

ENTRE A VENERAÇÃO E A ICONOCLASTIA: SOBRE O PODER ALQUÍMICO DA IMAGEM SURREALISTA EM MAX ERNST

Cristiano José Steinmetz

Resumo: Apresentado no XVII Encontro de História da Arte da UNICAMP, este estudo busca realizar um breve exame da imagem surrealista tanto no modo como ela foi inicialmente caracterizada por André Breton em 1924, bem como na forma como apareceu em uma pintura de Max Ernst de 1926. Propõe-se então estabelecer uma relação entre essas definições de imagem e algumas formulações teóricas e historiográficas elaboradas por Hans Belting e David Freedberg a fim de apresentá-la como modelo de crítica.

Palavras-chave: Surrealismo. Max Ernst. Teoria da imagem.

BETWEEN VENERATION AND ICONOCLASM: ON THE ALCHEMICAL POWER OF THE SURREALIST IMAGE IN MAX ERNST

Abstract: Presented at the XVII UNICAMP Art History Congress, this study seeks to briefly examine the surrealist image both in the way it was initially characterized by André Breton in 1924, and in the way it appeared in a 1926 painting by Max Ernst. It then sets out to establish a relationship between these definitions of the image and some theoretical and historiographical formulations drawn up by Hans Belting and David Freedberg to present it as a model for criticism.

Keywords: Surrealism. Max Ernst. Image theory.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1926, Max Ernst pintou uma tela intitulada como *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*. Nesta obra, Ernst confrontou um conjunto de valores ocidentais associados, sobretudo, à representação do amor materno da Virgem Maria pelo seu filho. Apresentando uma mulher vestida em vermelho e azul que, energicamente, levanta seu braço para castigar o bebê de bruços em seu colo, as santidades de ambas as figuras se tornam evidentes não apenas pelo título da obra em questão, como também pelas auréolas que acompanham a cena. Enquanto a auréola da Virgem Maria se encontra sobre a sua própria cabeça, a auréola do bebê se encontra no chão indicando estar ali como o resultado de parte da punição já recebida. Ao fundo, vê-se na janela as três testemunhas, Breton, Éluard e Ernst que, indiferentes à cena, tomam partido na posição de observadores. Na intenção de provocar um sentido, a um só tempo, blasfemo e humorístico, Ernst nos provê um quadro que atesta a força da imagem surrealista como expressão da crítica em relação a uma tradição clássica da história da arte ocidental moderna, a saber, da iconologia cristã e, conseqüentemente, de certos valores burgueses a ela atrelados.

Fundamentalmente crítica aos valores ocidentais modernos, a história do movimento surrealista acompanha a história do desenvolvimento de uma concepção de imagem que é marcada não pela intenção de produzir uma nova estética às artes como alguns manuais sobre as vanguardas do século XX fazem parecer, mas pela tentativa de fazer avançar culturalmente uma atitude crítica vinculada à força das imagens como suprassunção dialética entre a objetividade do mundo e a subjetividade do ser. A experimentação surrealista na produção de imagens pictóricas e literárias atesta, até os dias de hoje, a potência alquímica de sua concepção de imagem que mobilizava a aproximação de duas realidades distintas. No caso da pintura de Ernst, as realidades manifestavam o contraste entre, por um lado, o signo icônico de acolhimento do Menino Jesus pela Virgem Maria e, por outro, uma cena de violência e repreensão até então nunca associada a tal



ícone. Ainda que bastante emblemática na forma como buscava questionar um vasto conjunto de convenções sociais da época, a particularidade da imagem surrealista recebeu poucas menções no interior dos estudos sobre a história das imagens, bem como nos estudos da história das relações que essas mesmas imagens travaram e ainda travam no seio da sociedade moderna.



Figura 1. Max Ernst. *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas*: André Breton, Paul Éluard e o artista, 1926. Óleo sobre tela, 196 x 130 cm. Acervo do Museu Ludwig, Köln. Fonte: Arquivo pessoal.

Dentre muitas, obras como *The Power of images: studies in the history and theory of response* (1989) de David Freedberg e *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem* (2014) de Hans Belting, são exemplos de estudos sobre a história das imagens que, devido aos seus recortes específicos, não trataram da imagem surrealista, mas designaram importantes elaborações teóricas que podem ser significativas à compreensão do poder efetivo destas imagens. A partir dessas obras, poder-se-ia perguntar: de que modo a imagem surrealista deve ser compreendida? Como expressão positiva do devir histórico-cultural das imagens ou como um momento negativo e de ruptura com as tradições imagéticas? E, supondo a segunda alternativa a partir da obra recém-mencionada de Max Ernst, qual seria a extensão de sua crítica à história das imagens? Teria ela própria força para refletir, em termos iconoclasticos, sobre o seu próprio estatuto de imagem?

O PODER SUBVERSIVO DA IMAGEM SURREALISTA

Como boa parte da historiografia do movimento surrealista nos mostra, o conceito de alquimia adentrou o universo surrealista não nos termos da figura medieval de Nicolas Flamel, que buscava transformar, por exemplo, metais diversos em ouro, mas como uma referência simbólica e metafórica à transformação da realidade objetiva numa *surrealidade* poética vinculada ao desejo de “transformar o mundo” [Karl Marx] e “mudar a vida” [Arthur Rimbaud] (Breton, 1971). A mobilização da alegoria relativa à alquimia alude a uma tentativa de resgate da potência supostamente contida no interior desta prática que fora reinterpretada e mobilizada pelos próprios surrealistas tanto numa dimensão teórica própria ao desenvolvimento de seu pensamento de vanguarda, como também em suas produções literárias e pictóricas¹.

¹ Ao passo que se destacavam, nas produções literárias, a *escrita automática* como um método propriamente surrealista de escrita que tinha por objetivo liberar o pensamento e a expressão individual do artista de seu controle consciente, nas produções pictóricas se destacavam técnicas que tinham por objetivo minimizar o domínio do artista sobre a imagem em produção como, por exemplo, o *desenho ou pintura automática* onde a mão do artista, dotada de material gráfico, pudesse percorrer livremente algum suporte escolhido como um papel ou tela; a *frottage* técnica que consiste em capturar, via raspagem com material gráfico sobre uma folha de papel, a textura orgânica ou inorgânica de uma



André Breton, líder do movimento surrealista desde a sua fundação na década de 1920, adotou um conceito de imagem que havia sido elaborado, em março de 1918, pelo seu amigo Pierre Reverdy na revista *Nord-Sud*². Tal conceito, que acompanhou o primeiro *Manifesto do surrealismo* de 1924, afirma que:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem - mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá. (Breton, 2023, n. p.).

Um ano após a publicação do primeiro manifesto, André Breton novamente elaborou uma questão sobre a imagem, porém o fez por meio de um breve tratado sobre a pintura surrealista. No quarto número da revista *La Révolution surréaliste* publicada em julho de 1925, Breton assinou um texto intitulado como *Surréalisme et la peinture* (1925, p. 19, tradução nossa) no qual se lê, na frase que abre o texto, que o “olho existe em estado selvagem”³. Com esta colocação o autor iniciava a elaboração da ideia de que o olho humano não é plenamente conformado às imposições da sociedade moderna, ou seja, que o olho em seu *estado selvagem* está aberto às maravilhas que podem ser encontradas no campo da inconsciência, do sonho e da imaginação ativa. Para Breton, o olho – entende-se, portanto, o sentido da visão acoplado à imaginação e as suas capacidades imanentes – é a instância que opera a mediação primordial entre a objetividade do mundo e a

determinada superfície; a *grattage* que consiste em fazer a raspagem da tinta úmida em determinado suporte a fim de buscar expor e interpelar as camadas subjacentes de uma pintura etc.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 73-74) destaca que, ainda que houvesse uma afinidade teórica entre Breton e Reverdy, estes tiveram um desencontro na forma como os conceitos de *realidade* e *espírito* deveriam ser compreendidos. Enquanto o conceito de *realidade* de Reverdy desencantava Breton pelo seu caráter essencialmente objetivo e afirmativo vinculado a um *valor referencial persistente*, o conceito de *espírito* fora mal compreendido por Breton que o interpretou apenas como *intelecto*, enquanto o conceito proposto por Reverdy se vinculava tanto ao pensamento ativo e racional, como também ao sonho.

3 No original: "L'œil existe à l'état sauvage".

subjetividade do sujeito. Assim, a imagem surrealista, como síntese dessa operação, consiste em afirmar que se as formas imagéticas anteriores ao surgimento do surrealismo estabeleciam, sobretudo, uma relação melancólica para com o objeto retratado ou descrito, pois a imagem era, por excelência, o *não-corpo* do objeto em questão, para os surrealistas a imagem acabava por ser alçada à condição de corpo efetivo, ou seja, um corpo que atesta a um só tempo a materialidade da imaginação, dos sonhos e do inconsciente.

Para os surrealistas não se tratava de recuperar a antiga noção romana e bizantina de que, por exemplo, *um imperador está presente onde está a sua imagem*, mas de afirmar que a imagem pode manifestar, ainda que virtualmente, uma noção *sui generis* de corpo e, conseqüentemente, afirmar uma determinada posição de presença. Contudo, sobre a imagem surrealista que pretende capturar ou apresentar o *corpo da imaginação*, de que modo devemos compreender a figuração daquilo que é, por essência, desprovido de modelo visível?

Em seus estudos sobre a história das imagens, Hans Belting (2014) afirma que a imagem, em suas caracterizações próprias, apenas se justifica num processo relacional expresso: i) na imagem enquanto simbolização individual ou coletiva, ii) no meio que permite a materialização da imagem e iii) no corpo humano que apreende a sua forma pelos sentidos. Este esquema, segundo o próprio Belting (2014) se expressa na seguinte relação *imagem – meio – corpo*. Assim, a representação imagética daquilo que é desprovido de modelo visível depende de uma simbolização individual ou coletiva prévia que, dependendo do meio e da forma como é elaborada, pode provocar reações e respostas muito variadas sobre o corpo humano que a apreende, vide um contraste exemplar que poderia ser estabelecido entre a já mencionada pintura de Max Ernst e a *Virgem e o menino* de Tiziano Vecellio.

Mesmo não tendo sido exposta ao lado de uma renomada pintura da Virgem Maria com seu filho, a pintura de Ernst, exposta em Colônia em 1926, causou um horror instantâneo na população pois confrontava uma longínqua tradição de representações da Madona como ícone religioso e materno. Quanto à recepção da obra de Ernst temos que:



O clamor público foi tamanho que o arcebispo fechou a exposição na qual a pintura estava exposta e excomungou Ernst diante de uma grande multidão reunida na catedral, entre os quais estavam os pais do artista. Uma reprodução da imagem apareceu como um manifesto antirreligioso em *La Revolution Surréaliste* em dezembro daquele ano, mas a tela em si foi escondida, só sendo descoberta 58 anos depois para exibição permanente no Museu Ludwig, em Köln (Froehlich, 2016, n. p., tradução nossa)⁴.



Figura 2. Tiziano Vecellio (Ticiano). *Virgem e o menino*, 1540. Óleo sobre tela, 37,5 x 31 cm. Museu de Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha. Fonte: Site do Museu Thyssen-Bornemisza.

4 No original: "The public outcry was such that the archbishop closed the exhibition in which the painting was held and proceeded to excommunicate Ernst before a large crowd gathered in the cathedral, among whom were the artist's parents. A reproduction of the image appeared as an antireligious manifesto in *La Revolution surréaliste* that December, but the canvas itself was hidden away only to be uncovered 58 years later for permanent display in the Museum Ludwig, Cologne"

Entretanto, ao tratar do conceito de imagem surrealista temos de levar em consideração não apenas o desejo do artista de produzir um choque com uma imagem, mas também outras questões. A imagem surrealista pode ser compreendida como um exemplo decisivo onde os contrários não mais se reconhecem como antinomias, mas como elementos que podem, através de determinada junção, coincidir em uma nova unidade, tal como na interpretação surrealista da alquimia medieval que buscava conjugar elementos distintos numa unidade dialética. Um exemplo dessa *alquimia surrealista* se encontra também na junção improvável de realidades remotas manifestas também em outras obras de Ernst como, por exemplo, *Mulher, velho homem e flor* (1924), *Oedipus Rex* (1922), *Europa depois da chuva* (1940-42), como também em seu *Opus Alchymicum*, isto é, a sua grande obra alquímica intitulada como *Une semaine de bonté* (1934). Deste modo, a singularidade da imagem surrealista não pode ser simplesmente resumida às teses da neurobiologia cognitiva que consistem em afirmar que nosso cérebro é capaz de produzir um número infinito de imagens e que a imagem surrealista nada mais seria que a externalização de uma projeção mental sobre um meio. Trata-se, para usar a expressão adotada pelos surrealistas, de uma *alquimia* que em suas relações de aproximação e afastamento podem até mesmo mobilizar uma subversão de ícones, símbolos e signos diversos. Inclusive, para esse mesmo autor a imagem

[...] mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário; a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por ficar um de seus termos curiosamente disfarçado, seja por se apresentar como sensacional e pareça se desenlaçar pouco (fechando bruscamente o ângulo de seu compasso), seja porque retira dela mesma uma justificação formal derrisória, seja por ser de ordem alucinatória, seja por atribuir com naturalidade ao abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso (Breton, 1924, n. p.).



Em sua condição essencialmente multifacetada, a imagem surrealista poderia alcançar um espaço à parte nos estudos sobre a história das imagens e das relações que estas estabelecem para com os sujeitos sociais ao longo da história. A *theory of response* proposta por Freedberg (1989) nos indica que se a resposta do Ocidente às representações clássicas entre a Virgem Maria e o Menino Jesus se vinculava, sobretudo, à ideia de graça, bondade e cuidado – tal como considerado no tratado de Giovanni Dominici intitulado como *Regola del governo di cura familiare* (1403) que tinha, por exemplo, a imagem da Virgem Maria como exemplo positivo a ser seguido (Freedberg, 1989) – uma imagem como a de Ernst teria de expressar algum contraponto a este exemplo ao se vincular à ideia de displicência, indelicadeza e punição e, portanto, como um antípoda de tal modelo. Ao tratar da imagem como modelo positivo ou mesmo negativo, Hans Belting, em sua obra *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte* (2010), já afirmava que a imagem entre os séculos VIII e XVI reivindicava uma tradição impoluta, ou seja, uma tradição na qual a imagem além de ter uma finalidade prática vinculada a um ideal de beleza e à condição de ser o repositório da fé cristã, também tinha de estar vinculada à ideia de manifestação do divino.

Segundo Freedberg (1989), as imagens, sejam elas pinturas ou esculturas, afetaram e mobilizaram a cognição humana ao longo da história de tal modo que nela reside um poder singular de persuasão, visto que a própria apreensão da realidade se dá, sobretudo, pelas vias da visão. O autor destaca uma série de exemplos no qual as imagens poderiam despertar as pessoas para a fé, converter politicamente alguém ou até mesmo excitar uma pessoa sexualmente. O autor ainda afirma que tal relação não é a condição de uma sociedade primitiva ou iletrada, mas que tal questão é a expressão de um *continuum* histórico no qual a demanda da imagem por uma resposta adequada se coloca como uma tendência própria da relação humana com as imagens e da qual nos permite, inclusive, olhar retrospectivamente para as sociedades pré-modernas e levantar hipóteses sobre as mais diferentes civilizações e as suas respectivas relações com as imagens. O gesto humano (social ou individual) de reagir às imagens configura os fundamentos da *teoria da resposta* de Freedberg (1989), que surgiria justa-

mente como meio teórico pelo qual podem ser explicadas as relações de devoção, amor e medo que diferentes sociedades nutrem para com as imagens, mas que também explica e atesta a tese do autor de que as imagens possuem um poder que lhes é próprio.

Para Freedberg (1989), em qualquer tempo histórico certas imagens são vinculadas, de uma forma ou de outra, à crença de que elas próprias podem fazer cegos verem, aleijados andarem, inférteis, férteis etc. – tal como fora atribuído, por exemplo, à escultura da Virgem de Monte Berico na província de Vicenza na Itália⁵. Segundo o autor, tais poderes justificam, inclusive, as formas como as mais diferentes sociedades ao longo da história trataram e ainda tratam as imagens, ora como objetos de veneração, ora como objetos de violência iconoclasta. Nestes termos o medo e o amor pela imagem se colocam como os dois lados de uma mesma moeda que justificam como, por exemplo, a imagem da *Pietà* tanto foi e é tratada ainda hoje como ícone de adoração, como também já foi alvo de um particular ataque iconoclasta em 1972 onde a escultura de Michelangelo foi depredada com martelo por um homem que, ao entrar em contato com a imagem, afirmou ter recebido orientação sobrenatural para tal ato (Freedberg, 1989, p. 409).

Se para o autor pessoas de diferentes culturas e tempos históricos até o presente atribuem às imagens – entende-se aqui, sobretudo, pinturas, esculturas e mais recentemente fotografias, vídeos etc. – determinados poderes cujos quais podem intervir, persuadir e determinar as relações sociais, podemos dizer que a imagem surrealista adentra o campo de estudo sobre as imagens como um caso exemplar de uma imagem dotada de um poder disruptivo. Trata-se de um poder disruptivo pois nela é operada, essencialmente, uma relação de aproximação onde duas realidades distintas se entremeiam e onde,

5 Presume-se que a autoria desta escultura seja do artista italiano Antonino di Nicolò, porém esta informação também foi confrontada no documento *Storia del Santuario di Monte Berico* (1911), de Sebastiano Rumor e ainda hoje rende algumas especulações sobre a autoria desta imagem. No documento em questão se lê: “A questão agora é saber quando essa imagem foi esculpida e por quem. Nenhum documento, seja público ou privado, foi descoberto até o momento que autorizasse a menor hipótese, e até mesmo investigações recentes se mostraram infrutíferas. Foi escrito e afirmado, é verdade, que ela foi esculpida por Antonino di Nicolò, o mesmo artista que trabalhou na Madona Coroada do Duomo e nas Madonas de São Felício e São Lorenzo; mas a mão do escultor é tão diferente que a suposição deve ser descartada.” (Rumor, 1911, p. 216-217, tradução nossa).



por exemplo, um ícone pode perder seu estatuto afirmativo e, consequentemente, ter o seu poder icônico subvertido.

Se durante séculos a imagem demandava uma posição de verdade na qual ela própria não deveria apenas ser vista, mas também acreditada, na modernidade este caráter de verdade vai sendo diluído e reinterpretado de tal forma que artistas como os surrealistas puderam afirmar que a imagem, ainda que possua sua objetividade própria, pode se expressar também como reflexo daquilo que é desconhecido efetivamente pelo produtor da imagem.



Figura 3. Autoria desconhecida. *A Virgem do Monte Berico*, 1430. Escultura da Igreja de Santa Maria do Monte Berico, Vicenza, Itália. Fonte: <https://artetradizionepresepio.it/>.

Esta justaposição de diferentes realidades era o que dava aos surrealistas o seu sempre renovado frescor em relação à arte entendida na relação dialética entre uma prática pictórica e a elaboração epistêmica sobre esta. A partir disso podemos falar, em alguma medida, em um *humanismo* surrealista não delineado pelo racionalismo moderno, mas por um *humanismo mágico* vinculado exatamente na contramão do primeiro (Lima, 1995). Tal *humanismo* se vinculava ao conceito surrealista de imagem na medida em que fazia alusão à ideia de *criação do espírito* ou de *objetivação da subjetividade*. Não sendo possível traduzir, explicar ou mesmo reduzir a imagem a um conceito justamente porque a imagem é em si própria uma totalidade, cabe-nos compreender que a imagem surrealista expressa:

[...] uma dupla concepção, cujas faces se interpenetram e coexistem numa ambiguidade declarada: *uma naturalista, segundo a qual as imagens se impõe a nós conforme sua própria forma de realização; a outra, segundo a qual as imagens só têm sentido a partir de uma faculdade propriamente humana, faculdade essa de recusa do dado e de livre constituição de sentido*. E de tal concepção, tendo prevalecido mais a segunda (por influência de Freud) comenta F. Alquié, que o Surrealismo se orientou para *uma espécie de humanismo, permitindo que se explicasse pelo sujeito aquilo que era considerado o fruto do mundo* (Lima, 1995, p. 424, grifos do autor).

O texto *Carta à vidente* escrito por Antonin Artaud e dedicado à André Breton no oitavo número da revista *La Révolution surréaliste* (1926) apresenta elementos que se vinculam a uma noção surrealista de humanismo que, inclusive, se aproveita da pintura de Ernst (*Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*) realizada no mesmo ano para demonstrar como a alquimia da imagem não se manifesta apenas nas artes visuais, mas também na poesia. Numa relação de aproximação com a pintura de Ernst, lê-se no poema em prosa de Artaud (2020, n. p.):



A senhora me toma em seus braços, tão pequeno, rechaçado e rejeitado, e tão desesperado quanto à senhora, e, erguendo-me, tira-me desse lugar, desse falso espaço de viver, por já ter alcançado a membrana de seu repouso. Esse olho, esse olhar sobre mim mesmo, esse olhar consternado e solitário que é toda a minha existência, a senhora o amplia e faz com que ele se volte sobre si próprio, e eis que uma germinação luminosa, de delícias desprovidas de sombras, reaviva-me como um vinho misterioso.

Por fim, isso que uma série de autores chamou de *humanismo surrealista* ou *mágico* como, por exemplo, Ferdinand Alquié (1977), pode ser compreendido como a *Weltanschauung* própria do surrealismo. Isto é, trata-se de uma *visão de mundo* ou mesmo um *estado de espírito* que se vincula de forma irreverente às tradições do passado e que, inclusive, é pouco tematizada nos estudos sobre as imagens no interior das vanguardas modernas.

Desde o surgimento formal deste grupo em 1924, os surrealistas pareciam catalogar símbolos, ícones e conceitos de modo que pudessem conservá-los como referências ou vestígios de uma realidade distinta que pudesse *alquimicamente* ressurgir em uma imagem ímpar através de uma relação de aproximação ou de afastamento para com outra realidade. Arelado a uma postura de insubmissão radical, o surrealismo confrontava a própria ideia de religião enquanto sistema normativo e enquanto instituição social. Inclusive, a pintura de Ernst de 1926 atesta isso já nos primeiros anos de existência do movimento. Nas palavras de Löwy (2018, p. 41-42) “[...] nada é mais abominável para os surrealistas do que a religião em geral e a católica apostólica romana em particular”. A recusa dos surrealistas em relação à religião não tinha, evidentemente, nada a ver com uma racionalização da vida, mas justamente com um movimento que objetivava construir o irreverente, o assombroso e o maravilhoso através do poder que a força alquímica parecia prover à prática surrealista como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Provocativa à racionalidade técnica, às artes clássicas, à normatividade da igreja católica e à política burocrática da sociedade capitalista, a imagem surrealista, entendida aqui em sentido *lato*, pôde manifestar uma força que, ora se vinculava a uma ideia de sagrado, ora de profano e ora confundia-se entre estas. Em busca do onírico e envolta de um senso de mistério, inquietude e estranheza, é possível afirmar que a imagem surrealista é tudo menos unívoca. Foi a partir da tentativa de insubmissão dos surrealistas aos ditames do já existente que estes produziram uma *postura alquímica* em relação às artes e suas respectivas tradições ao passo que criavam não apenas uma concepção singular de imagem, mas também desenvolviam uma visão de mundo (*Weltanschauung*) que tinha nas artes a sua principal forma de manifestação.

A alquimia da imagem surrealista não alude a um ideal metafísico, mas à ideia de que é possível propor um sistema relacional onde o inusitado e o irreverente podem emergir como força estética e política. Submetida à posição de negatividade em relação ao mundo existente, a imagem surrealista não se deixa reduzir a uma dimensão puramente empírica e tampouco à uma estética pictórica unívoca. Trata-se, isso sim, de uma forma subversiva de imagem que, dotada de um poder singular, ainda espera por melhores delineamentos no interior dos estudos sobre a história das imagens. Tal delineamento se faz necessário pelo tipo de poder que essa imagem exerce, bem como pelas respostas que esta imagem, objetivada sobre um determinado meio, demanda ao corpo pelas vias da visão.

A imagem surrealista foi elaborada, portanto, como a expressão de uma intencionalidade crítica que atravessa uma série de experimentações díspares e que alcança a condição de elemento nem totalmente realista e nem puramente abstrato, ou seja, que alcança uma liberdade no modo mesmo de se compreender os limites da aparência do mundo exterior e do mundo interior da subjetividade. Eis, inclusive, o que atesta a sobrevida da imagem surrealista na cultura através do tempo, mesmo que essa tenha se diluído, em alguma medida, no



interior da experiência cultural imanente ao desenvolvimento do capitalismo a partir da segunda metade do século XX.

Mesmo sendo breve o sobrevoo sobre as questões aqui levantadas, visto se tratar de um estudo ainda inicial sobre o tema, pode-se afirmar, sem maiores problemas, que tais questões parecem pertinentes não apenas por fazer avançar os estudos sobre a história da arte a partir do recorte surrealista, mas também por projetar, ao interior de um campo de estudos ainda em desdobramento, o estatuto da imagem na modernidade a partir deste suposto poder subversivo da imagem surrealista.

REFERÊNCIAS

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion, 1977.

ARTAUD, Antonin. **Carta à vidente**. Tradução: Bruno Costa. São Paulo: 100/Cabeças, 2020.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Tradução: Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Tradução: Maria Beatriz de Mello e Souza. Rio de Janeiro, 2010.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. 2023. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

BRETON, André. **Position politique du surréalisme**. Paris: Societé Nouvelle Des Éditions Pauvert, 1971.

BRETON, André. Le surréalisme et la peinture. In: BRETON, André et al (ed.). **La Révolution surréaliste**. Paris: Nrf, 1925.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERNST, Max. **Une semaine de bonté**: los collages originales. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

FREEDBERG, David. **The Power of Images**: Studies in the History and Theory of Response. Chicago (USA) and London (UK): The University of Chicago Press, 1989.

FROELICH, Caleb. **The Scandal Of God Incarnate**. 2016. Disponível em: <https://www.transpositions.co.uk/the-scandal-of-god-incarnate/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

LIMA, Sergio. **A Aventura surrealista**. Tomo 1. Campinas: Unicamp, São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.



LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.

RUMOR, Sebastiano. **Storia documentata del Santuario di Monte Berico**. Vicenza: Officina Grafica Pontificia S. Giuseppe, 1911. 468 p. Disponível em: <https://archive.org/details/storiadocumentat00rumo>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Cristiano José Steinmetz é doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (PDSE). Foi pesquisador visitante (Capes-PrInt) no Fondo Pasquale Alferj da Università IUAV di Venezia e trabalhou com os arquivos situacionistas no Fonds Guy Debord da Bibliothèque Nationale de France, bem como com os arquivos surrealistas do International Center for the Arts of the Americas - Houston Museum of Fine Arts.

Email: c236375@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3123-1285>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0457783552188702>

Artigo recebido em 17.07.2024 e aceito em 23.09.2024.

