

Dadá, la lengua del paraíso. Clément Pansaers, Max Ernst. Una teoría del azar

Lourdes Terrón Barbosa
Catalina Soto de Prado Otero
Universidad de Valladolid

Deseo conocer las reglas
para encontrar el mejor camino
de infringirlas. (Beethoven)

1. Clément Pansaers y el lenguaje del paraíso.

Existe una sombra en la que se forman invisiblemente extraños cristales. Mientras, los grandes resplandores del mundo esclarecen en el azar apresuradas figuras. La oscuridad se manifiesta recelosa de los fenómenos que participan de los misterios en los que se pierde el espíritu ciego de los hombres. Es preciso que el tiempo se decante para que estas siluetas ocultas reaparezcan a menudo. Revelaciones de personas humanas al margen del mundo, marcando las diferencias entre la vida real y el rostro histórico. Entonces, por obra del destino la realidad se confunde con la leyenda en cuyos límites se mantienen vivos estos fantasmas. El destino, quizás, o una especie de sentimiento de infinito hace que reaparezcan metafóricamente varios de estos rostros enigmáticos que no intrigan a nadie, esperando concurrir en el reino fluorescente de los mitos.

Clément Pansaers se pierde en sus comienzos. Los belgas, poseedores del Congo, habían devuelto al museo etnográfico de Bruselas, los simulacros de madera que habían encontrado allí sus colonos. Pansaers, desde la infancia, se había sentido atraído por estas figuras fetiches, por estos cuerpos paradójicos que dejaban volar su imaginación hacia dioses salvajes y crueles, hijos de la tierra. Este apasionado amante de la barbarie había estudiado derecho y egiptología. Su vida transcurría de una manera normal, todo el mundo pensaba que iba a ser pro-

fesor pero estaba obsesionado por las correspondencias. Había vivido, a veces, en Amberes, en ambientes marineros en una atmósfera de sal y de alcohol y sentía una gran atracción por un monarca egipcio del que le gustaba hablar¹, un joven faraón que había conseguido escaparse de palacio en su juventud para llevar una vida tranquila en el Nilo. Una especie de Villon del tiempo de las pirámides, que luego vuelve a reclamar su herencia, rodeado de un proletariado de vagabundos y prostitutas, que cantan sus poemas absurdos y obscenos.

Cuando adquiere el poder, libera a los esclavos y lanza abajo el edificio social instituyendo cultos y ritos burlescos y dementes. Una nueva guerra restablece sobre el cuerpo del rey muerto las antiguas supersticiones, la virtud y la esclavitud. Pansaers había convertido en tesis la biografía de este faraón romántico, a través de las glosas que había podido descifrar, había traducido sus poemas, no obstante, la tesis fue un fracaso, el joven exegeta se había inspirado en ciertos autores alemanes, enemigos de Goethe, muy puestos en entredicho en su país, enemigos también de Schiller y de Lessing. El resultado fue su ruptura con la facultad.

Como manifiesta en sus escritos, el espíritu de la revolución era lo que le atraía por encima de todas las cosas. Sin duda, siguiendo el ejemplo de su héroe egipcio, había sido tentado por el seductor comunismo que poseía una gran fuerza en Bélgica y estaba lleno de posibilidades, hasta que expulsado del partido por los propios comunistas, comenzó a sentir un gran desprecio hacia ellos, poniéndolos en evidencia cada vez que podía. Era un revolucionario en todo y sólo imaginaba la revolución, sus consecuencias. Fue en este estado como lo encontró la guerra: “Que sais-je, disait-il, si j’avais été d’un autre pays, peut-être eusse-je été nationaliste, mais nationaliste belge. Il n’y a pas de mot plus ridicule que le mot belge. Observez la figure d’un enfant qui ne l’a jamais entendu, et dites belge. Il rit, il rit aux éclats. Je parie tout ce qu’on veut qu’il rit.” (PANSAERS, 1921a). Durante cuatro años, Clément Pansaers entró en relación con los literatos alemanes. Dos hombres son determinantes en su formación: Carl Sternheim y Carl Einstein².

1. Vid. PANSAERS, (1921b).

Se trata de Amenofis IV, faraón de la XVIII dinastía, (1375-1354) que abolió el culto de la divinidad principal, Amón, señor supremo o celeste, señor de las tres regiones del mundo, asimilado a la guerra para establecer el culto de la paz, el del disco solar rojo, Atón: “forme secondaire de Râ d’Héliopolis, que quelques partisans avaient proclamé le dieu unique”. No estaba dotado de un cuerpo de hombre ni de atributos individuales y no poseía ni mito ni estatua. Para marcar esa ruptura, el faraón tomó el nombre de Akhenaton o Khoun Aton, “celui qui plaît au dieu Aton”.

2. CARL EINSTEIN (1885-1940) es autor del famoso ensayo *Negerplastik, la sculpture nègre*, (1915), trad. en *Médiations*, nº. 3, 1961. También en EINSTEIN (1993). Fue uno de los amigos más íntimos de Clément Pansaers. Ambos participaron activamente en el levantamiento de los soldados obreros en Bruselas, en noviembre de 1918, a cuya cabeza estuvo Carl Einstein. Louis Gille nos transmite de él que se trataba de “un étrange bonhomme” qui “s’avance, monocle dans l’œil, la moitié du crâne enveloppée de dandages” y que “parle le français comme un Parisien”, del

Pansaers consideraba a Carl Einstein como el único escritor de peso de la Alemania contemporánea. Habían compartido juntos su afición por el arte y la civilización africanas. Carl Sternheim, por su parte, fue el que le permitió encontrar trabajo. Había sido presentado por él ante las autoridades alemanas, con lo cual no era del todo desconocido.

Cuando los alemanes quisieron instaurar una universidad en Flandes, en Amberes, Clément Pansaers fue designado para ocupar en ella una cátedra de Egiptología. Pero no fue, como la mayoría de los belgas, por patriotismo por lo que la rechazó. Sabía que después de la guerra la vida se le haría imposible en Bélgica y era necesario que le asegurasen la posibilidad de huir y de vivir en otro sitio. Hizo como si aceptara pero después pidió 500.000 francos, cantidad que la universidad rechazó, naturalmente. No obstante, su vida, sus amistades, los objetos que coleccionaba, los cuadros que pintaba, sus esculturas, sus escritos, se convirtieron en objeto de escándalo, de locura, para sus compatriotas. Durante la guerra Pansaers se había casado, tuvo un hijo. Podemos apreciar en todo lo que publicó el lugar que ocupa este niño en sus preocupaciones³. Sólo pensaba en enseñarle a hacer el amor. Fue durante el periodo del embarazo de su mujer cuando Clemente Pansaers conoció a Blanca Pansaers, su amante, con la que vivirá hasta el final de sus días, dejando en Bélgica a su primera mujer y a su hijo, y con ellos, prejuicios, rencores y persecuciones. La vida se le había hecho insostenible en Bélgica.

Poco a poco, todo lo que poseía había sido vendido, embargado. Vetado por el Ministerio, no podía cobrar una pensión a la que tenía derecho. Tenía incesantes procesos, interminables pleitos. La propietaria de su casa, por ejemplo, le acusaba de antipatriota. En Bélgica, tras la guerra, tanto el cubismo como otras formas del arte moderno estaban bajo sospecha. Un buen día interpuso un juicio contra Clément Pansaers tras la lectura de algunos de sus escritos, obligándole a pagar un recibo atrasado de alquiler, que no podía pagar. Se le despojó así del beneficio del *moratorium*.

Arruinado, desprestigiado, cansado del juego de escondites que debía mantener con sus dos mujeres que se contentaban mal con el reparto, con la salud destrozada por el alcohol y el opio, Pansaers, que acababa de publicar *Le Pan pan au*

cual la asamblea sabe “qu’il fut critique d’art à Paris”: “Einstein se dirige, menaçant, vers le gouverneur de la Wallonie, ce Harniel, dont hier encore, il n’était qu’un très subalterne employé, et il lui hurle en montrant le poing: – *Monsieur, je suis très étonné de ce que le Président du Comité National vient de dire. Pourquoi n’avez-vous pas exécuté mes ordres? Prenez note de ceux-ci que je vais vous donner! Et tandis que la bande des barons et des comtes écoute, sans souffler mot, l’ex-gouverneur Harniel tire avec humilité un carnet de sa poche et prend docilement note des indications qu’Einstein lui dicte*” por Louis Gille, Alphonse Ooms y Paul Delands-Heere (1919). Einstein se suicidó en julio de 1940 en los Pirineos intentando escapar de la gestapo, ya que era judío alemán y combatió por la libertad de España.

3. Clément Pansaers se llevó con él a su hijo a París y éste ocupa un papel muy importante en todos sus escritos desde el largo poema “Novénaire de l’attente” que le dedicó: “A toi, fils, ce cantique de tes neufs lunes pleines 1916-1917”, hasta los últimos libros en los que el hijo aparece presente.

cul du nu nègre (1920), entabló amistad por carta con André Breton, que encontró en su libro un eco de las ideas de Jacques Vaché. Breton le contestó por primera vez durante las vacaciones del año 1920. En ausencia de André Breton, encontró a Philippe Soupault en un viaje a París. La primavera siguiente volvió a París por un período de quince días. Un mes más tarde abandonó definitivamente Bélgica y se vino instalar a París, ciudad que no dejó hasta su muerte. Pansaers murió en el otoño de 1922, a los 37 años de edad, es decir, casi al mismo tiempo que dadá. Se quejaba siempre de insomnios continuos, de faltas de apetito en los que los médicos sólo quisieron ver una obsesión psíquica de la que se propusieron liberarle mediante duchas y electrochoques. Se fue quedando delgado, pálido, no soportaba el alcohol del que había abusado terriblemente, se vio obligado a acostarse temprano, a toser casi siempre, a vivir atormentado por los médicos y la medicina, de donde había ido adquiriendo poco a poco un vocabulario bastante amplio.

Al morir, su nombre cayó en el olvido mientras los acontecimientos se aceleraban. André Breton declaró sobre él: “Mais de ceux sur qui j’ai tenté d’attirer l’attention, combien sont tombés à l’eau, et peut-être pas justement. Par exemple, rien qui à prendre les dadaïstes et surréalistes, il y a des gens dont plus personne ne parle jamais. Il y avait un poète belge qui s’appelait Clément Pansaers, demandez donc aux gens ce que c’est? Vous savez, cela vaut bien des choses dont on mène le plus grand bruit”.

2. En busca de una cosmogonía simbólica. El azar en el origen del anti-arte.

La cosmogonía simbólica constituye uno de los motivos privilegiados de la producción literaria de Clement Pansaers. En ella, el azar desempeña un papel determinante. La materia y su explicación, el devenir del hombre en el cosmos, unido todo ello a una inquietante preocupación por los orígenes, constituyen motivos importantes de sus reflexiones. Su escritura dadaísta podría ser considerada así un anti-arte poético del cosmos, un *topos* de la conciliación y de la unión armónica entre el hombre y el universo, permitiéndonos acercarnos a lo que críticos como Cazenave han definido con el nombre de *inconsciente cósmico*.

Cazenave desarrolla la hipótesis de que “l’incoscient collectif est peut-être aussi un inconscient cosmique qui ne saurait être détaché de la totalité de l’univers dans son ensemble”⁴. El caos encuentra su resolución en la fusión dialéctica de contrarios, obra del azar. No obstante, lo que resulta más interesante es que esta idea esencial del dadaísmo, que Clément Pansaers expresa en su obra *Point d’orgue programmatique pour un jeune ourang-outang* (1972a) proviene de la

4. Citado por Jung, C. G. (1981).

tradición hermética. Se encuentra contenida en la cábala, entre otras disciplinas, y desempeña un papel esencial en *El Zohar*. En esta metafísica, constituye el punto de origen de la creación, el punto de acción en el que Dios creó al mundo y donde todo es contenido *ab ovo*. Simboliza el trono del Creador. Para Clément Pansaers, sin embargo, el azar se hallaría más cerca del núcleo desencadenante del *big-bang* que explica la cosmología cuántica atomista y más cerca de los presupuestos de Heráclito. En el campo de la física actual, encuentra su continuación en las teorías de la física cuántica, inspirada, a su vez, en las antiguas leyes de los atomistas, tal es el caso en *Sur un aveugle mur blanc et autres textes* (1972b).

Para la física cuántica, el concepto de átomo y de materia está unido a la noción de energía. Esta energía es la misma a la que los dadaístas aluden metafóricamente cuando hablan del azar. El azar desencadena un movimiento atómico que, trazado en el vacío, dará lugar a la creación. El mundo de los acontecimientos cuánticos es absolutamente distinto al que estamos habituados a percibir. La unión de contrarios en el caos a través del azar es una de sus características esenciales. La acción se define como una cantidad física correspondiente a la energía multiplicada por el tiempo, y el vacío se llena al contener potencialmente en él todos los acontecimientos. En la unión continua de la energía, dotada de un movimiento de una vertiginosa velocidad, la aniquilación caótica y la creación constituyen los dos polos fundamentales. El azar forma parte del léxico constitutivo de esta escala cosmológica que explica el origen del mundo a partir de la partícula hasta culminar en el cosmos. La energía que pulula en la materia es la misma a la que se refiere la teoría del *big-bang*.

Si una de las características esenciales de la materia que integra el universo en su estado originario es el movimiento en el vacío, que llena con su propia energía, veamos cómo dicho movimiento aparece también expresado en el imaginario poético dadaísta de Max Ernst y cumple el contenido de dotar a su poesía de un ritmo peculiar. El ejemplo más claro podemos extraerlo de la lectura de *Sur un aveugle mur blanc et autres textes*. Se instaura así un ritual que surge como un intento de repetición de aquel tiempo originario del ciclo inicial de los acontecimientos, del gesto demiúrgico de la creación. Dos movimientos caracterizan este ritmo en poesía, el de la concentración, que quedaría simbolizada en el instante, y el de la expansión, en un alargamiento del tiempo hasta conducir al lector a la percepción de la eternidad, producto de la destrucción y de la confusión.

El azar se transforma en un principio premeditadamente creativo de la disolución y de la indolencia, de la anarquía. En consecuencia, en el terreno del arte, en anti-arte. Pansaers manifestará: “L’art n’est pas pour nous une fin en soi, pour cela, il faudrait une naïveté plus authentique, mais il nous offre l’occasion de critiquer notre époque et d’éprouver les sensations véritables de notre temps, et des choses qui se trouvent être les premières d’un style typique” Después pregunta: “L’art se trouve aujourd’hui en contradiction avec sa volition esthétique. Que pouvons-nous faire? L’oppression éthique de notre époque éclate partout, et sa

présence a une insistance telle qu'on peut supposer que même la question: avous-nous faim? trouvera sa solution sur le plan éthique et non matériel." (PANSAERS, 1921: 15).

Así pues, este lenguaje del paraíso al que nos venimos refiriendo, cuyas claves estamos tratando de descifrar, poseía unas fuentes mucho más profundas que la extravagancia del anti-arte con bases sociales, morales y psicológicas, nos referimos al lenguaje de los signos. Se trata de un modo de arte creador, dotado de la fuerza del instinto creador, de un modo de arte que engloba a todos los azares inherentes a la existencia. Pansaers ha considerado la poesía como la aventura del hombre liberado. Descubrir el movimiento del reloj, encontrar un pequeño billete de tranvía, un insecto o explorar un rincón de la habitación, todo esto podía movilizar sensaciones puras y directas. Adaptando el arte a la vida cotidiana y a experiencias extraordinarias, se le somete a los mismos riesgos, a las leyes de lo imprevisible, al azar, al juego de las fuerzas vitales. El arte ya no es una emoción ni una tragedia sentimental es, simplemente, el resultado de una experiencia vivida y la alegría de vivirla. La conclusión que debemos sacar es que para dadá el azar actúa como estimulante de la creación artística.

Esta experiencia ha sido tan importante que se puede, en realidad, considerar como un acontecimiento de suma trascendencia en dadá, estableciendo una diferencia con todos los movimientos artísticos anteriores. El azar se convierte, pues, en signo distintivo, indicador de la dirección a seguir. Ernst manifestará: "la loi du hasard qui contient en elle-même les autres lois, et qui est insaisissable comme les sources insondables d'où émane la vie, ne peut se manifester qu'après un abandon total au subconscient. Je prétend que celui qui obéit à cette loi crée la vie pure"⁵. Carl Gustav Jung habla del azar como "coincidences avec une force d'attraction des corrélations, comme s'il s'agissait du rêve, d'une conscience insaisissable, plus vaste et incompréhensible". El azar se transforma, pues, en el procedimiento mágico que permitirá a los dadaístas saltar las barreras de la causalidad y de la expresión consciente y volver más aguda la percepción y la visión interior, así como poder penetrar en el terreno de la magia, de los exorcismos, de los oráculos y de las predicciones.

3. Max Ernst, pintor de ilusiones.

Fue en la primavera de 1921 cuando se expusieron por primera vez en París las obras del pintor Max Ernst hasta entonces desconocido en Francia. La importancia del elemento espacial, los efectos extraídos de la perspectiva, permiten hacer una asociación entre sus cuadros de la primera época y los de Chirico.

5. Max Ernst, citado por MASSOT (1997).

Pequeños personajes, maniqués perdidos en grandes edificios, paisajes esquemáticos. La personalidad del pintor se presiente envuelta en la atmósfera de sueño que reina en su obra. En algunos de estos dibujos encontramos también breves inscripciones que poseen el valor de leyenda. Algunas están escritas al revés, como si el espectáculo de la escritura se reflejase en un espejo. Si analizamos estos dibujos como sueños, tal como lo haría Freud, les encontraremos un sentido muy sencillo: desde diferentes puntos de vista, Max Ernst es un pintor primitivista⁶. En su obra no diferencia lo que se dice de lo que no se dice, este es el motivo por el que toda su obra está impregnada de una claridad espiritual que enfada a aquellos que poseen una idea pasada de la pintura moderna y no desean que el espíritu intervenga, tildándola con desprecio de pintura intelectual y literaria. La segunda etapa lo alejaba de los pintores italianos y lo acercaba a los pintores mecanicistas.

Vemos claramente el punto mediante el cual se une a la primera. Poco a poco, las construcciones accesorias que encontrábamos en los dibujos se han quedado solas, se han complicado, desarrollado. Max Ernst introduce leyendas cada vez más largas que no tardarían en convertirse en verdaderos poemas, que le permitirían pasar a la etapa de los *collages*.

Existe una gran diferencia entre el *collage* tal como lo han practicado los cubistas⁷ y el *collage* tal y como lo realiza Max Ernst. Para los cubistas, el sello postal, el periódico, la caja de cerillas que el pintor colocaba encima de su mesa, tenían el valor de un test, de un instrumento de control de la propia realidad del cuadro. Es el entorno de los objetos extraídos del mundo exterior lo que da una certeza de realidad al *collage*. Por otro lado, en los *collages* propiamente dichos, los papeles de color recortados por el pintor reemplazan el color. En el caso de Ernst ocurre de diferente manera: los elementos que retira son sobre todo elementos dibujados y es en el dibujo donde el *collage* suple a menudo. El *collage* se transforma aquí en un procedimiento poético perfectamente opuesto en sus fines al *collage* cubista, cuya intención es puramente realista. Max Ernst extrae sus elementos, sobre todo, de dibujos impresos, imágenes de diccionarios, imágenes populares, imágenes de periódicos y las incorpora al cuadro de manera insospechada, mediante un arte minucioso y detallista aplicándose en establecer la continuidad entre el elemento extranjero y su obra, hasta tal punto que no parece que nos situemos en un *collage*.

La fotografía le provee también de elementos sin precedentes en la pintura. Todos estos factores le servirán a Ernst para evocar otros mediante un procedimiento absolutamente análogo al de la imagen poética. Se trata de una ilusión. Podemos afirmar que Max Ernst es el pintor de las ilusiones, ilusión toda una

6. Para profundizar más en el conocimiento del pintor es aconsejable la lectura de Bischoff (1991) y de Ramazzoti (1977).

7. Sobre el *collage* cubista, SARMIENTO (1991).

caravana extraordinaria de pájaros atravesando un desierto, pero de cerca sólo son sombreros de mujeres recortados del catálogo de un gran periódico, ilusión cuando recrea árboles por personajes. Todo es una pura apariencia que nuestro gran mago recrea. Despoja a cada objeto de su sentido para despertarlo, mediante las reglas del azar, a una nueva realidad.

No podemos pasar por alto los pequeños poemas que acompañan a los cuadros de Max Ernst. Escritos, a menudo, en alemán y en francés, a veces en inglés, son no sólo el comentario a la pintura sino también su complemento. Sus motivos recurrentes se hallan en los confines de las mitologías y supersticiones de todo el mundo, dotadas del valor simbólico que conllevan. Junto al aspecto exterior se halla también la significación profunda, cargada de sentidos. Así, por ejemplo, cuando representa al cisne de Lohengrin, es también al mismo tiempo a Júpiter amoroso a quien hace alusión. Hay, pues, una especie de *collage* intelectual que se podría comentar paralelamente al plástico. Se había forjado así poco a poco una atmósfera y un lenguaje muy particular de prodigiosa diversidad, idílico, maravilloso, de luces submarinas, de evocación paradisíaca también en muchos casos, producto de un trabajo paciente y minucioso.

En 1923 nos sitúa en su etapa negra. El negro puro domina sus cuadros, algunos de los cuales están dibujados en tiza sobre pequeños encerados, por ejemplo: *L'interieur de vue*, de trazado rústico. Paisajes apocalípticos, lugares nunca vistos, adivinaciones.

Nos hallamos transportados a otros planetas en otras eras: *Au rendez-vous des amis*; *La mer, la côte et le tremblement de la terre*. Nada más simbólico, idílico o significativo, expresión de la gran metáfora del símbolo en una época que ha conocido todos los movimientos, todas las razones para perecer, y que busca sentada sobre sus ruinas, en el fondo, mediante una meditación sabia, las razones poderosas y oscuras que todavía quedan para subsistir.

A modo de conclusión: el azar en la imaginación creadora.

El azar abre una vía a la teoría del mito y del caos como origen de la producción creadora de dadá, tanto en Pansaers como en Ernst: puesto que existe una lógica oculta es preciso, pues, referirse a una visión oculta de lo real en la que el mito despliega sus estructuras. Michel Carrouges señala en *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*: “L’homme marche en plein jour, au milieu d’un réseau de forces occultes qu’il lui suffirait de déceler et de capter pour s’avancer enfin victorieusement, à la face du monde, dans la direction du point suprême. Ce sont ces présages visibles et vérifiables du nouvel âge d’or, les prodromes actifs de la grande réintégration cosmique”.

El azar tiene la función de dramatizar el escenario del deseo insatisfecho, permite no sólo su compensación sino la *catharsis*. Pero ¿cómo hacer para encon-

trar la unidad, para formular una especie de misticismo puramente humano cuando el escritor y el pintor no creen en ningún principio espiritual? En la línea de Platón, Clement Pansaers y Max Ernst evolucionan en medio de una selva de símbolos que tratan de descifrar y que les conducen al más allá, al lenguaje del paraíso. Las correspondencias dan testimonios de la existencia de una unión simultánea de lo consciente y lo inconsciente, de la consubstanciación del hombre y el mundo, rota por la lógica y por una perspectiva antropocéntrica. El azar da testimonio de una “correspondencia” nueva entre el deseo del hombre y el del mundo, armonía cósmica. Se transforma en la búsqueda de la propia esencia, en el encuentro que hace resurgir al propio individuo en sí mismo. Realiza el milagro de confrontar al sujeto con su verdad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, L. (1964): *Entretiens avec Francis Grémieux*. París: Gallimard.
- BISCHOFF, U. (1991): *Max Ernst 1981-1976: más allá de la pintura*. Colonia: Taschen.
- EINSTEIN, C. (1961): *Negerplastik, la sculpture nègre. Médiations*, nº 3.
- EINSTEIN, C. (1993): *Ethnologie de l'art moderne*. Marsella: André Dimanche.
- GILLE, L., OOMS, A., DELANDS-HEERE, P. (1919): *Cinquante mois d'occupation allemande*, Amberes: Librairie Albert-Rewit.
- JUNG, C. G. (1981): *Simbología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MASSOT, Pierre de (1997): *Saint Juste on le divin bourreau*. Bruselas: Dumlot.
- PANSAERS, C. (1920): *Le Pan pan au cul du nu nègre*. Bruselas: éd. Alde, coll. “Aio”.
- PANSAERS, C. (1921a): “Dada, sa naissance, sa vie, sa mort”. *Ça Ira*. Bruselas, 15-25.
- PANSAERS, C. (1921b): “Khoun-Aton, le pharaon de la paix éternelle”. *Revue mondiale*, nº 30. Bruselas: Réserve précieuse de la bibliothèque nationale Albert I, 12-18.
- PANSAERS, C. (1972a): *Point d'orgue programmatique pour un jeune ourang-outang*, Bruselas: Phantomas.
- PANSAERS, C. (1972b): *Sur un aveugle mur blanc et autres textes*, Bruselas: Transédiction.
- RAMAZZOTI, A. (1977): *Dall'età dell'angoscia all'infanzia dell'arte: Max Ernst dada e surrealista*, Turín: Cooperativa Editoriale Studio Fora.
- SARMIENTO, J. A. (1991): *La poesía fonética: futurismo-dadá*, Madrid: Libertarias.