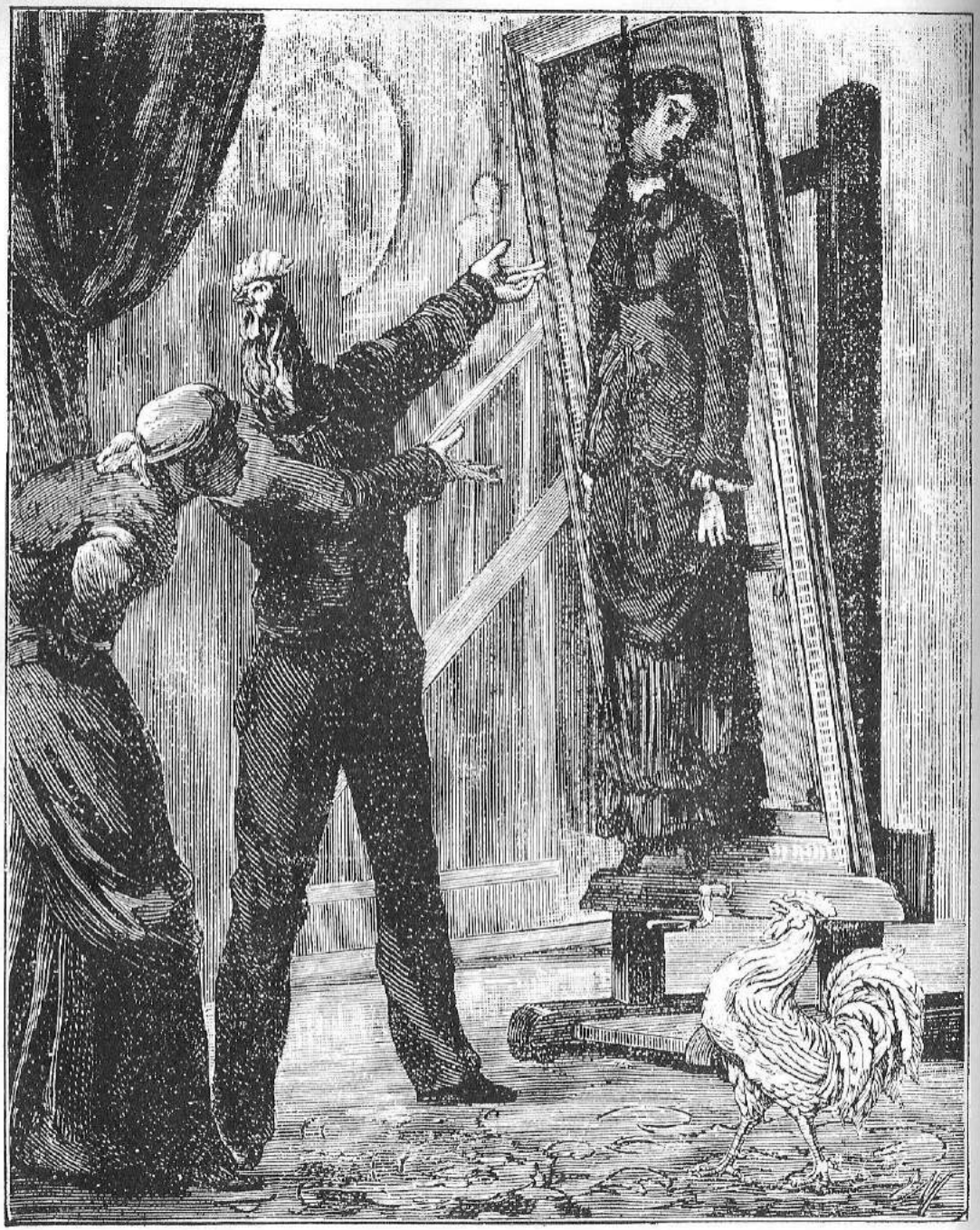




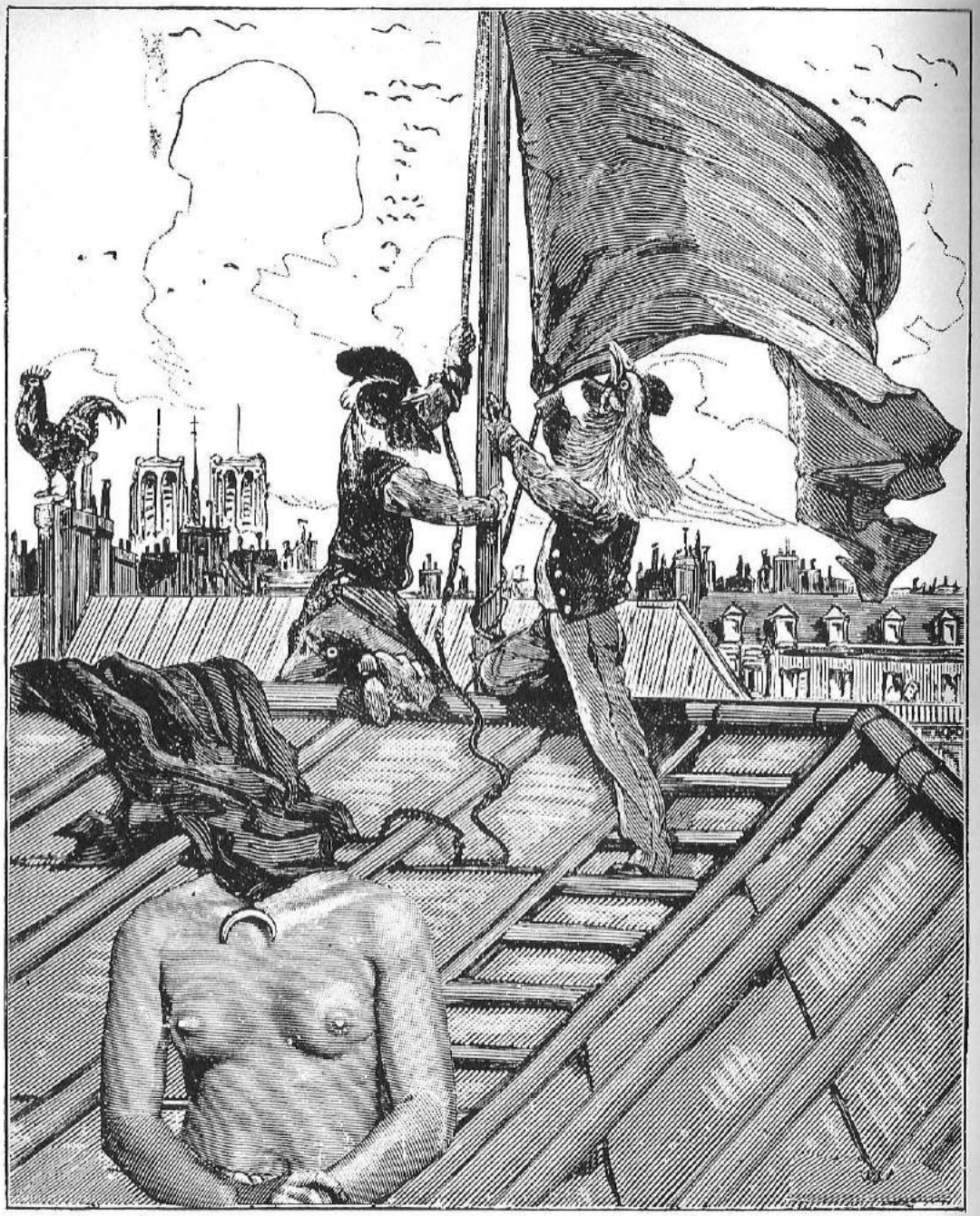












JEUDI
LE NOIR
AUTRE
EXEMPLE :

L'ILE DE PAQUES

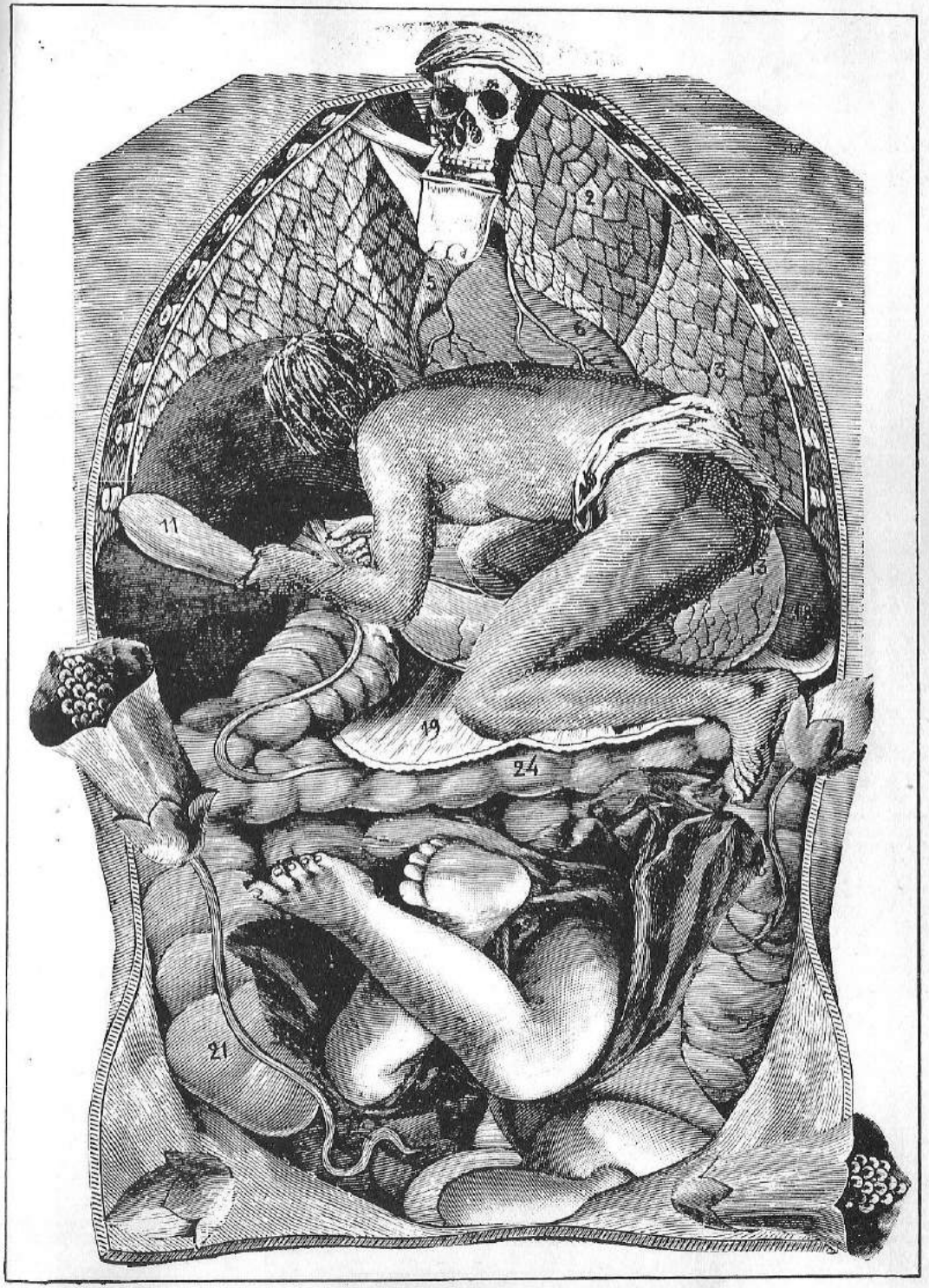
« Les pierres sont remplies d'entrailles.
Bravo. Bravo. »

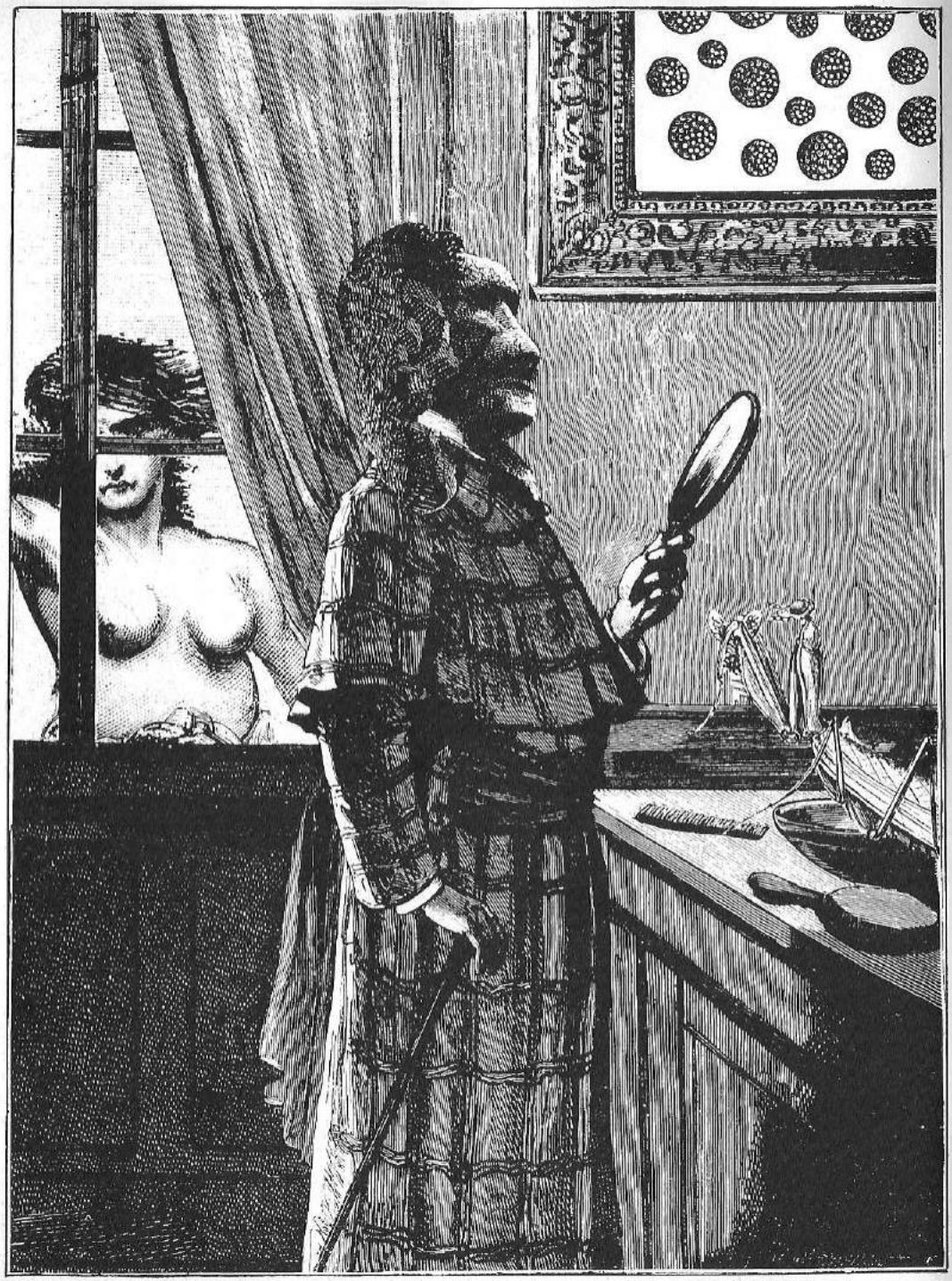
Arp

Jueves
El negro
Otro ejemplo:
La isla de Pascua

"Las piedras están llenas de entrañas. Bravo. Bravo."

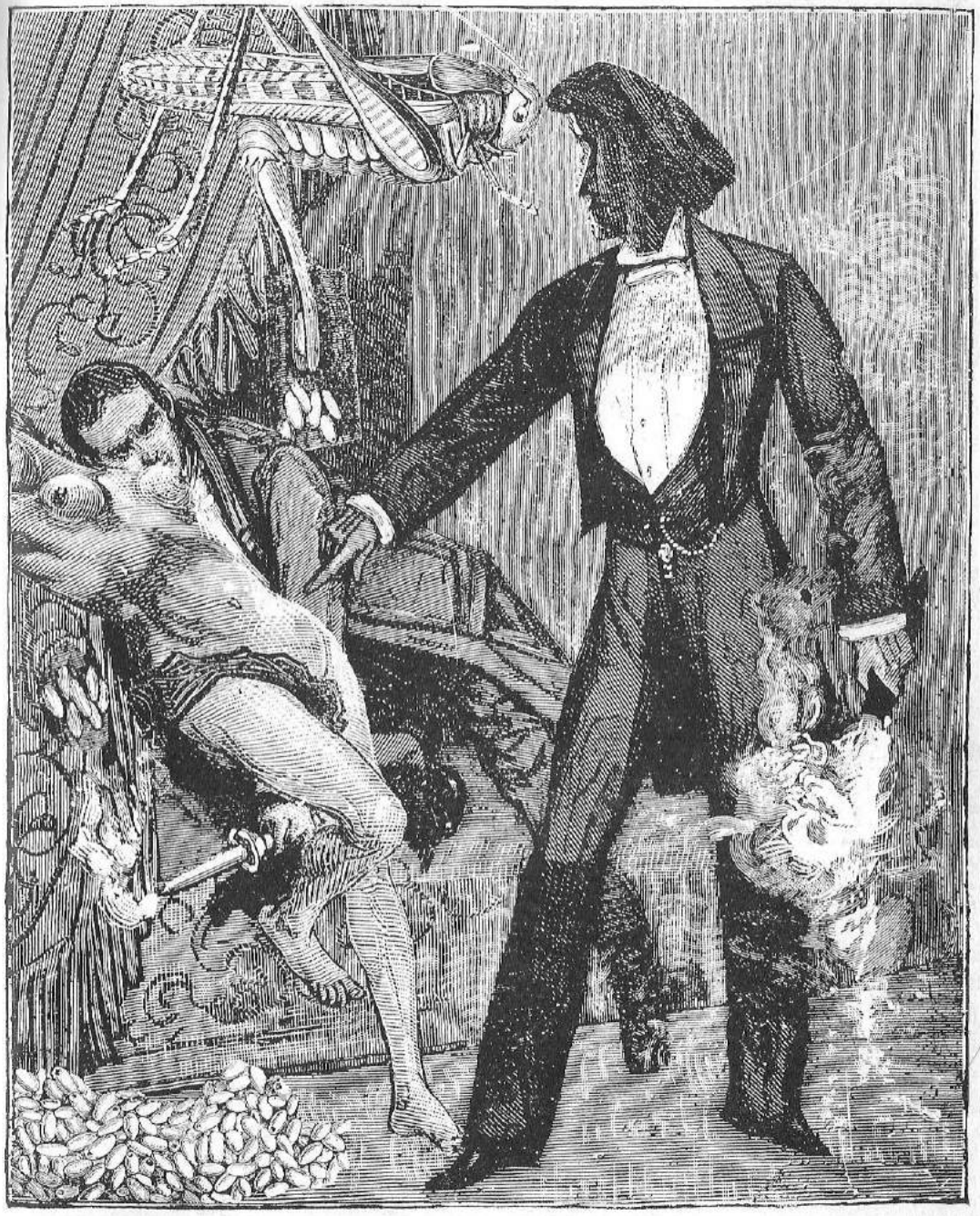
Arp



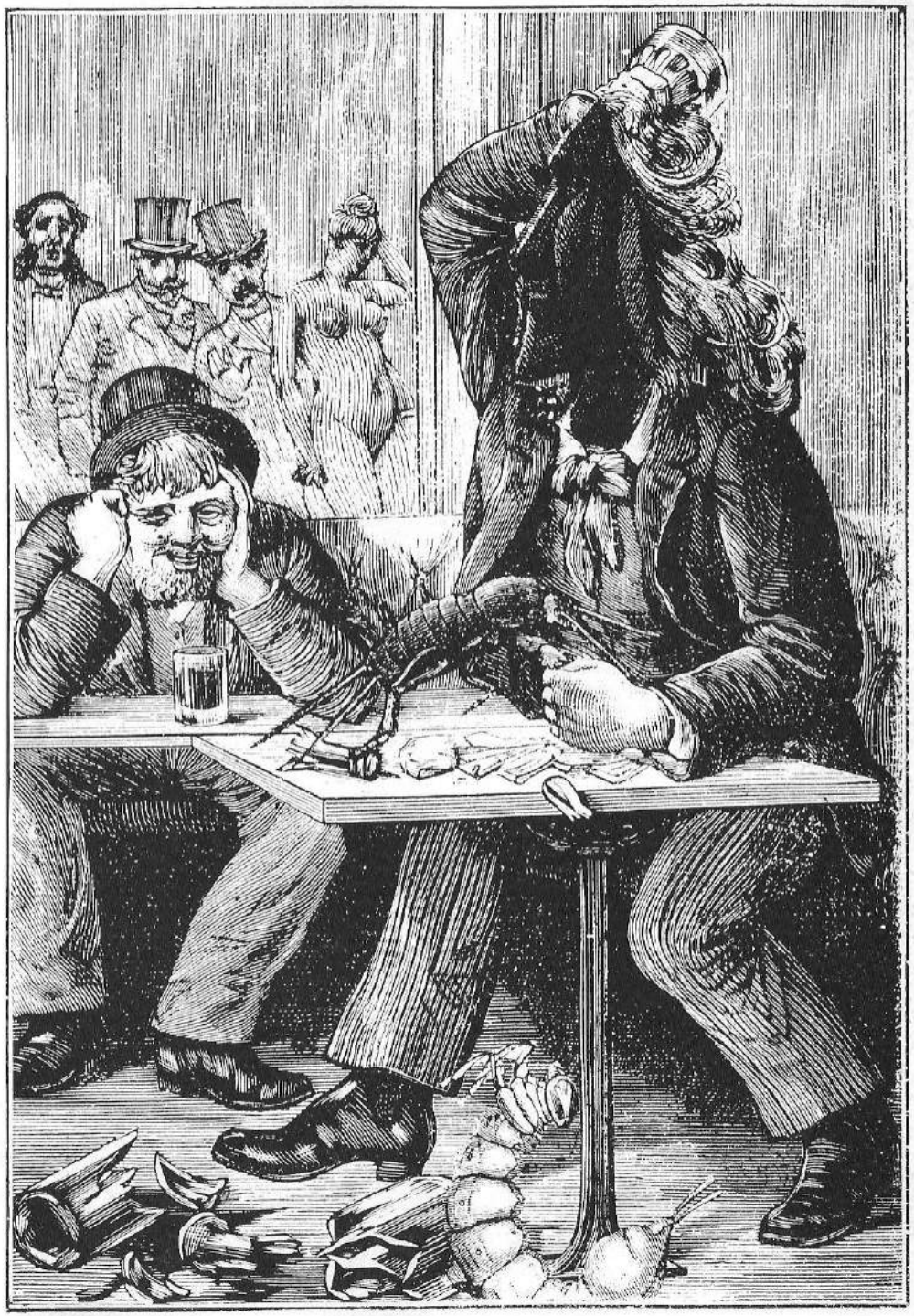






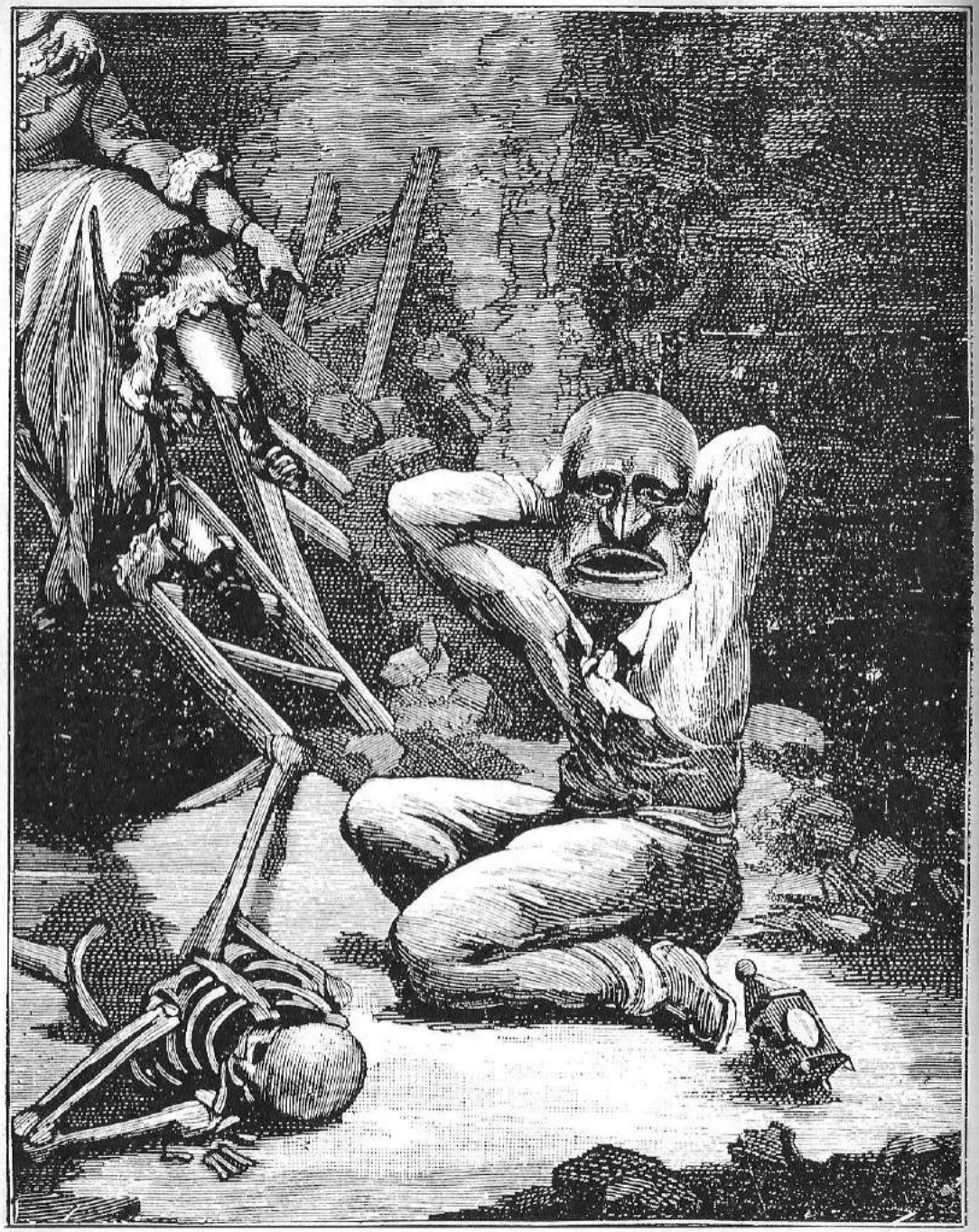












VENDREDI

ELÉMENT :

LA VUE

EXEMPLE :

L'INTERIEUR DE LA VUE

TROIS POÈMES VISIBLES

« Si trois est plus grand que 6. faites un cercle autour de la croix, et si l'eau éteint le feu, tracez une ligne du sceau à la bougie, en passant au-dessus du couteau, puis faites une croix sur l'échelle. »

Prof. O. DECROLY et R. BUYSE
(Les tests mentaux)

Viernes
Elemento:
La vista
Ejemplo:
El interior de la vista
Tres poemas visibles

"Si tres es mayor que 6, haced un círculo alrededor de la cruz, y si el agua apaga el fuego, trazad una línea del sello a la vela, pasando por encima del cuchillo, y luego haced una cruz en la escala."

Prof. O. DECROLY y R. BUISE (*Les tests mentaux*)

PREMIER POÈME VISIBLE

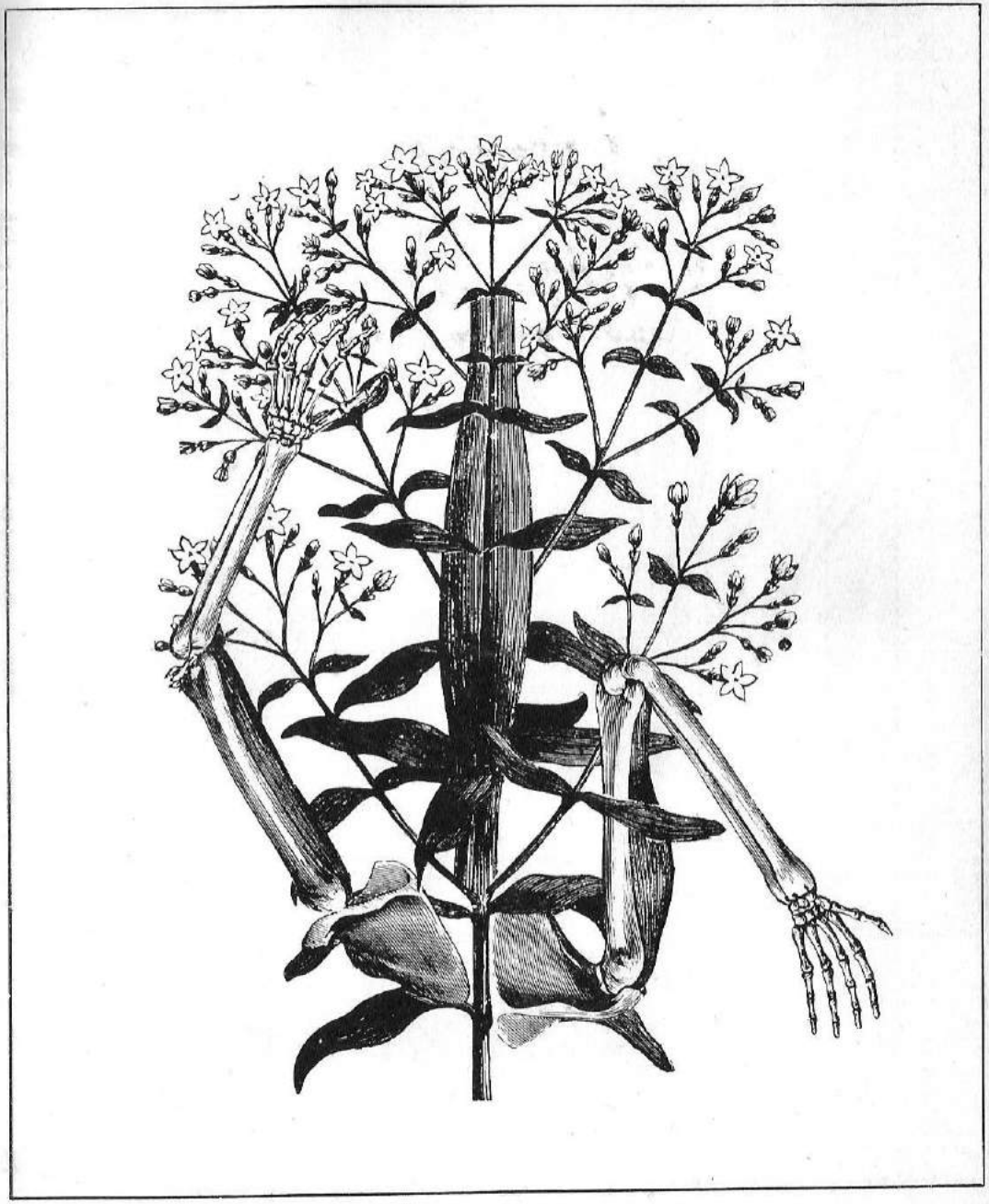
« Et j'oppose à l'amour
Des images toutes faites
Au lieu d'images à faire. »

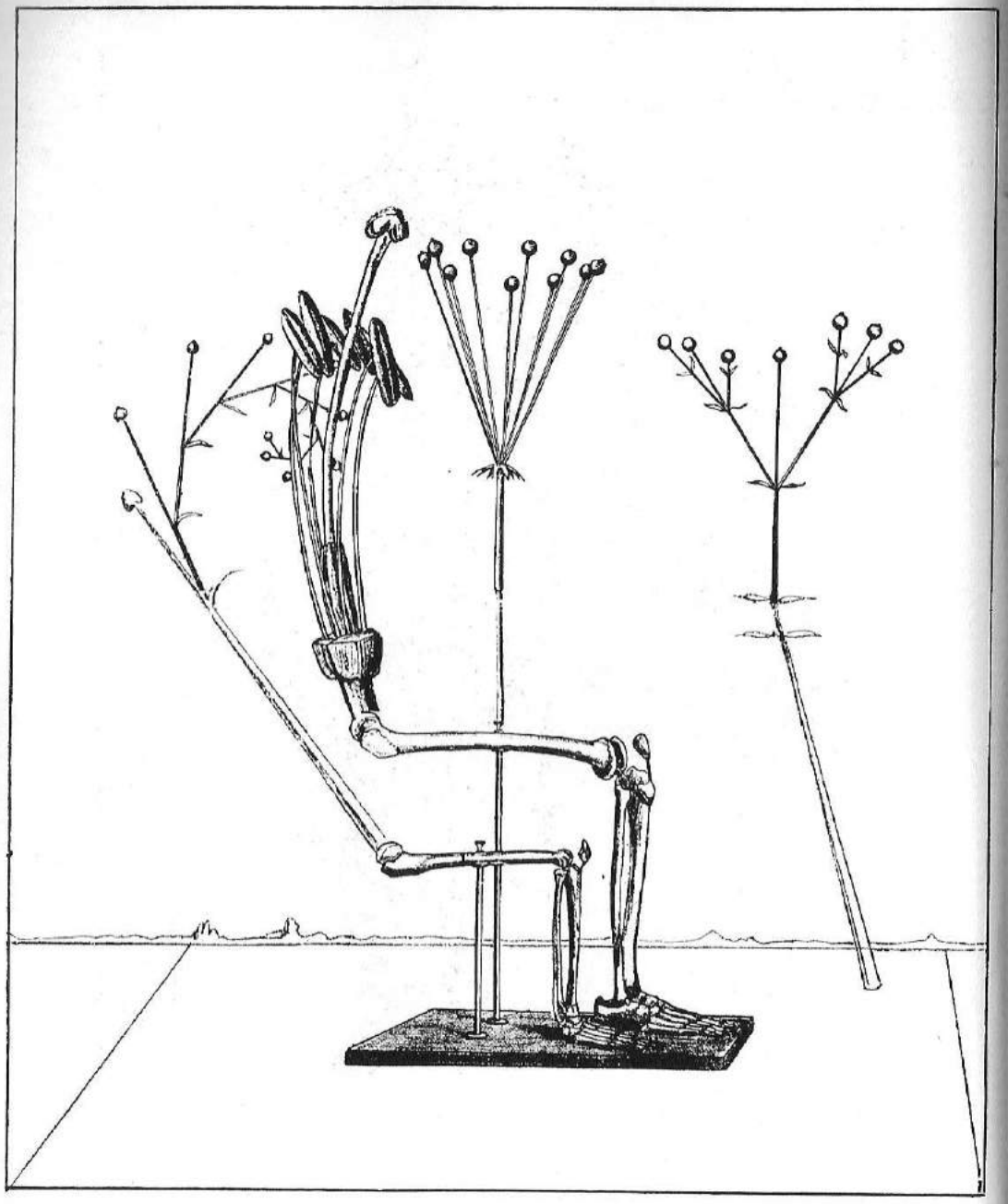
Paul ELUARD (*Comme deux gouttes d'eau*)

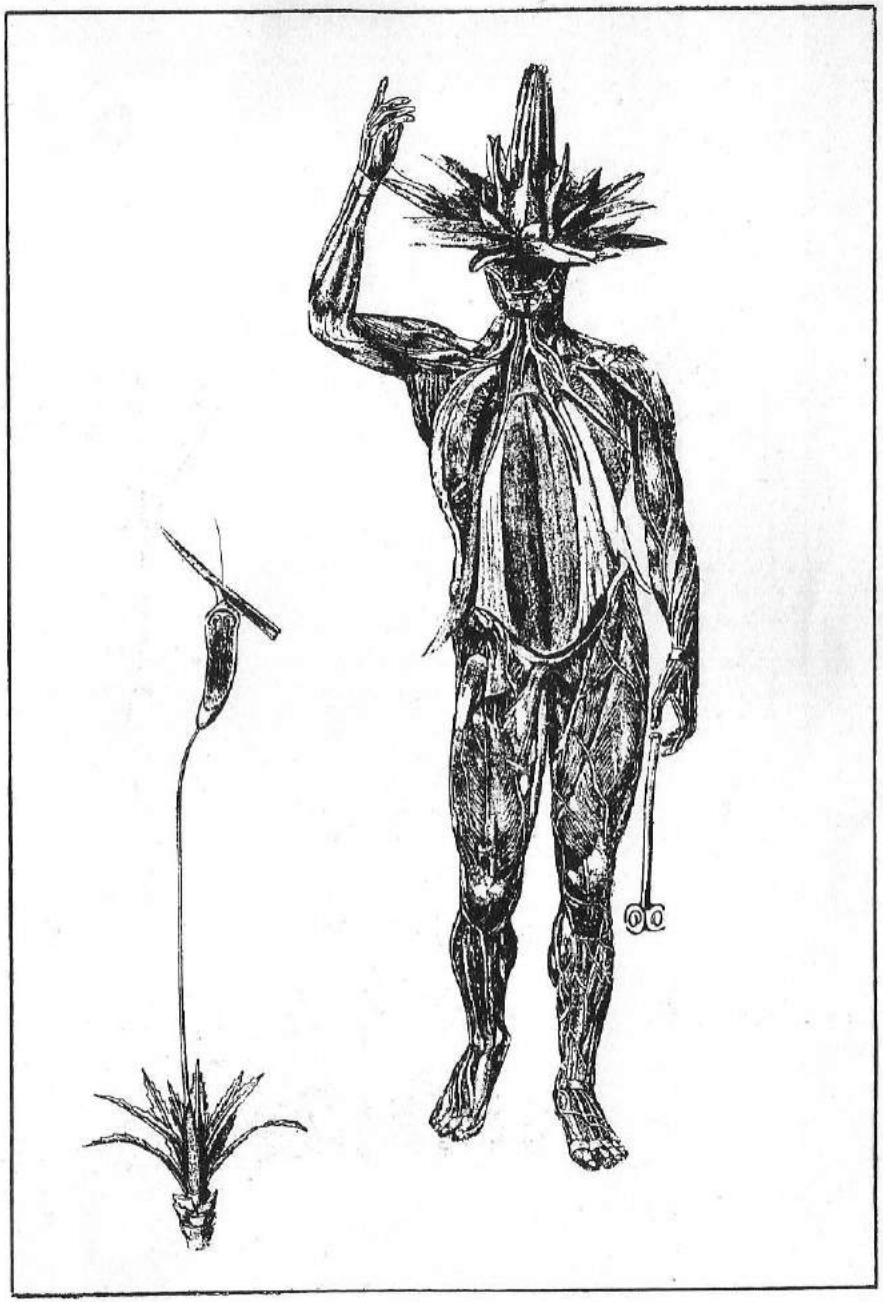
Primer poema visible

"Y opongo al amor
Imágenes ya hechas
En lugar de imágenes por hacer."

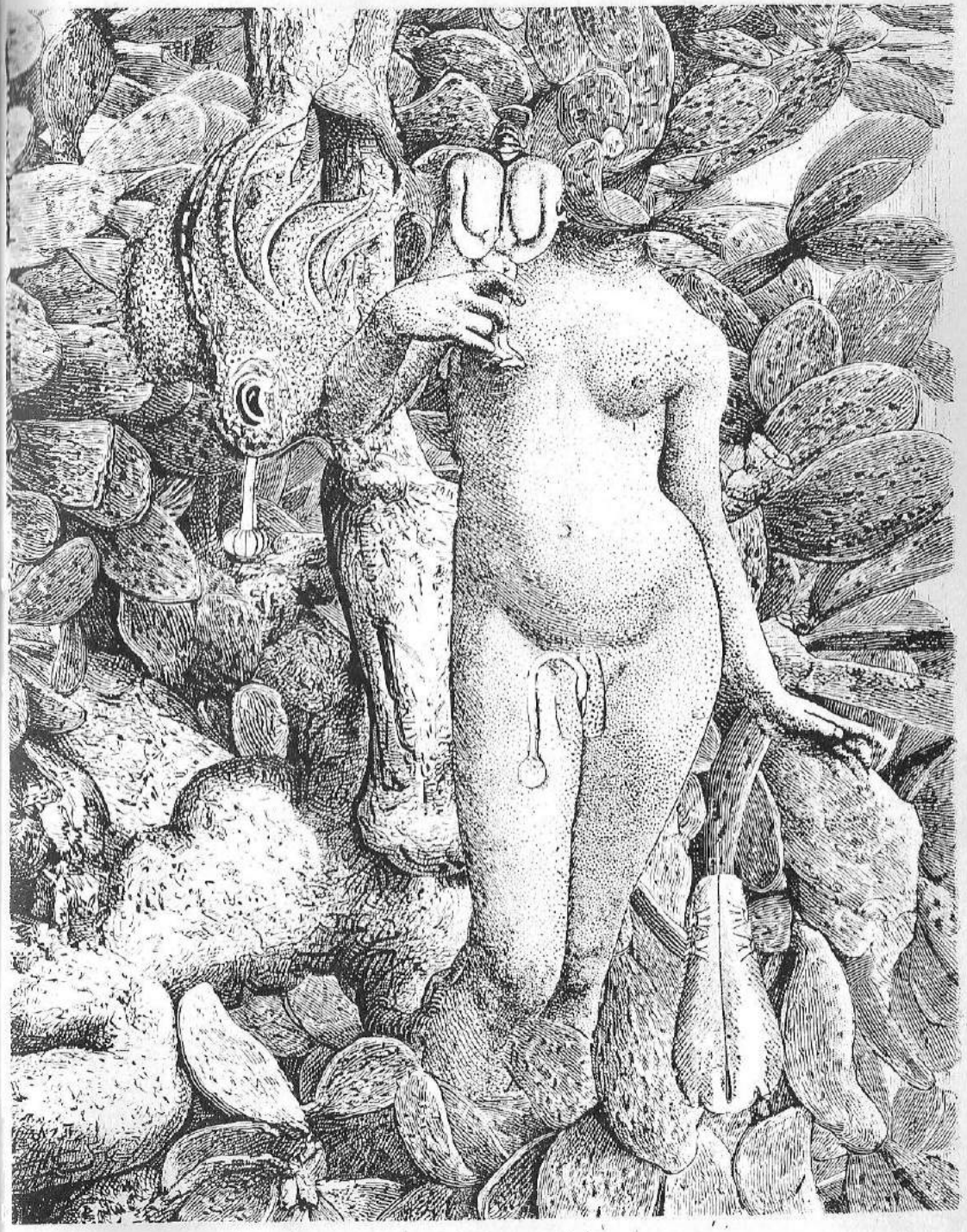
Paul ELUARD *(Comme deux gouttes d'eau)*

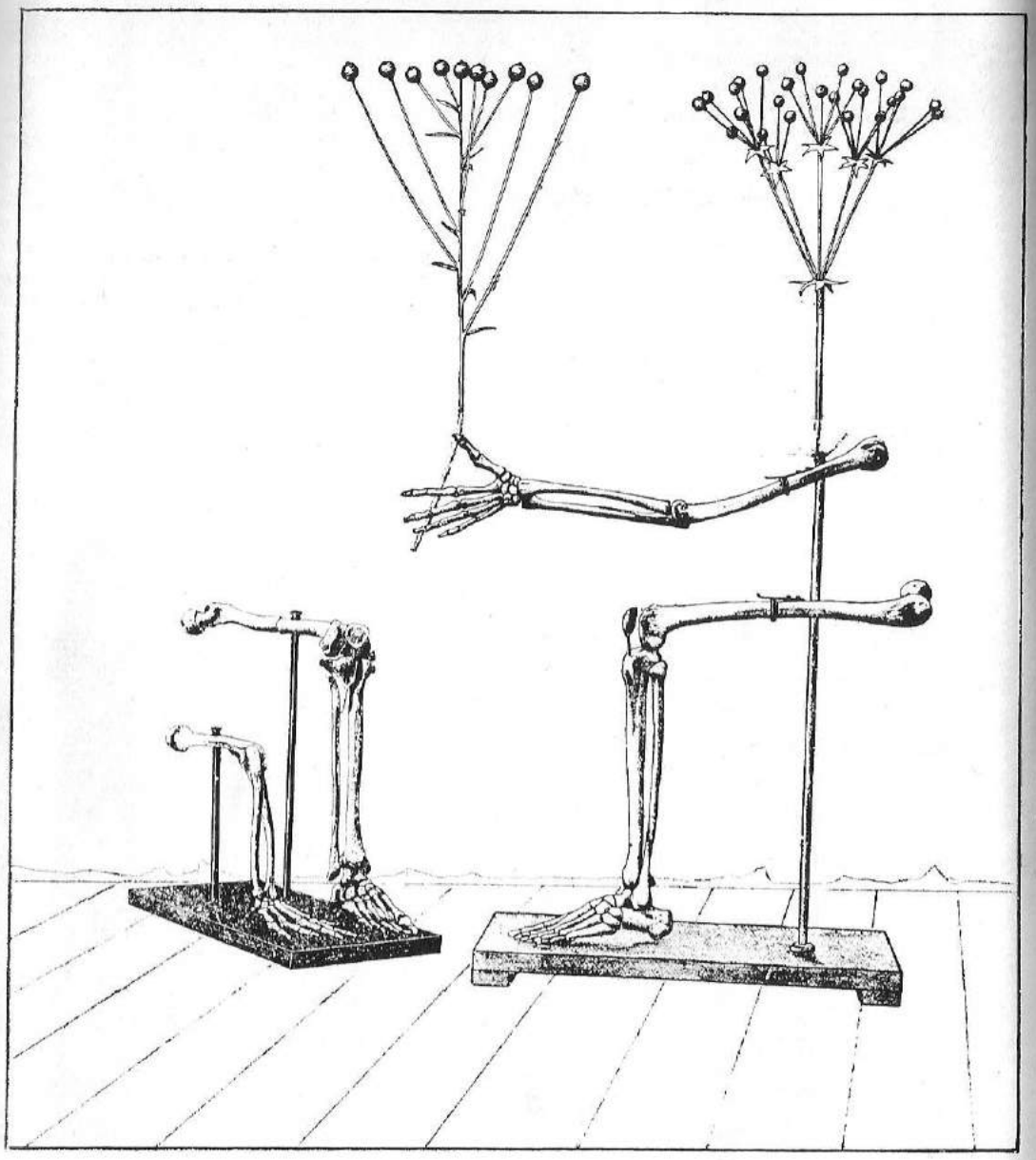












DEUXIÈME POÈME VISIBLE

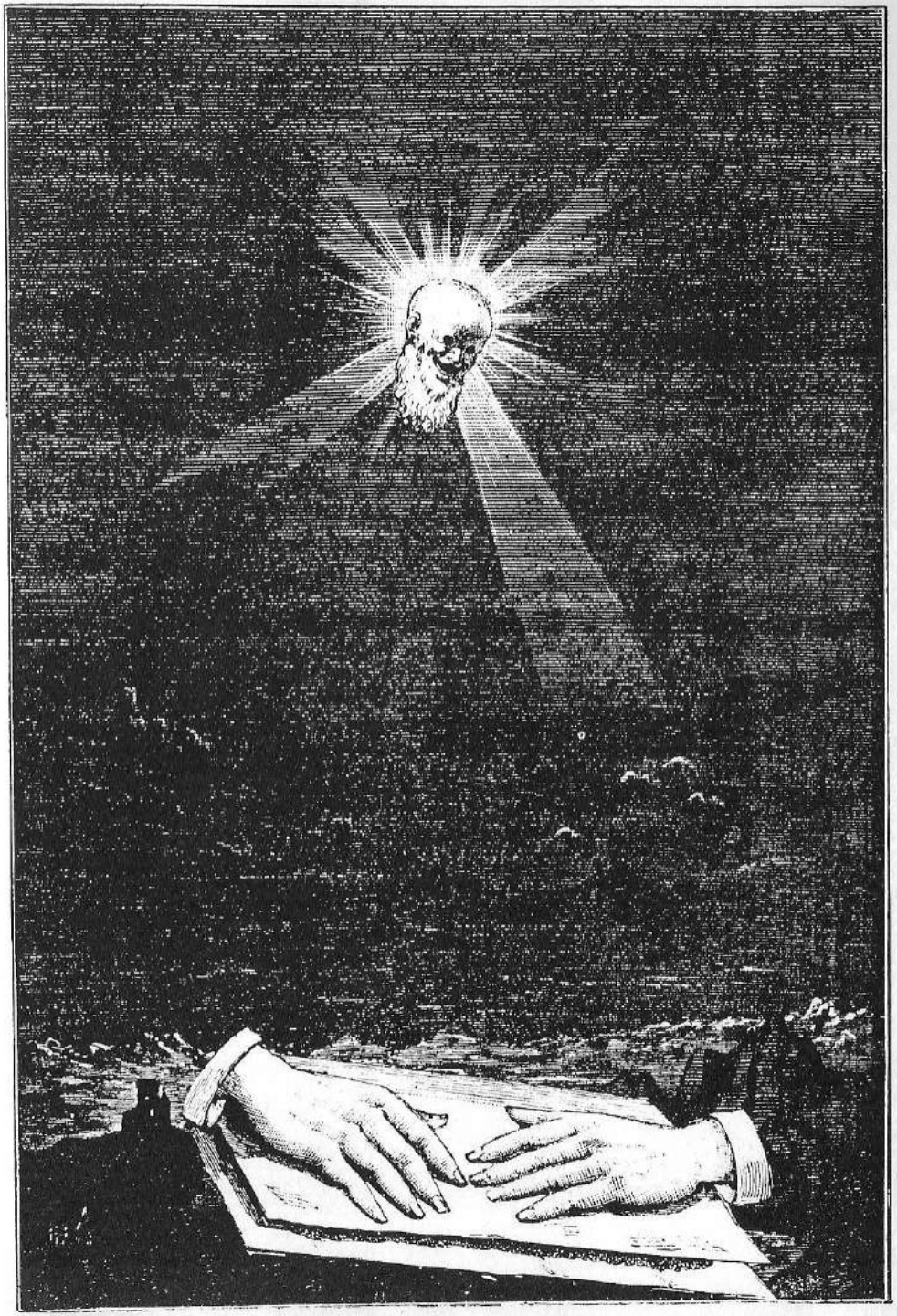
« Un homme et une femme absolument blancs. »

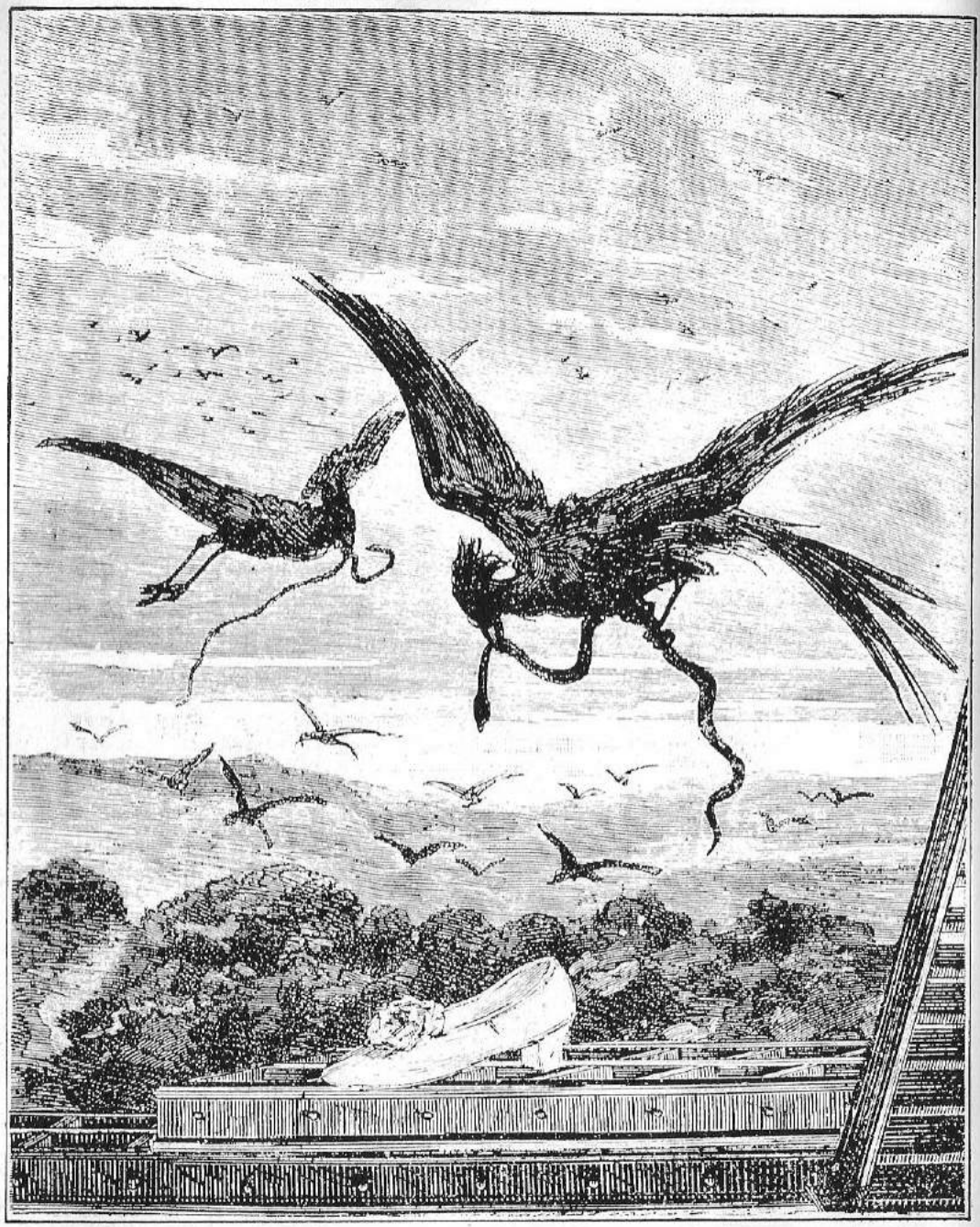
André BRETON (*Le revolver aux cheveux blancs*)

Segundo poema visible

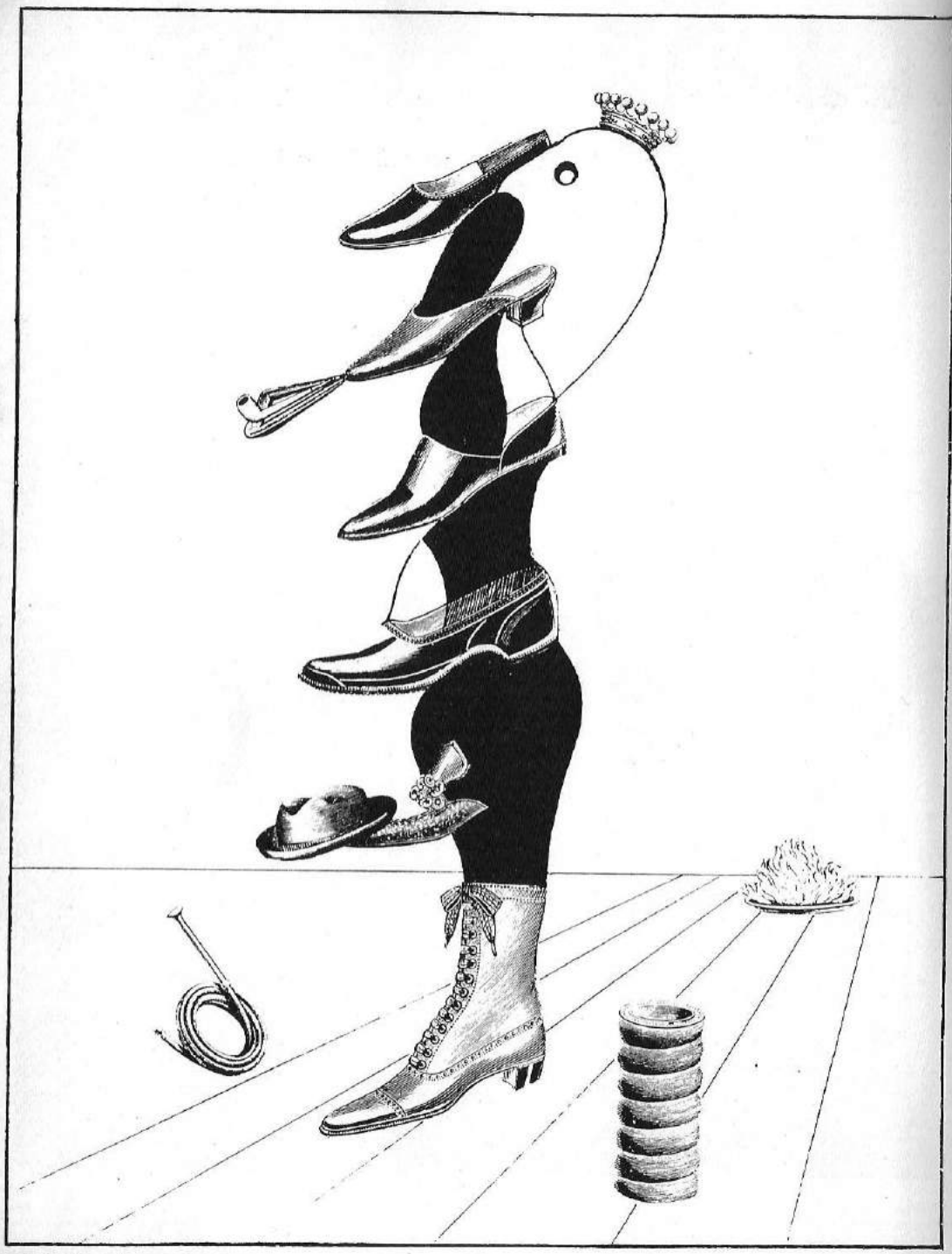
"Un hombre y una mujer totalmente blancos."

André BRETON *(Le revolver aux cheveux blancs)*



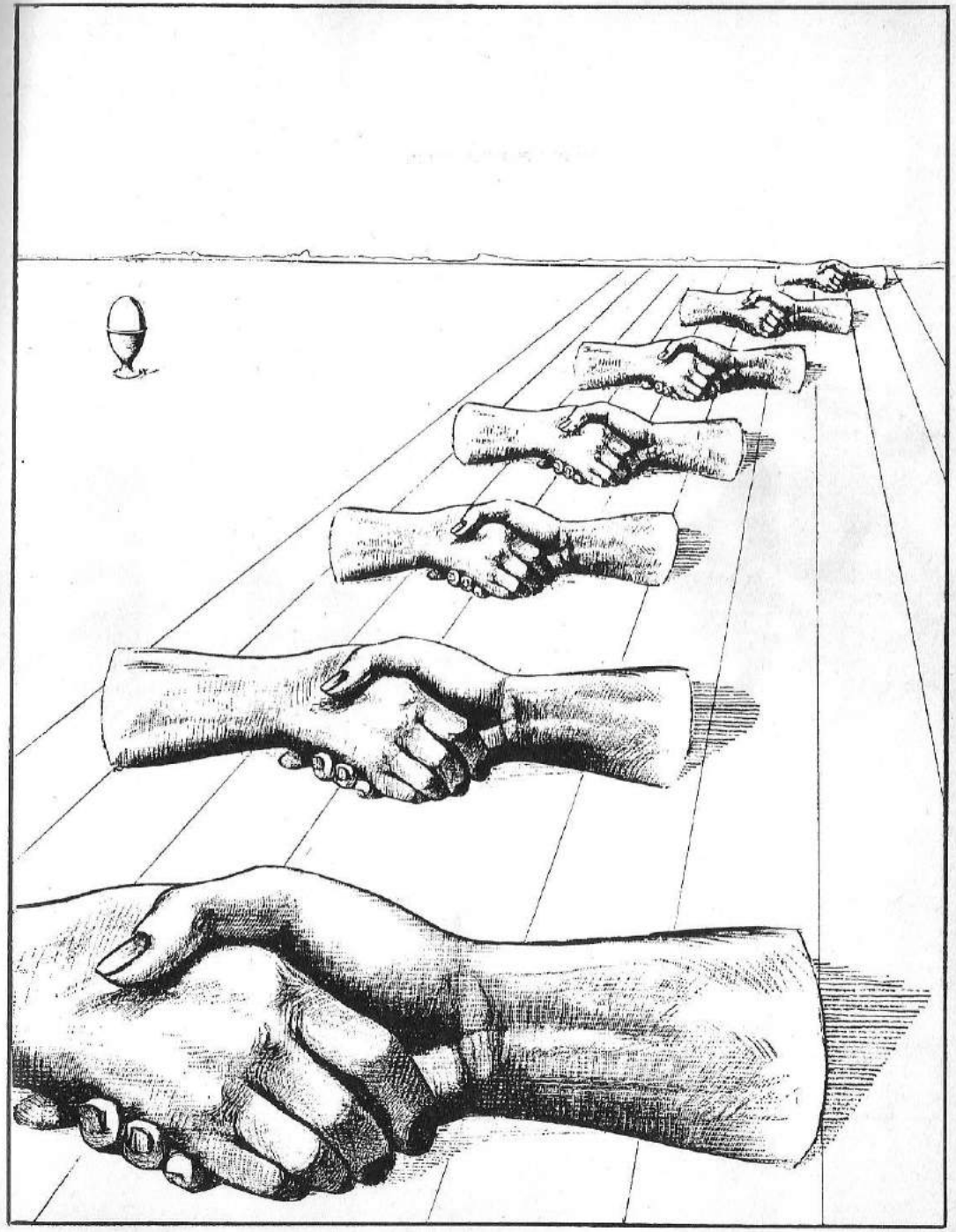


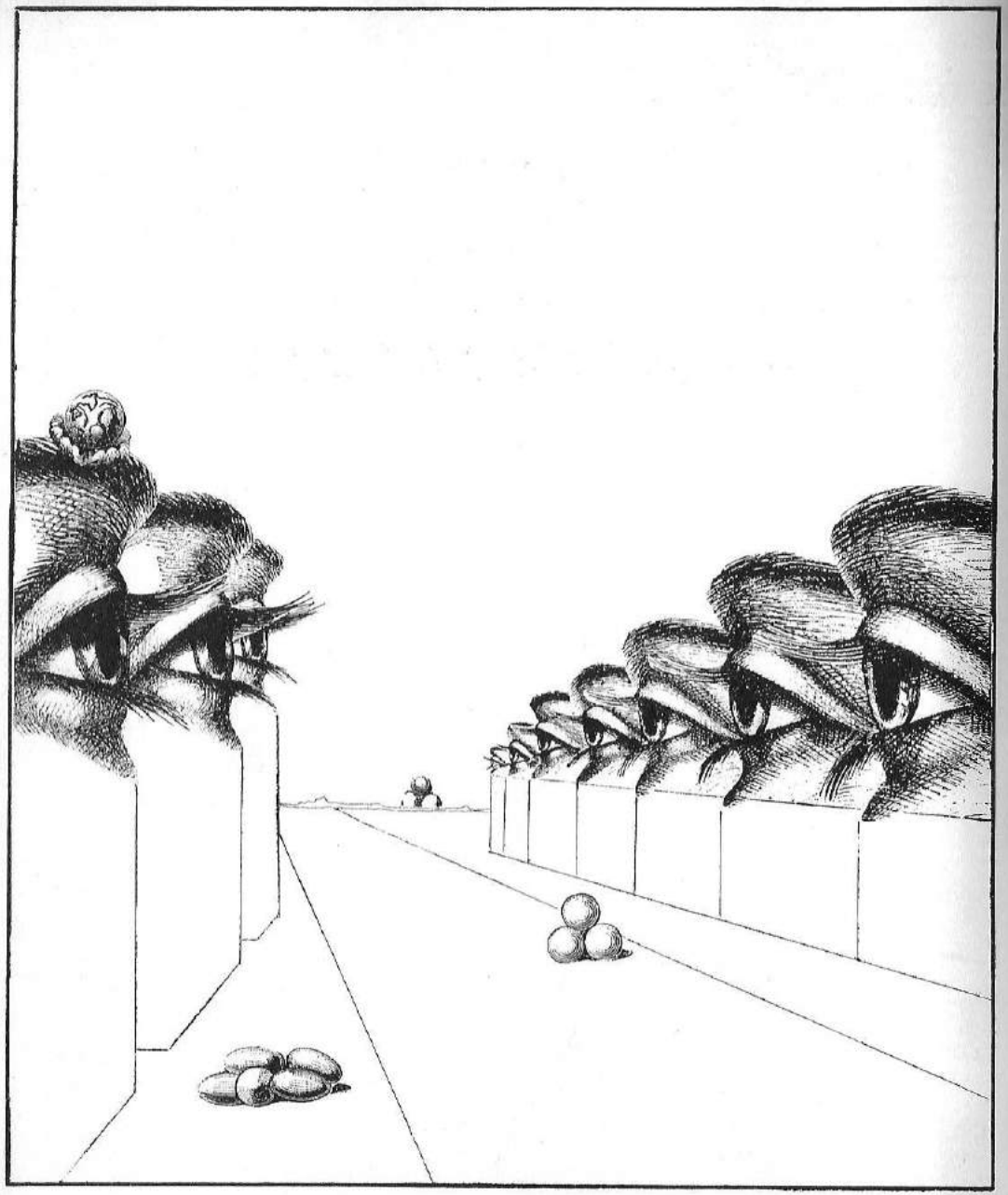




TROISIÈME POÈME VISIBLE

Tercer poema visible





SAMEDI

L'ÉLÉMENT :

INCONNU

EXEMPLE :

LA CLE DES CHANTS

« . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . . »

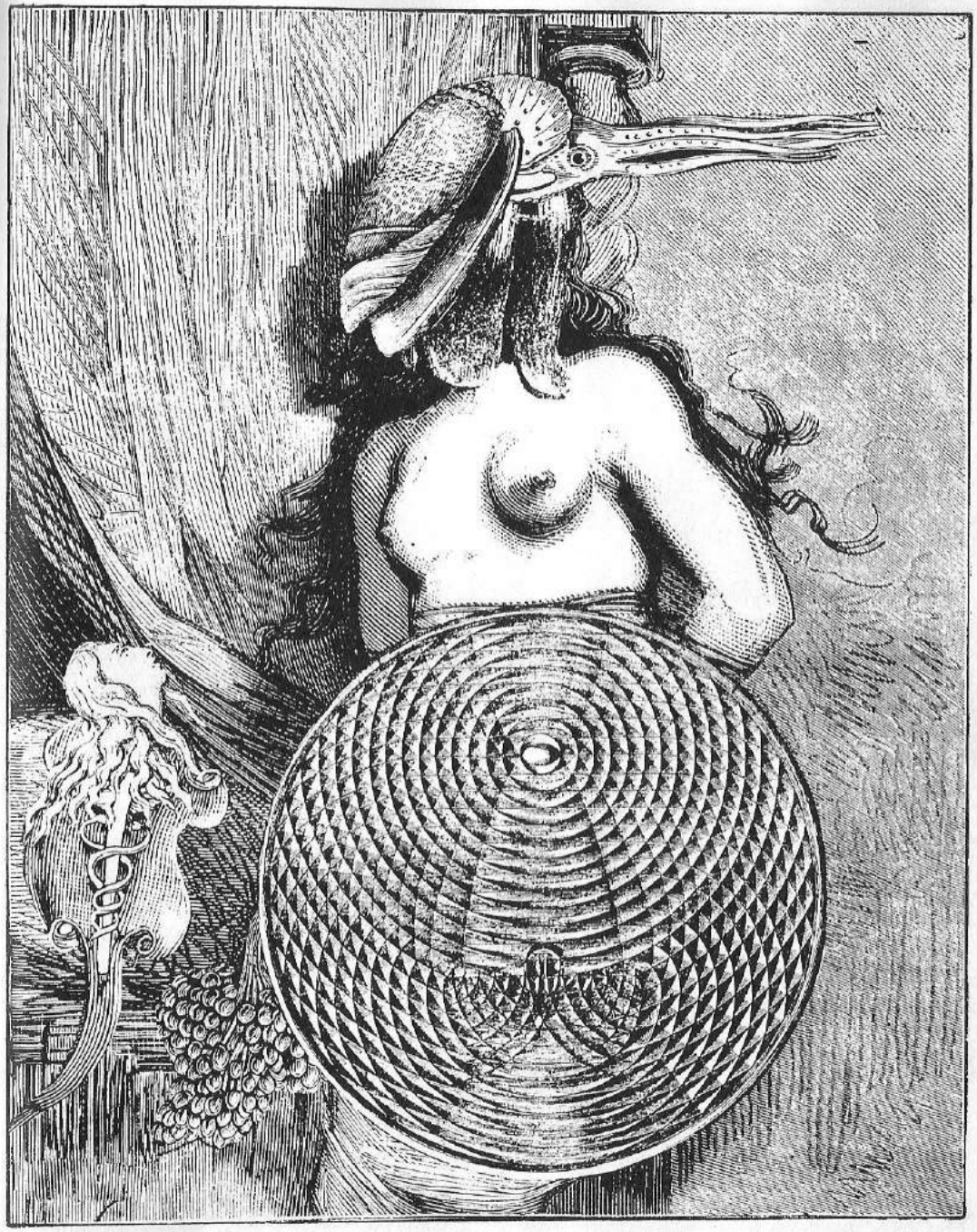
Pétrus BOREL
(Was-ist-das)

Sábado
Elemento:
Desconocido
Ejemplo:
La clave de los cantos

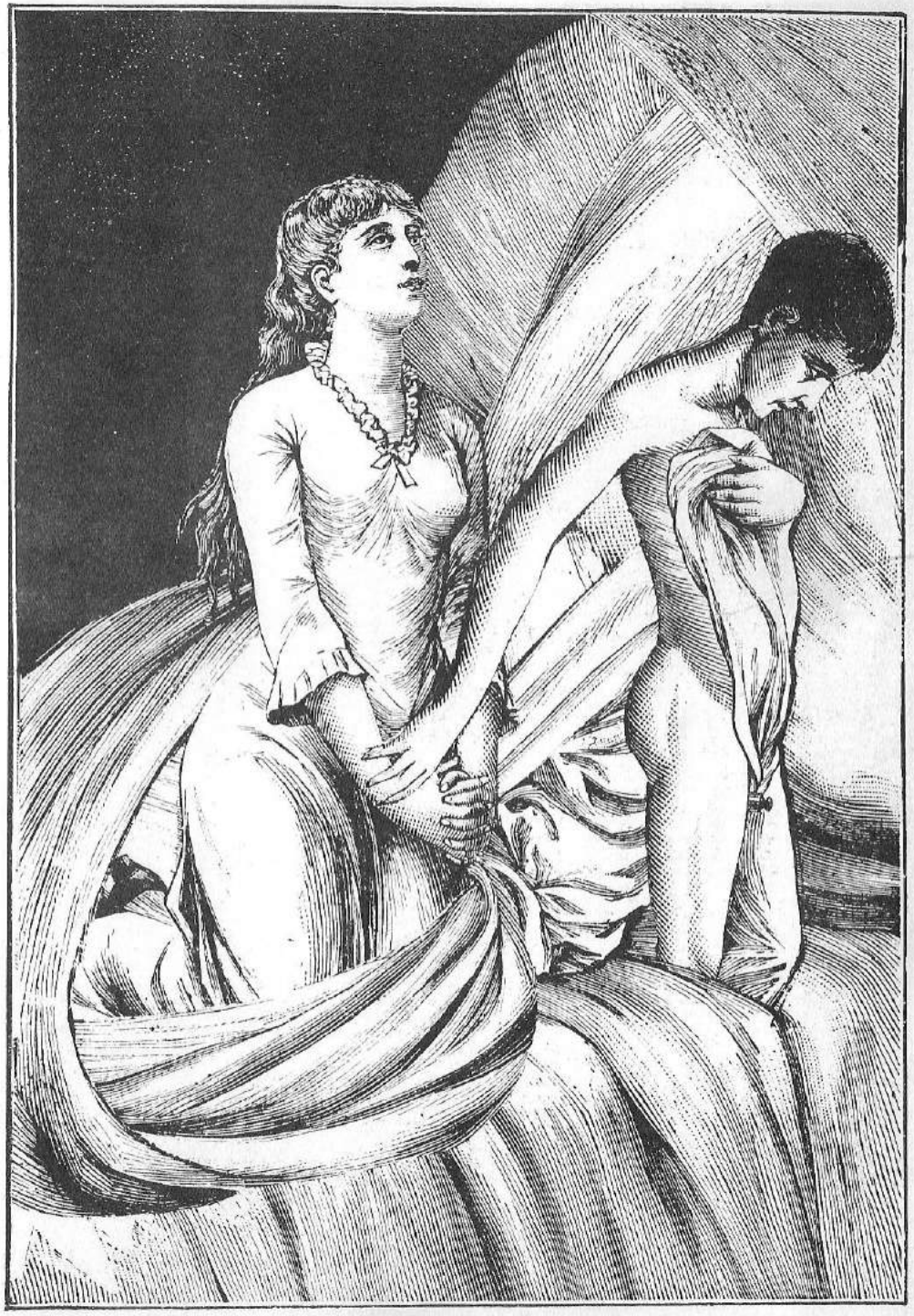
"……
……
……
……
……"

Pétrus BOREL

(Was-ist-das)





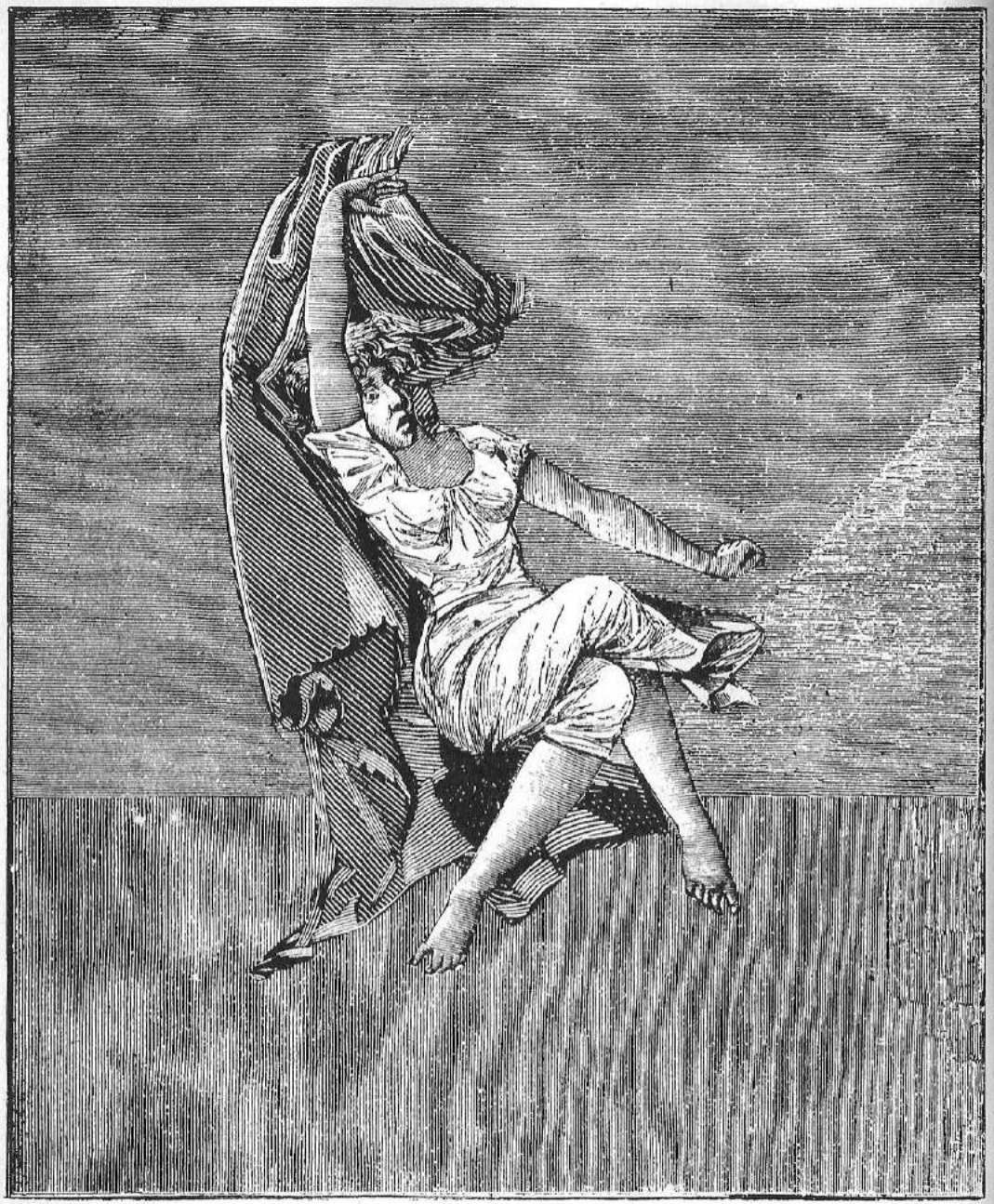
















30
18
6812
34

Colección Comunicación Visual

A. Abruzzese	La imagen fílmica
G. C. Argan et alt.	El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
R. Arnheim	El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura
O. Aslan	El actor en el siglo XX
	Evolución de la técnica. Problema ético
J. Barnicoat	Los carteles: su historia y lenguaje
R. Barthes	Sistema de la Moda
M. Baxandall	Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento
J. Berger et alt.	Modos de ver
R. L. Birdwhistell	El lenguaje de la expresión corporal
G. Bonsiepe	Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica
V. Bozal y T. Llorens (eds.)	España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976
J. Cazeneuve	La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión
D. Daucher	Visión artística y visión racionalizada
D. A. Dondis	La sintaxis de la imagen
	Introducción al alfabeto visual
H. K. Ehmer et alt.	Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia
A. Ehrenzweig	Psicoanálisis de la percepción artística
E. Garroni	Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados
A. Helbo er alt.	Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic
J. Hogg et alt.	Psicología y artes visuales
W. M. Ivins, Jr.	Imagen impresa y conocimiento
	Análisis de la imagen prefotográfica
J.-F. Lyotard	Discurso, Figura
P. Maenz	Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras

T. Maldonado	Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974
A. Martín	Historia del cómic español: 1875-1939
Ch. Metz	Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario
A. A. Moles	Teoría de los objetos
J. Mukařovský	Escritos de Estética y Semiótica del Arte
B. Munari	Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica
G. Nebiolo, J. Chesneaux y U. Eco (eds.)	Los cómics de Mao
G. Péninou	Semiótica de la Publicidad
N. Pevsner	Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño
M. Pleynet	La enseñanza de la pintura. Ensayos
L. J. Prieto	Pertinencia y práctica. Ensayos de Semiología
A. Puig	Sociología de las formas
G. Rapisarda (ed.)	Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)
O. Revault D'Allonnes	Creación artística y promesas de libertad
J. L. Rodríguez Diéguez	Las funciones de la imagen en la enseñanza. Semántica y Didáctica
G. Selle	Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial
P. Tausk	Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico
A. Tudor	Cine y comunicación social
H. Wescher	La historia del collage. Del cubismo a la actualidad

Serie "Clásicos"

B. Balázs	El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo
M. Duchamp	Escritos. Duchamp du Signe