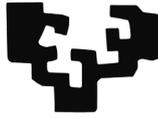


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**ANÁLISIS Y DESARROLLO
DEL PAISAJE ONÍRICO Y SURREALISTA.
UTILIZACIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN Y LA SIMETRÍA
COMO RECURSO PLÁSTICO**

Autora

Ana R. Rodríguez González

Tesis doctoral dirigida por Santiago Javier Ortega Mediavilla.

2015

*“Del cuadro como una ventana abierta al espectáculo de la naturaleza,
al cuadro como una ventana abierta a la propia interioridad”.*

Metáfora albertiana.

Las obras que comprenden la práctica experimental corresponden a una serie de cuadros pintados por la autora.

Las demás imágenes que se recogen en esta tesis están incluidas a título de cita. Su inclusión se realiza con fines de investigación, conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persigue.

Índice

1. Introducción	11
1.1 Motivaciones	11
1.2.Hipótesis.....	12
1.3.Objetivos	12
1.4. Metodología	13
1.5.Contenidos y acotaciones de la investigación.....	15
2. Antecedentes históricos.....	17
2.1 Antecedentes históricos del paisaje occidental.....	17
2.2 Antecedentes históricos del onirismo.....	23
2.3 Delimitación del campo de estudio.....	33
3. La representación del paisaje onírico surrealista	35
3.1. Contexto histórico y definición de términos	35
3.1.1. Siglo XX.....	35
3.1.2. Figuración y paisaje en el siglo.....	37
3.1.3. Onirismo.....	38
3.2. Claves iniciales del surrealismo	41
3.2.1. El Pre-Surrealismo (Pintura Metafísica).....	43
3.2.2 La pintura surrealista.....	46
3.2.2.1.Algunas características de la pintura surrealista.....	48
3.2.2.2.Automatismo simbólico.....	49
3.2.2.3. El modelo interior.....	51
3.2.2.4. La paranoia crítica	52

3.2.2.5. Pintura de sueños	54
3.2.3 El paisaje onírico y surrealista.....	57
3.3. La nueva figuración.....	63
3.3.1. Realismo mágico (El regreso al orden).....	64
3.3.2. Artistas Naifs	65
3.3.3 El realismo fantástico	65
3.3.4 La nueva figuración europea, 1960	66
3.3.5 Neo Surrealismo	67
4. Desarrollo de Tipologías	69
4.1 Alteraciones en el marco	70
4.1.1. En cuanto a su forma	71
4.1.2. En cuanto al color.....	72
4.1.3. En cuanto a la textura o su tridimensionalidad.....	73
4.2. Alteraciones en el soporte.....	76
4.2.1. Alteraciones en cuanto a los límites físicos del soporte.....	76
4.2.2. En cuanto a su disposición y puesta en escena.....	81
4.2.3. En cuanto a su tamaño	84
4.2.4. En cuanto a su tridimensionalidad.....	87
4.3. Alteraciones en el texto pictórico.....	90
4.3.1. Alteraciones icono-plásticas.....	90
4.3.1.1. Forma.....	90
4.3.1.2. Color.....	98
4.3.1.3. Textura	106
4.3.1.4. Codificación estilística.....	109

4.3.2. Alteraciones icónicas	111
4.3.2.1. Infinitud en la extensión paisajística.....	112
4.3.2.2. Alteraciones en la perspectiva	114
4.3.2.3. Multidimensionalidad	119
4.3.2.4. Fondo neutro. Carencia de espacio definido.....	120
4.3.2.5. Interacciones entre el espacio escénico y sus referentes. Siluetaje y prolongaciones escénicas.....	122
4.3.2.6. Incorporación de referentes plástico-gráficos en la imagen figurativa	125
4.3.2.7. Variaciones en la escala de algunas unidades icónicas	127
4.3.2.8. Repeticiones y simetrías del espacio y de las unidades icónicas.....	129
4.3.2.9. Desdobles.....	133
4.3.2.10. Interpenetraciones. Fusiones de unidades icónicas	136
4.3.2.11. Yuxtaposición de elementos no integrados	139
4.3.2.12. Mutiliaciones	141
4.3.2.13. Alteración del orden de las Leyes Naturales.....	142
4.3.2.14. Descontextualización	148
4.3.2.15. Secuencialidad y narratividad.....	151
4.3.2.16. Acto de ausencia. Supresión humana.....	154
4.3.2.17. Acto de presencia. Multiplicación humana.....	156
4.3.2.18. Hibridación	158
4.3.3. Alteraciones simbólicas	160
4.3.3.1. Alegorías	161
4.3.3.2. Citaciones individuales o colectivas.....	164
4.3.3.3. Metáforas	167
4.3.3.4. Metonímias	174
4.3.3.5. Perífrasis aufemística.....	177

4.4. Alteraciones en el título.	179
4.4.1. El título meramente descriptivo.....	180
4.4.2. Untitled. Sin título	181
4.4.3. El título como expresión poético-artística.....	182
4.4.3.1 Título relativo a los sueños	184
4.4.3.2. Títulos anímicos.....	185
4.4.3.3 Títulos intelectuales	186
4.4.3.4 Títulos mitológicos y religiosos.....	187
4.4.3.5 Títulos explícitamente surrealistas.....	188
4.4.3.6. Títulos narrativos	189
4.4.3.7. Títulos en clave poética que recurren a las figuras retóricas con alusiones literarias.	190
4.4.3.8. Títulos alusivos a fenómenos o figuras históricas y lugares geográficos	191
4.4.3.9. Títulos temporales.	192
5. Experimentación personal.....	193
5.1 Introducción	193
5.2. El proyecto	194
5.3. Obra pictórica.....	196
5.3.1 La musa y su inspiración	197
5.3.2. El arco de Birrambla.....	198
5.3.3. La discusión.....	199
5.3.4. El Gólgota.....	200
5.3.5 El puente de Böcklin.	201
5.3.6 La pieza de Artemisa.	202
5.3.7. El bosque estigio.....	203

5.3.8.El bosque simétrico	204
5.3.9.Las torres lunares.....	205
5.3.10. La abadía de Kane	206
5.3.11. Terruño.....	207
5.3.12. El bosque menguante.....	208
5.3.13. Villa caballera.....	209
5.3.14. Eva Luna.....	210
5.3.15. Aparición de Jane Austen con taza y cuchara supergigantes en una tarde de otoño.	211
6. Conclusiones.....	213
Bibliografía	219
Catálogos.....	222
Bibliografía Web.....	223
Conferencias Web	224

CAPÍTULO PRIMERO

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIONES

Según nos reafirmamos plásticamente, como es mi caso personal, intento dar respuesta a varias preguntas que llevan muchos años rondando mi cabeza: ¿Existe el paisaje surrealista como género? ¿existieron paisajistas en el movimiento surrealista? ¿qué es el onirismo? ¿qué diferencias puede albergar una obra onírica con una surrealista?.

Las evidencias me muestran que el paisaje ya constituye un género de por sí, pero... ¿Sería tan surtido el espectro surrealista como para poder configurar un grupo de artistas y obras tan amplio y poder denominarlo subgénero?

Después de haber pasado por dos becas de paisaje, como la de Rodríguez-Acosta en Granada, o la de Emilia Pardo Bazán en Galicia, y observar con detenimiento las opciones creativas, y a mi modo limitadas, dentro de ese mismo género pictórico me pregunté: ¿dónde estaban los paisajes de la imaginación y el sueño?. Ahí empezó toda esta andadura que ahora por fin ha tomado forma.

Lo primero que quise saber era si podría profundizar dentro del concepto del onirismo e intentar encontrar su definición, si la tuviese; así como sus características y sus diferentes manifestaciones y herencias dentro del movimiento surrealista o del arte contemporáneo en general. La palabra aparece en multitud de textos, manifiestos, etc. Pero aparentemente nadie acaba de encontrar una definición exacta a la hora de hablar de onirismo pictórico.

Posteriormente decidí que, sería importante definir el tema del paisaje de características fantásticas y subjetivas, siempre, a un nivel figurativo y representacional. Básicamente por el interés que me suscita el tema y dicho género. También por la utilización de estas mismas características dentro de mi trabajo artístico personal, que en ese momento parecía huérfano de orígenes y tendencias. Es muy difícil seguir una línea pictórica, sin antes conocer a fondo los antecedentes y los precursores que han tenido más mismas inclinaciones artísticas que tú.

Me pregunté entonces también, ¿Dónde estaban los surrealistas contemporáneos?, ¿No había movimientos específicos o artistas reconocidos que llevarán a cabo una línea de trabajo similar a la que dejaron los surrealistas de las vanguardias?. En ese momento es cuando descubrí a Vicente Ameztoy. Pintor vasco surrealista, cuya carrera fue corta y del cual apenas se sabía algo fuera de las fronteras del

País Vasco. Ameztoy es una de las referencias que me han impulsado a plantear la idea, de construir un glosario de artistas surrealistas que trabajaron con el paisaje y sus referentes.

Por último, tenía curiosidad por escudriñar de dónde procedían las obras de carácter surreal y qué repercusión estilística y tipológica han dejado a lo largo de este tiempo en el mundo de la pintura. ¿Realmente tienen un nexo en común o una familiaridad que pueda englobar a tantos artistas en un mismo estilo de pintura, y que no sea el de pertenecer al movimiento de histórico de vanguardia?. Si tienen puntos en común, ¿Significa que el surrealismo y el onirismo en figuración tienen un patrón y por tanto se podría computar?. ¿Podemos descodificar plástica y retóricamente las imágenes delirantes y surrealistas?, ¿Se puede defender y esclarecer la importancia del paisaje surrealista en nuestros días?.

Preguntas que son el motor de este trabajo teórico-práctico que no tiene más pretensiones que las de buscar un origen plástico personal. Crear un árbol genealógico de artistas y obras sobre el paisaje onírico surrealista, y encontrar los patrones que las unen como obras que nos evocan imágenes del sueño.

1.2.HIPÓTESIS

El planteamiento inicial que nos lleva a la realización de dicho trabajo es la creencia de que existen unos parámetros cuantificables de acciones pictóricas que pueden determinar los grados de alejamiento de la realidad en la pintura figurativa. De hecho entendemos por realidad aquello que acontece de forma verdadera o cierta en nuestro entorno cotidiano y físico, y siempre en contraposición al campo de la fantasía, la imaginación o los mecanismos psíquicos y automáticos por los cuales se intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento humano, y que hoy en día constituye la base del surrealismo. Creemos que esos parámetros o acciones pictóricas pueden desarrollarse en los diferentes aspectos de la obra, como son: el marco, el soporte, el título, los aspectos plásticos, icónicos y simbólicos. El Grupo μ , fue el primero en catalogar y ordenar ciertos aspectos semióticos del campo plástico y visual en arte y en el mundo de la imagen. En un compendio técnico y minucioso, desgranar a través de todos los aspectos plásticos e icónicos, la gran mayoría de las relaciones que puede mantener una imagen con sus referentes y signos.

La imagen onírica y surrealista podría ser analizada de manera similar: creemos que descomponiendo sus elementos, buscando las diferentes alteraciones que se dan en el repertorio pictórico, y catalogando dichas alteraciones determinarían si tienen variantes afines entre ellas. De ser así estas variantes podrían ser utilizadas para crear imágenes tipo.

1.3.OBJETIVOS

El objetivo del presente trabajo consiste en establecer una metodología para poder analizar las relaciones comunes que se crean a la hora de representar una imagen onírica o surrealista en diferentes artistas y obras. La intención abarca también el establecer un perfil de obras en el mundo contemporáneo,

que se engloben dentro del surrealismo ilusionista. Dichas obras deberán desarrollar en su conjunto iconográfico algunas de las alteraciones tipológicas estudiadas. Y que dichas alteraciones le den un carácter onírico y surreal. La importancia de la creación de tipologías no es otra que la de crear pautas para la realización de otras imágenes similares en un futuro.

Otro de nuestros objetivos es clarificar y ampliar la definición de onirismo dentro de la pintura y establecer unos parámetros para diferenciar algunos aspectos que engloban a los múltiples estilos de pintura fantástica y surreal. El tiempo ha diseminado a los artistas surrealistas contemporáneos, dada su individualidad creativa. Este trabajo pretende aunarlos a través de un análisis retórico y plástico de sus obras.

Afortunadamente el imaginario vanguardista de Magritte, Dalí, De Chirico y Delvaux, entre otros, es lo suficientemente amplio como para dar cabida a todas o casi todas las alteraciones posibles. Sin embargo, es importante aunar una reproducción surrealista y onírica en torno al tema del paisaje, y reivindicar su presencia en la pintura actual. Esa es la razón de la acotación tan estricta que he llevado a cabo en este trabajo. Busco vínculos comunes con los maestros de vanguardia e intento encontrar los orígenes y la herencia que estos dejaron en nuestro tiempo. Para ello estudiaré; el contexto histórico-cultural y filosófico en cuanto al caso del surrealismo y la trascendencia de su pensamiento, así como los ámbitos de lo onírico y surreal. Los precursores, los militantes y herederos contemporáneos de los ámbitos anteriormente mencionados. Estableceré los tipos o modelos en base a sus obras, o líneas puntuales de trabajo.

También me basaré en estudios anteriores como los datos y clasificaciones de *René Passeron* y *Olivia María Rubio* en el ámbito del surrealismo. Analizaré el corpus desde lo plástico, lo icónico, al autor y su contexto. Por tanto, los objetivos didácticos del trabajo podrán tener en primer lugar aplicaciones dirigidas a la comprensión de este tipo de pinturas, sin tener que ser estrictamente de género paisajístico.

En el apartado práctico y experimental, el objetivo principal es poner en práctica algunas de la tipologías desarrolladas en el plano teórico. De esta manera podemos confirmar los diferentes resultados, y contemplar las diferentes posibilidades creativas que nos ofrece la metodología expuesta.

Por último, intentaré mantener un acercamiento cuidadoso y distante a la hora de abordar la investigación. Eso nos ayudará a no dejarnos llevar por el énfasis surrealista e histriónico tan característicos en su tratamiento, y poner una mirada serena y analítica a un estilo pictórico que representa totalmente lo contrario.

1.4. METODOLOGÍA

Para desarrollar la metodología de actuación, primeramente he estudiado con detenimiento los conceptos de lo surreal y de lo onírico, así como el género del paisaje. Esto nos permite tener un corpus limitado de obras que estudiar. También he hecho una rejilla de análisis para poder analizar obras que se ajusten a nuestro corpus representativo: paisajes, de carácter surreal o que aluden a los sueños, de una manera literal o conceptual. Se ha estudiado, seleccionado y desarrollado las alteraciones y tipologías que se ajustaban al marco de estudio, orientados por el trabajo principal del Doctor Javier

Cabo Villaverde (Santiago de Compostela, 1960. Licenciado en BB.AA. y Geografía e Historia. Doctorado en la Historia del Arte) en *La imagen de misterio. El espacio, el objeto y el tiempo en el surrealismo ilusionista del 2001*, donde ya se aproxima a una clasificación de características singulares dentro del movimiento surrealista. Es importante comentar que la tesis se apoya en ella de una manera complementaria. Así mismo, el punto de vista como artista plástica difiere en el tratamiento del tema a la hora de abordar similares cuestiones.

Las tipologías son el filtro para catalogar las obras muestrario como válidas para su estudio y su catalogación. Todas las obras ejemplificantes deben contener una o más tipologías de las estudiadas para formar parte del catálogo representacional.

Partiendo de las obras de vanguardia surrealistas, he ido generando un corpus que pasará los filtros de las alteraciones y de la acotación estilística. Se han buscado también obras representativas de movimientos que estuvieron en contacto directo con el surrealismo. Que bebieron de sus influencias o tuvieron algún nexo en común. Recopilo las obras de algunos artistas que hicieron grandes aportaciones a este campo, y después he seguido el rastro de obras similares a lo largo de la época moderna y contemporánea. En este último caso se han buscado obras y artistas por medios tradicionales como los bibliográficos y las exposiciones itinerantes temáticas sobre el sueño y el surrealismo (mencionadas en la bibliografía). Éstas últimas han hecho más accesible el encuentro entre investigador y objeto a investigar, lo que ha sido de mucha ayuda.

Por otra parte es importante subrayar que internet ha sido un medio útil y muy efectivo a la hora de encontrar artistas que se intentan dar a conocer de una manera más accesible y económica. Las redes se han convertido en un lugar de almacenamiento artístico lleno de blogs de arte, galerías on line, artículos de crítica pictórica y soporte para la documentación gráfica y literaria.

Una parte de nuestro corpus gráfico lo representan artistas que empiezan atesorar fama y prestigio artístico en las redes virtuales, mucho antes que en los circuitos tradicionales del arte.

Una vez expuesto que las obras contienen nexos en común, a pesar de ser dispares en cronología o estilo, desarrollamos el apartado práctico con imágenes surreales a partir de algunas tipologías trabajadas y ejemplificadas. Se enfoca el trabajo experimental en alteraciones que no hubieran tenido mucho desarrollo en otros artistas, para poder hacer algo nuevo al respecto, y buscar diferentes grados de cohesión tipológica para analizar el resultado.

Durante la investigación teórica del trabajo, me he servido no solo de una amplia bibliografía, sino de diferentes exposiciones, entre ellas *El surrealismo y el Sueño* del Museo Thyssen Bornemisza del 2013-2014. El propio Museo puso a disposición varias conferencias con ponentes reconocidos como Lucía García de Carpi, Guillermo Solana o Ginés Nerett, en las que se trató el tema de lo onírico en el surrealismo con más detenimiento, y tuve al alcance información de diverso tipo para complementar dicho trabajo.

1.5. CONTENIDOS Y ACOTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación llevada a cabo se divide en cuatro bloques. Su origen se basa en el trabajo de investigación *Aproximación a la representación del paisaje onírico-surrealista* de creación propia y finalizado en el 2003. En dicho trabajo, se precisan algunos aspectos aquí desarrollados más detalladamente, y donde se dejan definidos conceptos claros de acotación del corpus pictórico a desarrollar.

En el primer bloque de nombre *Antecedentes históricos en la pintura occidental* (capítulo 2 de esta tesis), se desarrollan varios conceptos, en primer lugar el concepto temático del paisaje. Se realiza una definición y un análisis histórico para conocer su desarrollo en el mundo del arte y la importancia que se le ha dado artísticamente. Un viaje por todas aquellas obras cumbre que han dotado al paisaje de una importancia vital, y que dan las pautas para entender la importancia del género y cómo ha trascendido hasta nuestros días. En este caso nos detendremos en las puertas del siglo XX. En segundo lugar se analizan los *Antecedentes históricos del onirismo*. La fórmula es similar: definir lo que se entiende por onírico antes de la aparición de los surrealistas y buscar las huellas en artistas que utilizaron esas características en su pintura, o por lo menos en algunas de ellas. Se destacan en este apartado los movimientos románticos y simbolistas o artistas precursores de los mismos como William Blake o J. Heinrich Füssli.

El siguiente bloque *La representación del paisaje onírico y surrealista en el siglo XX*, (capítulo 3) realiza un recorrido más exhaustivo separando de nuevo los temas del paisaje y del onirismo. Por una parte se definen términos del paisaje figurativo ya entrados en el siglo XX. En este apartado desarrollamos la búsqueda en tipos de obra paisajística haciendo hincapié en las vanguardias, donde varios artistas ya desarrollan entre sus obras el género del paisaje. Por otra parte buscamos en las claves del surrealismo las definiciones más acertadas de lo que significa el onirismo y el concepto surreal y fantástico.

El tercer bloque, y el que acapara nuestra atención, es el *Desarrollo de tipologías*. En él desglosamos una lista de tipificaciones que se pueden encontrar en obras de tipo onírico y surreal. Inspirado en el trabajo de investigación llevado a cabo por Javier Cabo Villaverde, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela del 2001, *La imagen de misterio*, y en el trabajo de Carrere y Saborit *Retórica de la pintura 2000*. Hemos podido crear una rejilla tipológica con la cual desgranar los desarrollos pictóricos surreales, y recogerlos en una serie de ejemplificaciones, que van desde las pinturas de los grandes maestros de vanguardia hasta los artistas independientes de nuestro tiempo. Para ello cada tipología se ejemplifica con varias obras surreales y oníricas de artistas reconocidos en el mundo del arte, creando así un glosario de obras que reivindican el tema del paisaje y se centran en los elementos alterados que conforman el escenario pictórico y la obra en sí. Estas tipificaciones desarrollan aspectos que pueden conllevar una obra pictórica figurativa. Se dividen en cuatro grandes conjuntos.

- Alteraciones en el marco.
- Alteraciones en el soporte.
- Alteraciones en el texto pictórico.
- Alteraciones en el título.

El último bloque, *Experimentación*, determina la puesta en práctica de estas tipificaciones para crear obra paisajística de estilo onírico y surrealista. Tomando la metodología expuesta en el anterior bloque, desarrollamos una treintena de obras de las cuales analizamos y comentamos una serie de quince. Hemos elegido las más clarificadoras a la hora de mostrar varias alteraciones en común y que desarrollen una evolución pictórica acorde con el desarrollo tipológico.

Cabe destacar que dicha experimentación es la continuación del trabajo de investigación, *Aproximación a la representación del paisaje onírico-surrealista, 2003*. El proyecto experimental se basa en la creación de paisajes y ambientes oníricos por medio de la *fragmentación* o duplicado del soporte, y de la alteración del escenario onírico por medio de la *simetría*. Bien es cierto que según avanzamos en la investigación tipológica, hemos ido añadiendo otras alteraciones que enriquecen el muestrario experimental.

En los últimos capítulos de esta tesis desarrollamos las conclusiones y la bibliografía utilizadas.

CAPÍTULO SEGUNDO

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL PAISAJE OCCIDENTAL

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes, etc. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objetos de deleite. Los hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo.

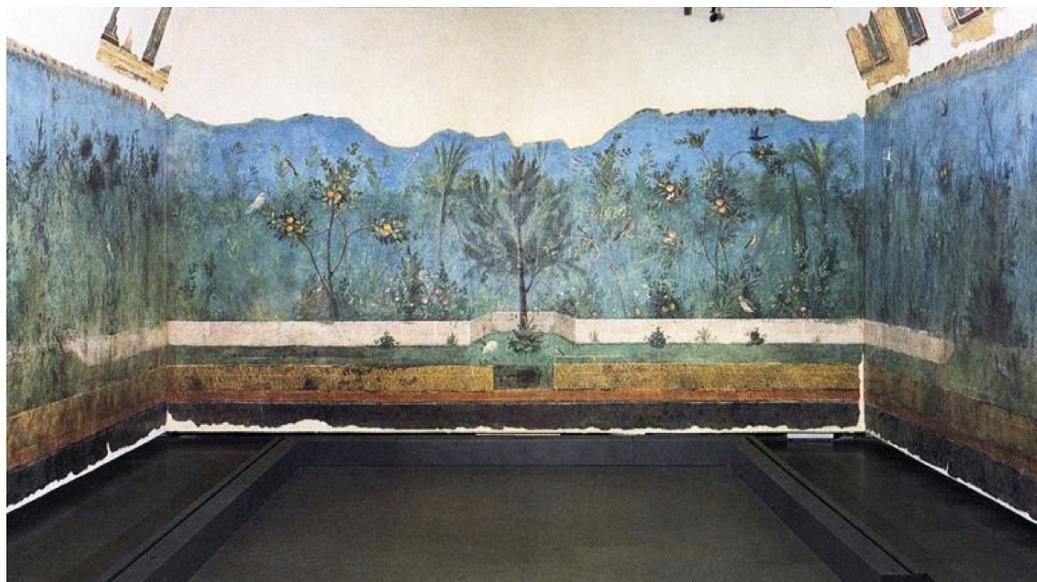
Y ahora pensamos en ellos como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza. La pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza. Aunque parezca absurdo trasladarse al mundo antiguo, se hace adecuado un breve recordatorio.

Al principio no podemos hablar del género de paisaje en sí, pues no hay consciencia de ello, pero sí civilizaciones que se inspiraban en la naturaleza y algunas con un arte de sorprendente grado de realismo, como los Minoicos. Como civilización marinera tan solo se atreven a plasmar en sus murales lo que conocen o han visto. Sin embargo el espacio es algo que les viene dado sin que ellos aporten nada, los elementos prácticamente se yuxtaponen en la superficie sin orden establecido.

El interés de los Romanos por el paisaje como tal tiene su origen en el arte helenístico. El hombre helenístico, con su visión penetrante del mundo visible, desarrolla una escuela de pintura de paisaje.

“Los artistas romanos probablemente seguían una tradición helenística cuando embellecían las paredes interiores de su casa con representaciones de caros revestimientos decorativos. Los artistas romanos estaban especialmente interesados en el espacio (que puede arrojar una interesante luz sobre la mente colectiva romana). También sabían abrir un espacio en la pared mediante imágenes de porciones, arcadas, y parapetos que enmarcaron

paisajes y figuras (...). Esta pintura mural de la entrada de la Villa de Livia en Prima Porta a las afueras de Roma, es un bonito ejemplo del intento del artista por crear la ilusión de un jardín como si el muro no existiese. Existía una preocupación por la realidad de la imagen, y muchas de esas ideas se importaban de otras culturas.”
Wendy Becket (1995:21).



*Pintura mural de la Villa Livia. Finales del s.I d.C. 276m de anchura aprox.
Prima Porta, norte de Roma.*

Con el paso al Cristianismo y la Edad Media el concepto de naturaleza se esconde detrás de temas bíblicos y cotidianos de la efervescencia religiosa del oscurantismo. Kenneth Clark resume esta etapa pictórica así: *“Nada podría dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes en la Edad Media. La naturaleza en conjunto sigue siendo algo inquietante, vasto y temible; y abre la mente a muchos pensamientos peligrosos. Pero, en medio de este campo salvaje, el hombre puede hacerse un jardín cerrado”*. Eso afirma la aparición de los escenarios simbólicos de los cuales hablaremos en el siguiente capítulo. Aún así, en esta época son ejemplarizantes algunas ilustraciones de los Manuscritos Iluminados. A este grupo pertenecen los Beatos, Biblias, Libros de Horas, Salterios, Evangelios, etc. Algunas de las miniaturas de dichos manuscritos poseen un gran repertorio paisajístico como el caso del Códice Emilianense, con imágenes de gran expresividad, como Adán y Eva en el paraíso.

Entrando ya en el Gótico Giotto fue el primero que, abandonando los modelos bizantinos, sustituyó el fondo dorado de las imágenes religiosas por escenarios de la realidad. Al principio no eran más que representaciones simples, como árboles o casas, más bien fragmentos de naturaleza ocupando un lugar secundario, como también ocurría con la obra de Fray Angélico. Después aparecería Ambrosio Lorenzetti y su *“Alegoría de un buen gobierno: efectos de un buen gobierno en la ciudad y en el campo”*, mural de 1338, de más de 2 metros por 14 de largo. Sin duda obra maestra de las primeras pinturas paisajistas, encargada para el interior del *Palazzo Pubblico de Siena*, un maravilloso ejemplo del paisaje panorámico. La visión de un mundo felizmente ordenado, donde destaca un notable naturalismo y una gran observación. El hombre sale de las tinieblas y resurge la luz.

“Esta vista de pájaro panorámica nos resulta hoy en día tan familiar especialmente en forma de fotografía, y es muy posible que no nos demos cuenta de la extraordinaria naturaleza vanguardista de esta pintura. Es el primer intento de mostrar un lugar real en un escenario real, con habitantes reales, y hacer que este tema totalmente secular, resulte tan preciso como cualquier tema religioso.” Wendy Becket (1995:53).



*Ambrogio Lorenzetti, Alegoría del buen Gobierno: efectos de un buen gobierno en la ciudad y en el campo, 1338-1340.
Palacio Público de Siena, Italia*

Un siglo después y en el norte, en Los Países Bajos, la pintura sufre una gran transformación. Aparece un nuevo realismo que empieza a extenderse. Esa certeza alcanza con los hermanos Van Eyck, donde se despliega una sensibilidad casi milagrosa para todos los detalles de su mundo, no solo porque se ven, sino porque también se comprenden. Y aunque el paisaje queda relegado todavía a un simple escenario, con delicados detalles se construyen motivos urbanos en cada hueco de ventana o arco. Se detalla con tal sacrificio, que nos demuestra que es tan importante el paisaje del fondo como las figuras del primer término.

Pero, como he comentado antes, el paisaje cambia según cambia nuestra percepción del mundo, y el humanismo se aloja en el corazón del hombre renacentista.

“La jerarquización medieval se abandona en la cultura humanística del Renacimiento, en la que el hombre se convierte en el centro y medida de todas las cosas. Ya no hay razón para diferenciar lo terrenal de lo espiritual y la distribución del espacio se realiza en función del hombre. Se crea así una perspectiva en la que personajes y objetos tienen el tamaño que les corresponde en el lugar que ocupan.”

Juan Ramón Triado y Rosa Subijana (1994: 80).

De todos modos será *el Renacimiento* cuando el paisaje tendrá cierta autonomía, aunque los temas palaciegos y religiosos abundan más. Pero sin duda se desmarcará una tradición paisajista en el norte.

“El paisaje se convirtió en uno de los rasgos más característicos y duraderos de la pintura del norte durante el siglo XVI. Antes existían los pequeños paisajes que se veían a través de las ventanas y las puertas de las escenas interiores. Estos deliciosos detalles comenzaron a alcanzar su escala adecuada, y al hacerlo se convirtieron en una especie de gran escenario para todas las pequeñas actividades de la humanidad. No obstante, hasta la aparición de Brueghel no vemos la comprensión lírica, verdaderamente flamenca, de la naturaleza, exenta de la

esclavitud de las preocupaciones humanas y plasmada en toda su gloria.”

Wendy Becket (1995: 166).

Como ejemplos cabría citar a Jochim Patinir en *El paso de la laguna Estigia*.

Su imaginación, bien pertrechada de conocimiento le permitió dar verosimilitud a lo que no era exactamente así y cuando en un cuadro como el citado, el pintor inventa un fondo sobremanera pintoresco, su genio le permite conseguir una creación que nos parece verdadera. Esta misma manera de entender el paisaje llega a Bruegel el Viejo- 1528-1569 – el cual siguió la escuela fantasiosa de Jerónimo Boch”

Manuel Meseguer (1956:26)



*Joachim Patinir, El paso de la laguna Estigia 1515-1524.
Óleo sobre tabla, 64 x 103 cm.*

En la generación siguiente Bruegel el viejo reduce a la insignificancia la figura humana, mientras la Escuela del Danubio pintan amplias extensiones de terreno percibidas a vista de pájaro. La mejor representación del paisaje ya independiente sería la que nos presenta en 1520-1525 Albrecht Altdorfer, con *Vista del Danubio*. Sin duda una gran muestra de lo que será el paisaje alemán.

“Vista del Danubio es una de las primeras pinturas en las que no aparece ningún ser humano. (...) Nos ofrece un sustituto Romántico de la humanidad más puro y más abierto a los etéreos cielos. Altdorfer cree en el valor sacramental de lo que pinta y es precisamente esta convicción lo que convence.” Wendy Becket (1995: 167).

A principios del XVII, el paisaje sigue siendo algo poco cultivado. Rubens pintó algunos paisajes importantes al final de su vida, y Velázquez, apuntilla su virtuosismo con los cuadros de la Villa Medici. Los géneros pictóricos empiezan a alcanzar cierta independencia y el paisaje se especializa. Los Países Bajos son retratados de la mano de Van Goyen, Hendrick Avercamp o Meindert Hobbema y Vermeer pinta Vista de Delft, considerada el cuadro más bello del mundo por Proust.

En Francia destacan Nicolas Poussin y Claudio de Lorena quién según Wendy Becket; *“...intenta liberarnos del paraíso clásico que nunca existió”*. Las figuras que componen el tema se van empequeñeciendo para dar mas importancia a la magnificencia del paisaje.

De lleno en el S.XVIII era Canaletto quien destaque por sus paisajes urbanos, especializándose en el subgénero de las *vedute*. Estas composiciones de perspectivas paisajísticas llegan a contener un estilo cartográfico, describiendo con minuciosidad los detalles más ínfimos como puentes o canales de Venecia. Fueron concebidos en formato pequeño y como recuerdo de los viajeros y turistas. Mientras, en Inglaterra Thomas Gainsborough recogió la tradición paisajística holandesa y la incorporó a la perfección en su repertorio pictórico.

“Si el Renacimiento posibilitó la aparición de fondos de paisaje y el Barroco toleró que se desarrollará el género del paisaje, como un ejemplo más de su afición por el cuadro de género hay que esperar al siglo XIX, concretamente al Romanticismo para una total exaltación del paisaje”.

Calvo Serraller, F.(1990:18).

En el S:XIX sin ninguna duda el paisaje como género es el protagonista. El paisaje romántico está constituido en realidad por manifestaciones de muy diverso tipo y no equiparables entre sí. El impulso romántico en ningún momento deja de ser naturalista. Ven la naturaleza a través de consideraciones sentimentales, haciendo del mundo exterior un mundo interior.

“El paisaje romántico, lejos de ser una genérica (pintura de paisaje), es la representación artística de una determinada comprensión, y aprehensión, de la naturaleza. La naturaleza, tal como la ven o interpretan y expresan los pintores románticos, es un espacio omnicomprensivo, con valor cósmico (...). El paisaje en la pintura romántica deviene, es escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que está advierte la dramática nostalgia que le invade al contrastar su ostracismo con respecto a aquella. El hombre romántico ansía reconciliarse con la naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable, que le provoca terror, pero al mismo tiempo una ineludible atracción.”

Argullol. R (1983:10-11).

Dos conceptos toman relevancia en torno al paisaje; el paisaje naturalista ó pintoresco y el paisaje de lo sublime. Ambos emanciparon al paisaje del hombre y las alegorías y respondieron a nuevas formas de relacionarse con la naturaleza. El concepto de lo sublime fue descubierto durante el Renacimiento y gozó de fama en el Barroco en Alemania e Inglaterra. Sin embargo el Romanticismo lo exploró en toda su embergadura a través del género del paisaje. Su característica, la capacidad de llevar la espectador a sensaciones únicas y trasladar el campo de las emociones al cuadro.

“Todo el paisaje contemporáneo se encuentra marcado por la tragedia, debido precisamente a ese deseo de encontrar en la naturaleza no lo que resulta familiar, sino aquello que es completamente ajeno al hombre y excede sus posibilidades de control”. Francisco Calvo Serraller. (2005;262).

Lo pintoresco, etimológicamente hablando, significa lo que es digno de ser pintado, la *bezella* se busca en el entorno, haciendo méritos para ser transportada al lienzo.

Podemos observar distintos elementos típicos del paisaje del Romanticismo. Encontramos un paisaje de montaña o un fenómeno climático hostil. Por un lado, la separación entre los primeros planos y el fondo. Por otro, fuertes contrastes en el tratamiento del color, son recursos muy extendidos

en el paisaje romántico.

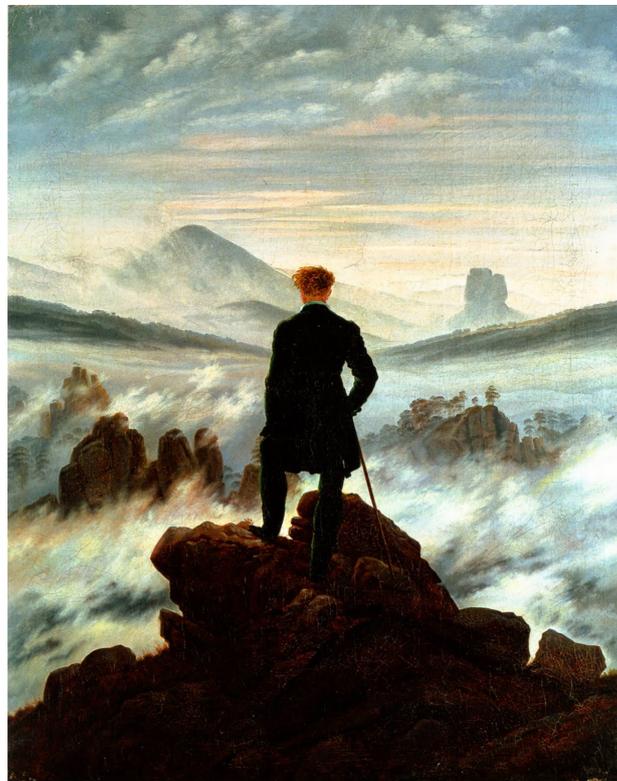
Mientras, John Constable se presentó como el heredero natural de Gainsborough entorno al paisaje. Constable conecta con las cosas sencillas y rurales al encontrarse estas amenazadas por el paso demoledor de la industria. Su realismo es ejemplar, se preocupó por el paisaje y los efectos ambientales sobre los referentes en la escena. Turner en cambio, más intenso que Constable, da paso a la modernidad y se aproxima a una atrevida indiferencia hacia el realismo.

“Los amantes del arte del siglo XIX quizás lamentaban la pérdida de la serenidad racional de Claudio de Lorena, maestro del siglo XVII, pero muchos supieron también ver que Turner era su igual. La revelación de Turner de la atmósfera y de la luz correspondía a la necesidad de un nuevo lenguaje artístico. Constable sorprendió al mundo con una nueva percepción de la naturaleza tal y como es, con un enfoque más abierto y no de una forma idealizada y estilizada.” W. Becket (1995: 266)

Los sentimientos son muy importantes y es en esta época donde nace un inusitado fervor por la montaña como tema paisajístico. Petrarca así nos lo cuenta en una de sus cartas, cuando en el S.XIV describe su excursión alpina al Ventoux. El poeta expresa como veía las nubes bajo sus pies mientras leía a San Agustín, describiendo el momento como un hecho totalmente sublime.

“El motivo de alta montaña. Habitualmente alpina, satisface un deseo de naturaleza no dominada, no sometida, salvaje y por tanto absolutamente ajena a toda decadencia humana y a toda corrupción.”

J. Arnaldo (2000: 73)



*C.D. Friedrich, El caminante frente al mar de niebla, 1818
Óleo sobre tela, 74,8 x 94,8 cm*

En el Romanticismo Alemán, C.D. Friedich y P.Otto Runge desarrollaron escenas de su país y llevados por el espíritu pietista, intentan representar escenas religiosas a través del paisaje y reflejando la grandeza de los espacios que exaltan dicho sentimiento. Con todo ello, el Romanticismo consolida la madurez independiente del paisaje y proporciona una salida para la expresión espiritual y la individualidad del neoclasicismo, dando el ideal de heroísmo estético tanto tiempo rechazado.

“He aquí la capacidad del paisaje para revelar la facultad que el hombre tiene para soñar”.

Francisco Calvo Serraller. (2005:266).

Los orígenes a una nueva forma de ver el mundo se aproximan, aunque hablaremos del Simbolismo en el siguiente capítulo.

2.2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL ONIRISMO

Si hablamos de los antecedentes del onirismo debemos rechazar ese mismo concepto que prácticamente no se acuña hasta el siglo XX. Aunque en realidad está enlozado al mundo de los sueños, siempre hay definiciones más precisas. Según René Passeron; *“ Esta palabra, que para los psicólogos designa meramente un conjunto de alucinaciones características de estados de confusión, como los producidos por la intoxicación alcohólica, se debe tomar aquí en un sentido más amplio, esto es como ese ámbito del sueño en el que las imágenes, afectadas por cargas emocionales y pasionales precisas, no obedecen ya a la lógica del estado de vigilia. Una cualidad peculiar hace incluso que una imagen perceptiva, pueda pertenecer al mundo de la ensoñación.”* (1982; 270).

En el concepto de surrealismo el mismo *André Breton* distingue la figuración onírica, en contraposición con la espontaneidad automática. Es en esa figuración onírica en la que se basan todos los antecedentes pictóricos de las distintas épocas que voy a presentar.

“La ensoñación, es a lo largo de los siglos, un río cuyas periódicas crecidas alimentan corrientes como la fantástica, la simbólica, la alegórica, la mágica, y la delirante sin que los recursos mitológicos o religiosos consigan encubrir su fuerza”. R. Passeron (1994; 21).

Esas cinco corrientes nos ayudarán a distinguir y a seleccionar las diferentes vertientes de lo que podrían ser los antecedentes de la pintura de la ensoñación o, lo que es lo mismo, de un supuesto mundo onírico. Esto se desarrollará más ampliamente en el apartado 3.1.3. de este trabajo. La historia del arte se inicia con una **tipología mágica** representada por las pinturas del mundo prehistórico. Las imágenes fijadas por el hombre albergan un significado de posesión y de deseo. El hombre sueña con imágenes y plasma las mismas en su mundo real, con la intención de que éstas se conviertan en realidad.

Pero de donde nos interesa partir es de la Edad media. Esta época se caracteriza por una **corriente** fantástica y simbólica. El hecho inmediato que caracteriza sobre todo a las miniaturas, es que lo que se representa son escenas de las que no se tiene percepción real, excepto por la gran imaginación del ilustrador, o por la inspiración iluminada del exceso de fe religiosa. En ambos casos el libre albedrío del autor se hace vigente. Todo se basa en hechos descritos en textos como la Biblia, el Antiguo Testamento, los

evangelios Apócrifos o milagros, con un acentuado carácter narrativo o de crónica. En la Edad media se puede hablar de una realidad fragmentada por la religión. Lo que se conoce y lo que se desconoce.

*“El cristianismo habló de una realidad fenoménica engañosa, y de otra, velada a los hombres, que es la auténtica. Pero en unas ocasiones, partiendo de que la verdadera era **lo otro**, del mundo de la naturaleza en que el hombre vivía, pretendió que los artistas, si habían de recrearla como objeto de contemplación, tenían que buscar el lenguaje más alejado de la realidad para hacerla más permisible. Es cuando hay que hablar de un arte fantástico religioso, expresión de lo numinoso”*

.J.Yarza Luaces (1987;16).

De otra manera hay que pensar que el sistema de trabajo artístico medieval parte siempre de un modelo que se puede manipular de algún modo, o simplemente copiar. Esto según J.Yarza Luaces parece que limita la capacidad de inventiva, la imaginación creadora, y en definitiva, la expresión en formas de lo fantástico. (1987; 17). En la antigüedad también se escribieron libros de viajes. Unos eran reales y otros ficticios. Obedecían a este deseo de conocer. Se contaba en ellos que existían los seres monstruosos más extraños, que parecían contradecir la normalidad de los humanos.

“Los viajes y las exploraciones ensancharon el mundo y unos años más tarde Copérnico iba a ensanchar el universo, que ha ido expandiéndose desde entonces. Pueden apreciarse los resultados en los fantásticos panoramas que dominaron la pintura de paisajes durante todo el siglo XVI (...) eran paisajes claramente imaginarios y se proponían más suscitar la emoción que satisfacer la curiosidad.” K.Clark (1971; 64).

Como ocurre con pintores como el Bosco y Seghers, su vida nos es casi por completo desconocida. Pero vemos por sus obras que estuvo profundamente afectada por los escritos místicos de la época y por las formas del movimiento de reanimación que precedió y acompañó la Reforma de Lutero. Como sucede con todo el arte renovador, cada elemento de sus cuadros se propone tener el efecto más violento e inmediato sobre las emociones.

“Siguiendo la línea de la tradición popular del medievo, con sus demonios y monstruos, el Bosco da rienda suelta a su fertilísima imaginación para alumbrar escenas sarcásticas, eróticas y crueles. Sensible a la vida cotidiana y a la belleza siniestra de las grandes hogueras, confiere sus obras (...) un carácter onírico y violento en el que los surrealistas, aunque no le citen apenas a causa de su moralismo cristiano y su fama, encontraron un punto de referencia, cuando no una fuente de inspiración” R. Passeron (1982; 90).

Hieronymus Bosch (h. 1450-1516) suele expresar un intenso pesimismo y refleja las ansiedades de su tiempo, una época de cambios políticos y sociales. Se mueve entre dos corrientes, una *alegórica* y otra *simbólica*, casi todos sus temas son religiosos y morales. Las pinturas del Bosco por muy extrañas que parezcan a la vista, siempre cuentan algo, y poseen un marcado carácter narrativo. Muy posiblemente se inspiró en las miniaturas medievales o, más probablemente, en las frecuentes representaciones del infierno en las funciones religiosas.



Hieronymus Bosch, *El jardín de las delicias* Panel central.(Detalle), 1503-1504
Óleo sobre tela, 220 x 389 cm

“El Bosco no solo conmovía el corazón, sino que escandaliza con toda conciencia. Las cosas siniestras y monstruosas que pintaba son las criaturas escondidas de nuestro egoísmo interior: saca al exterior la fealdad que llevamos dentro, y por eso sus feos demonios producen un efecto que va más allá de la simple curiosidad, sentimos que guardamos con ellos una odiosa similitud” W. Beckett (1995;72)

En palabras de Gustav Jung, *“Maestro de lo monstruoso... descubridor de lo inconsciente”*. Ya en Italia y por la misma época debemos hacer referencia a una figura muy importante del mundo de la pintura. La culminación entre ciencia y fantasía debe encontrarse en algunas obras de Leonardo Da Vinci. (1452-1519). Si Petrarca fue el primer hombre que escaló una montaña, Leonardo fue el primero en hacer un estudio científico detallado de un monte.



Leonardo da Vinci, *Santa Ana ,la Virgen y el niño con el cordero*
1510-1513. Óleo sobre tabla, 168 x 112 cm

La ciencia se convierte en arte y a su vez la fantasía en ciencia. Hasta qué punto valoraba Leonardo el libre juego de la imaginación, lo demuestra el más famoso pasaje de su *Tratado de Pintura*, donde dice que no dejará de... *“incluir entre estos preceptos una idea nueva y especulativa, que puede parecer trivial y casi risible, pero que no deja de tener gran valor para excitar el espíritu de invención. Es esta: que el artista debe mirar ciertas paredes manchadas de humedad o ciertas piedras de colores desiguales. Debe inventar un escenario, podrá ver en estas, semejanza con los paisajes divinos, adornados de montañas, ruinas, rocas, bosques grandes, llanuras, montes y valles en gran variedad; y también verá en ellas batallas y extrañas figuras entregadas a acciones violentas, expresiones faciales, y ropas, y una infinidad de cosas que podrá reducir a sus formas completas y correctas. Con estas paredes ocurre lo mismo que con el son de las campanas, en cuyas campanadas se pueden oír todas las palabras inimaginables”*.

Esto ilustra un elemento muy importante del paisaje de fantasía, como va surgiendo de un caos de formas cualquier imagen a través de un efecto recíproco de la mente consciente y del inconsciente. (Estas técnicas serán utilizadas en el siglo XX por los surrealistas, muy especialmente por Max Ernst). Los fondos de la Mona Lisa y de la Santa Ana corresponden enteramente a ese carácter. Son paisajes de un mundo primitivo, en el que el hombre apenas se ha establecido. En Santa Ana no hay rastro de vida humana, y las montañas tienen un silencio y una esterilidad lunar. Y sin embargo estos paisajes tienen una intención onírica. Y hasta cierto punto ahora, mejor que antes, podemos determinar qué fue lo que pasó por la mente del artista en esa época. Quizás las especulaciones apocalípticas que eran corrientes hacia 1500.

Y de un italiano a otro italiano. A principios del XVI nace en Milán Guiseppe Arcimboldo. Lo particular de este autor es toda una serie de *Bodegones Antropomórficos* pintados gracias al protectorado en vida de Maximiliano II y Rodolfo II. Como ejemplos *El Fuego*, *El Agua* (1566), *el Verano* y *el Invierno* (1569). Son cabezas alegóricas, integradas por animales o vegetales. Si Arcimboldo tendía por naturaleza a la caricatura y a la manera ilusionista de pintar, o si pretendía reírse de quienes tenía más próximos, lo cierto es que el artista inició en Praga un nuevo camino, girando sobre su propio eje y logrando con tenaz constancia un estilo pictórico que hasta entonces nunca se había visto. Es muy probable que Arcimboldo, como Platón, considera el cosmos, el mundo, la humanidad, los animales, y las plantas como una unidad, y que desde esta perspectiva pintaba sus cuadros.

*“El renacimiento no sólo significó una aproximación a la naturaleza y a la ambigüedad clásica, sino también al nacimiento de una nueva abstracción anti-naturalista. Los poderes del medievo tardío renacen de nuevo. Se desarrolló un arte fantasioso que sitúa las vivencias psíquicas y las emocionales por encima de la armonía y la percepción sensitiva. Al arte de la naturaleza idealizada se contrapone **la obra de arte como resultado de una idea.** (...) La idea artística es la manifestación de lo divino en el alma del artista. Dios crea lo natural, el artista cosas artificiales. La fantasía humana crea en ensoñación y como la divinidad nuevas maneras y nuevas cosas. La obra de arte es el resultado de una idea del creador” W. Kriegeskorte (1993; 56).*

Resulta imposible saber de qué manera se vio afectada la creatividad de Arcimboldo por los aspectos sociológicos que atañen la utilización de sus obras. En la discusión en torno al significado, se halla la descripción



G. Arcimboldo, *El invierno* 1573
Óleo sobre tabla, 76 x 64 cm

detallada de la cantidad de rarezas y objetos de colección que formaban parte de su gabinete de estudio. Entre ellos se encontraban animales disecados y objetos documentales de ciencias naturales. Seguro que ellos influyeron en el artista tanto como estar, según Kriegeskorte, en una sociedad cortesana en la que se entremezclaban alquimistas y magos, en un siglo XVI en el que los límites de la ciencia y el arte no estaban tan marcados.

Volvemos a los Países Bajos para encontrarnos con Pieter Brueghel, llamado también el viejo (1528-1569). Originario de Breda e hijo de un campesino, fue iniciado en el arte de la pintura gracias a un discípulo del Bosco.

“En las pinturas del Brueghel vemos una continuación de la tradición holandesa; Desde las fantásticas invenciones del Bosco, (que más tarde en manos de Brueghel, serían de una naturaleza más cómica y agradable) hasta los apasionados y reverentes paisajes de Patinir.” W. Becket (1995; 168).

Durante una de sus estancias en Bruselas crea una serie de cuadros realistas en los que plasma la vida popular de Flandes, y conjuga con una reflexión humanística. De este artista se ha llegado a decir que plasmaba en sus obras fantásticas las confidencias que le hacían enfermos mentales (*T. M. Torrilhon, La patología de Bruegel, tesis doctoral de medicina, París, 1958*). Esto por supuesto ha hecho que se le relacione con los surrealistas y, según esto, ¿no estaríamos ante una corriente delirante? De todos modos no es una constante en la obra del artista, no obstante se puede observar en cuadros como *“El triunfo de la muerte”*. Pero en este caso en particular, el que nos interesa devotamente es *“La torre de Babel”*.

En el capítulo 11 del Génesis se explica una versión de la antigua historia de la Torre de Babel. El pueblo quiso construir una torre que llegase al cielo, y Dios castigó su orgullo haciendo que todos los idiomas, repartidos por la faz de la Tierra, resultaran ininteligibles. En el arte, la idea de confusión lingüística aparece representada en diferentes razas, y la torre se ve en un estado caótico e inacabado. Pre-



Pieter Brueghel, *La torre de Babel* 1563
Óleo sobre tabla, 114 x 154 cm

senta sin duda una horrible complejidad, empequeñece las figuras humanas con su orgullo autoritario, reduce el trabajo más gigantesco a una inútil escabullida de hormigas. Según W. Beckett *“Esto es Babel, y es nuestra propia experiencia local: los humanos somos patéticos y estamos predestinados a ver como fracasan nuestras fantásticas ideas”* (1995; 168).

Otra reseña a lo fantástico sin duda es el Greco. Uno de los más grandes manieristas, nacido en Creta (1541-1614), acumula unas raíces artísticas tan diversas debido a sus viajes por Venecia, Roma, y España, donde acabará instalándose precisamente en Toledo. La doctrina cristiana de España tuvo un impacto crucial en su enfoque pictórico, y su arte representa una mezcla de pasión y comedimiento, de fervor religioso y neoplatonismo influido por el misticismo de la contrarreforma. La pintura del Greco no destaca por lo fantástico ni lo sobrenatural en cuanto al tema, pero sí uno de sus cuadros. *“Vista de Toledo”*.

“Un arte tan Dramático e insistente puede parecer demasiado estremecido: quizá queramos que nos dejen solos. Sin embargo, este control psíquico es esencial para el Greco, el gran manipulador (en el mejor sentido de la palabra).” W. Beckett (1995; 146).

El Greco y la ciudad de Toledo están ya unidos para siempre. En esta obra el greco representa su ciudad con sus edificios más emblemáticos. Y lo hace utilizando una luz irreal, con aire de tormenta, que produce en el espectador una imagen fantasmal. Y como observamos, tan sólo manipulando el hecho plástico y estilístico de su forma de pintar. Un espacio irreal, puramente subjetivo *“hecho de misterio y oscuridad”* como dice Álvarez Lopera.

“Una visión en la que se representa Toledo en medio de una vegetación verde que jamás tuvo, bajo un sofocante cielo de tormenta e iluminada por la luz espectral que da un carácter fantasmagórico a sus edificios. Una visión absolutamente expresionista que solo pudo volver a verse adecuadamente cuando, a principios de nuestro siglo, los artistas dieron la espalda a la naturaleza objetiva y real para concentrarse sobre sus propios sentimientos y sus particulares visiones interiores” Miguel Morán Turina (revista. D. E. A. número 1- Marzo de 1999; 36).

Durante la etapa histórica del Barroco abundan las alegorías, y las escenas clásicas, pero dentro del Neoclásico otra la figura reseñable será la de Francisco José y Lucientes Goya (1746-1828). En sus pinturas y sobre todo en sus grabados, Goya se revela como creador de poderosísima fantasía. Una enfermedad



*El Greco, Vista de Toledo, 1600
Óleo sobre lienzo, 121 x 109 cm*

le dejará totalmente sordo y marcará la transformación de su obra. “*Se agudiza la fuerza de su sensibilidad óptica, su imaginación se desarrolla y al aumentar su visión interior, esta va a hacer despertar una serie de monstruosas alucinaciones que yacen en el subconsciente.*” C. D’ors Fuhrer (1990; 74).

A estas obras se las llaman los Caprichos. Según Goya, el sueño y el arte van unidos, como lo demuestran las ocho aguadas a tinta en las que plasma las pesadillas que tuvo una noche. En él la sensibilidad, fiel a las normas morales de la época, sirve para condenar las pasiones, cualesquiera que sean estas, lo que evidentemente según René Passeron le distancia de los surrealistas. Otro autor coetáneo a Goya y digno de mención es, Johan Heinrich Füssli, o más conocido como Henry Fuseli, quien aborda temas similares al español, como el horror, el miedo, el satanismo o la soledad. Una de sus obras más reseñables es *La Pesadilla*, donde el sueño vuelve a ser el inicio para mostrar todas esas emociones. William Blake, (de quien se dice que tuvo desde su infancia visiones místicas), no solo abordó temas pictóricos sino literarios. Sus obras basadas en visiones fantásticas centran al hombre como eje de referencia, sin



*Francisco de Goya, Disparate del miedo 1815/1819
Estampa aguafuerte, agutina, puntaseca y bruñido, 24 x 35 cm*

llegar a penetrar en la emoción dramática del horror y el miedo como Fuseli o Goya.

Hacia mediados del siglo XIX, un pequeño grupo de jóvenes artistas ingleses reaccionaron con fuerza contra lo que ellos consideraban “ *el arte frívolo de la época*”. Esta reacción se conoció como el movimiento Prerrafaelista. La hermandad Prerrafaelista fue fundada en Londres en 1848, y entre sus miembros iniciales se encontraban Rossetti, Holman Hunt y Millais, aunque en poco tiempo fue aumentando hasta convertirse en un grupo de siete. Los amigos decidieron formar una sociedad secreta, la hermandad Prerrafaelista, en deferencia a la sinceridad de principios del Renacimiento.

*“Los prerrafaelistas adoptaron una actitud muy moralista y abrazaron una combinación de **simbolismo y realismo** que a veces resultaba un tanto difícil de manejar. Solo pintaban temas serios, generalmente religiosos o románticos, en un estilo que estaba claramente definido, e insistían en pintar sólo a través de la observación directa.” W. Beckett (1995;276).*

La hermandad se inspiró en obras de Shakespeare, Dante y poetas contemporáneos como Robert Browning y Alfred Lord Tennyson (Rossetti se sentía atraído por las leyendas Artúricas). Edward Burne-Jones (1833-1898), ejerció una gran influencia en los simbolistas Franceses, era amigo de Rossetti y de Morris. Sitúa a sus heroínas introspectivas y medievalizantes de *la escalera dorada* en un país de ensueño que se acerca a sus propias convicciones espirituales. Con el tiempo se empezó a denominar a este grupo como *hiperrealistas simbólicos*.

De hecho la corriente que empezó con los prerrafaelistas derivaría sin duda a un movimiento más grande. El simbolismo empezó como un movimiento literario que consideraba *la imaginación la fuente de creatividad más importante*. Pronto se filtró a las artes visuales como otra reacción al mundo lineal y realista del Realismo y el Impresionismo. Según W. Beckett “ *los pintores simbolistas utilizaron colores emotivos e imágenes estilizadas para hacer fluir ante nuestro consciente sus sueños y sus estados de*



*William Degouve de Nuncques, Los ángeles de la noche, 1894
Óleo sobre lienzo, 48 x 60 cm*

ánimo. Para ello pintaron en ocasiones, escenas exóticas y de ensueño.” (1995; 321).

Sin duda la faceta de los sueños en torno a la pintura es ampliamente utilizada por el hombre de finales del siglo XIX, no da respuestas, no le interesan, tan sólo expresa. Todo está relacionado con el hombre y su manera de percibir su entorno. El siglo XIX fue una era de profundos cambios y progresos, la industria se hacía con Europa y la gente emigraba a las ciudades en busca de una vida mejor. Aparecen las fábricas y la vida automatizada de la época moderna se aproxima. Y la industria se vincula al mal, como lo también haría Tolkien en sus novelas. El hombre filosófico y artista necesita volver a la naturaleza y buscar una realidad alternativa donde evadirse de tantos cambios.

Fue un movimiento que surgió ante el preludio de la Primera Guerra Mundial, y abarcó a casi todos los países de Europa; Francia, Inglaterra, países germánicos y Escandinavia, los países mediterráneos, etc. El simbolismo fue bautizado por Jean Moréas, en su manifiesto del simbolismo, e intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible.

“Es romántico hasta cierto punto, alegórico a ratos, onírico o fantástico cuando le place; y a veces se aproxima a esa instancia profunda que Freud había descrito al teorizar sobre el inconsciente.” M. Gibson (1999; 24).

De hecho los pintores conceden importancia a lo imaginario. Quizás sea ese el hecho de que a todo lo que no sea real, se vea vinculado al sueño. Nosotros a voluntad tenemos la capacidad de imaginar y plasmar eso mismo, pero esa opción es libre de ser utilizada o no mientras que, mediante el sueño, es cuando tenemos contacto obligado con el mundo de la imaginería onírica. Esa es otra realidad que no podemos eludir, porque existe como los miedos y las alegrías en un día, solo que ésta se presenta mientras dormimos y sin darnos cuenta volvemos al punto de partida, que explicamos en el medievo, las dos realidades.

Según Michael Gibson *El sueño es su único credo: Abominan el naturalismo impresionista el realismo y la fe en la ciencia. El más importante principio del simbolismo es el de crear una obra suprema y establecer una relación armónica entre todas las artes.*

Dentro del movimiento podemos encontrar infinidad de artistas. Pero uno de los ejemplos más destacables es el de Arnold Böcklin pintor suizo de vena romántica obsesionado con la idea de la muerte.

“En sus representaciones de imágenes de la antigüedad, Böcklin encontró un amplio abanico de temas alegóricos y simbólicos, con los que confeccionó sus expresivos lienzos” M. Gibson (1999; 17)

En Francia destacan Gustave Moreau y Odilon Redon, este último con una fijación por el sueño y considerado como un precursor del surrealismo. En Inglaterra destaca, aparte del mencionado Böcklin, George Frederick Watts.

“Con el idealismo moralizador de la época, Watts definía así su intención: Pinto ideas, no objetos... su intención no es tanto pintar cuadros bellos como sugerir ideas que se dirijan al corazón y a la imaginación, despertando aquello que es lo mejor y lo más noble del hombre” M. Gibson (1999; 78).

En Bélgica y los Países Bajos tenemos a Fernand Khnopff y William de Nuncques. El primero servirá de inspiración para De Chirico y el segundo para Magritte. Sin duda la prole se amplía en el Surrealismo.

“Las obras de Degouve de Nuncques son frecuentemente una evocación poética de sueños infantiles. Así

ocurre en la casa Rosa y también en su escena nocturna, con los ángeles abrazándose en un parque, a la vez sobrenatural y fantasmal” M. Gibson (1999;94).

En los países germánicos, los artistas estarán muy influidos por dos figuras germanas muy importantes como Nietzsche y Wagner. La figura humana predomina en las obras quizás por el acusado humanismo de la época. Destacan en este caso Gustav Klimt, Franz von Stuck, con “*El beso de la esfinge*” y Hugo Simberg con “*El ángel caído*”. Rusia fue igualmente sensible al espíritu simbolista. Mikheril Aleksandrovitch Vrubel se hizo conocido sobre todo por una serie de lienzos inspirados en un poema de Lesmontov, *El demonio*. Autores como Ilia Repin, Vasili Denissoff o Victor Samirailo ilustran en sus obras el mundo fantasmagórico e inquietante de los simbolistas rusos. En cuanto a los países mediterráneos como Italia o España destacan Giovanni Segantini, y Carlo Carrá, del que Gibson nos cuenta lo siguiente:

“Otro ejemplo de artista italiano que sigue la simultaneidad de las sensaciones con ayuda de un expresionismo de tendencia fantástica y de una técnica próxima al divisionismo. El resultado será una pintura metafísica (movimiento que inaugurará junto con De Chirico y Savino)” (1999; 199).

En España el foco lo podemos encontrar en Barcelona a la cabeza por supuesto el maestro Gaudí, con Néstor Martín Fernández o Juan Brull y Viñolas.

Largo tiempo ignorado, el movimiento simbolista es hoy en día, según Gibson, objeto de renovado interés, no solo por ser una corriente artística que se ha difundido por todo el mundo, sino por ser el origen de toda una serie de cambios y transformaciones sin los que el arte moderno no habría llegado a ser lo que es.



*Giovanni Segatinni, El castigo de lo lujoso 1910
Óleo sobre lienzo, 99 x 173 cm*

2.3 DELIMITACIÓN DEL CAMPO DE ESTUDIO.

Este capítulo ha pretendido sintetizar un poco los antecedentes del objeto de estudio. En cuanto al título del trabajo que hemos llamado *Análisis y desarrollo del paisaje onírico y surrealista*, me veo en la obligación de exponer dos vías diferenciadas de antecedentes históricos.

Una en cuanto se refiere al paisaje y otra en cuanto a la vía fantástica, onírica y surreal. Ambas estarán desarrolladas paralelamente en las diferenciadas etapas de la historia de la pintura, subrayando los movimientos y autores más destacables en importancia para cualquiera de las dos vías. Según

“El arte de pintar en sus comienzos trata cosas que se pueden tocar, coger con la mano, o aislar en la mente del resto de lo que las rodea”. Kenneth Clark. (1971: 26).

En el caso de los antecedentes históricos del paisaje occidental, nos limitamos hacer un recorrido por el mundo de la pintura de paisaje entre los autores y etapas más relevantes hasta el siglo XIX. En cuanto a los antecedentes históricos del onirismo, partiremos de las definiciones más actuales como el caso de René Passeron y las contrastaremos con los hechos históricos de la pintura. Nos centraremos en hablar de los autores que han investigado pictóricamente lo relativo a lo onírico, fantástico, simbólico, mágico, etc. deteniéndonos en los movimientos más destacables para tratar de definir el mismo concepto.

De ahí en adelante el resto del estudio que no sea sobre antecedentes irá en la línea de búsqueda y desarrollo de la obra de artistas del S.XX y XXI. En el capítulo 3. *La representación del paisaje onírico y surrealista en el S.XX*, abordaremos un desglose de las claves para identificar los conceptos de onirismo y especificaremos los relevantes grupos y movimientos que envolvieron el movimiento surrealista, así como algunas de sus interesantes aportaciones al mundo del arte. Nuestra intención a la hora de establecer un análisis comparativo de las obras halladas se acota en referencia explícita a las tipologías explicadas en el capítulo 4. *Desarrollo de tipologías*. Dicho trabajo constará de imágenes con relevancia paisajística figurativa dentro del marco de las vanguardias y el arte contemporáneo, con marcada inquietud onírica y surrealista.

Podemos concluir que esa es nuestra acotación en cuanto al muestrario de investigación. Amplia en cuanto a la aportación del movimiento surrealista se refiere, y algo más estrecha al tomar el género del paisaje como bloque central del corpus seleccionado.

CAPÍTULO TERCERO

3. LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE ONÍRICO SURREALISTA

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

3.1.1. SIGLO XX

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron un periodo de grandes cambios que sentaron las bases de lo que ha sido después el propio S.XX. Entre 1917 y 1945, el mundo atravesó el periodo más turbulento, conocido como el periodo de las grandes crisis, aunque quizás sea mejor llamarlo la época de las catástrofes. En estos 28 años tuvo lugar la revolución Rusa, el Crack del 29 y el ascenso de los fascismos. Las unificaciones de Italia y Alemania, así como los resultados de la Primera y Segunda Guerra Mundial, dibujaron el mapa de Europa hasta nuestros días.

El Movimiento Obrero, cuyos orígenes se encuentran en los decenios anteriores, se consolidó y consiguió amplias mejoras sociales y políticas para los trabajadores. El mundo cambiaba sobre todo en Europa, y la visión de este también. Muchos artistas fueron testigos directos y víctimas de las atrocidades cometidas tanto en la Primera Guerra Mundial como en la Segunda. Los que sobrevivieron o se exiliaron cambiaron la visión del arte para contarla.

El arte del siglo XX es casi indefinible e, irónicamente, podríamos considerar que esa es su definición. Tiene sentido puesto que vivimos en un mundo en constante evolución. No solo la ciencia está cambiando las formas de vida externas, sino que estamos empezando a descubrir la extraña centralidad de nuestros miedos y deseos subconscientes. Todo esto resulta totalmente nuevo e inquietante y evidentemente el arte lo refleja.

La historia de la pintura a partir de aquí pierde temporalmente su camino: se dirige a un encuentro con lo desconocido y lo incierto, sólo el paso del tiempo podrá revelar qué artistas de nuestro mundo contemporáneo perduraran y quienes pasarán al olvido.

Entre 1901 y 1906 varias exposiciones globales en París, hicieron que las obras de Vicent Van Gogh, Paul Gauguin, y Cezanne fuesen por primera vez accesibles.

“Para los pintores que vieron los logros de estos grandes artistas, el efecto fue de liberación, y empezaron a experimentar con nuevos y radicales estilos. El Fauvismo fue el primer movimiento de este periodo moderno en el que el color dominó por completo” W.Beckett (1995: 334).

En el norte de Europa, la celebración del color de los fauvistas se llevó a nuevas profundidades psicológicas y emocionales. El Expresionismo como generalmente se conocía, se desarrolló casi simultáneamente en varios países a partir de 1905. Caracterizado por colores intensos y simbólicos y unas imágenes exageradas, fue el Expresionismo Alemán en concreto el que tendía a adentrarse en los aspectos más oscuros y siniestros de la mente humana. A su vez, el Cubismo hará que el mundo no vuelva a ser igual.

“Fue uno de los movimientos artísticos más revolucionarios e influyentes. El español Pablo Picasso y el francés George Braque, astillaron el mundo visual con su nuevo estilo, pero no de una forma insensible, sino sensual y bella. Ofrecieron lo que podríamos denominar una visión divina de la realidad; cada aspecto de un elemento visto simultáneamente en una sola dirección” W.Becket (1995:346).

Paralelamente Europa avanzó a pasos agigantados en la era de la industrialización. Fábricas, cadenas de producción, armamento para la época, nuevos avances científicos como la fotografía o el cine registraban lo que allí se sucedía. El concepto de máquina comenzaba a cobrar vida. El interés y el reconocimiento por el maquinismo se respiraba claramente en el aire en las primeras décadas del siglo XX.

“Para un grupo de jóvenes artistas futuristas Italianos, el progreso ofrecido por el maquinismo resumía su creciente fascinación por la velocidad y el movimiento dinámico. Aunque tradujeron esta idea de progreso a un frenético júbilo por la gloria de la guerra y la destrucción de museos, su comprensión visual del movimiento no perdió el carácter emocionante”
W.Beckett (1995:351).

Es por eso que podemos resumir un principio de siglo XX como una explosión de cambios originados en parte por los cambios sociales. A su vez los cambios sociales fueron dados por cambios mentales e ideológicos y estos acabaron reflejándose en el arte, puesto que alteraban nuestra percepción de la realidad y por tanto de sentir nuestro entorno. Aun así, faltaba un último cambio, un último pensamiento, y es que hasta que la ciencia no tomó en serio los estudios sobre el sueño y las enfermedades mentales, en los primeros ensayos de Freud, los artistas tampoco. La musa del surrealismo apareció en el siglo XX con barba blanca y título de psicoanalista.

*“Entre las dos guerras mundiales, la pintura perdió parte de la energía cruda y moderna con la que había empezado el siglo y estuvo dominada por dos movimientos bastante filosóficos, el **dadaísmo** y el **surrealismo**, que surgieron en parte como una reacción a las atrocidades que se cometieron en la 1ª guerra mundial. Pero los*

artistas eran también más introspectivos, más preocupados por los sueños del subconsciente: las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud ya eran bien conocidas y los pintores exploraban sus irracionalidades y fantasías en busca de una libertad artística” W. Beckett (1995:361).

Este trabajo se centra en las obras realizadas dentro de la temporalidad del siglo XX puesto que es entonces donde podemos encontrar más diversos ejemplos de lo que andamos buscando, *el paisaje onírico y surrealista*. También porque es en este siglo donde se toman más en serio las investigaciones fantásticas y oníricas dentro de la pintura, ya no como recurso o temática sino como pensamiento y filosofía. De hecho es tan grande que en él se dan cabida tanto figuración como abstracción y, de hecho, prácticamente todos los movimientos anteriormente comentados que nacieron con él en el siglo XX.

3.1.2. FIGURACIÓN Y PAISAJE EN EL SIGLO XX.

Generalmente la figuración en pintura se sirve de la representación de otra cosa, genera figuras de realidades concretas y, en definitiva, es la oposición a lo abstracto. La representación, en su definición más estricta tan solo sustituye a la realidad. Es difícil hablar de figuración, por eso nos contentamos con hablar tan solo de niveles de representación. Dentro de esos niveles de representación podemos encontrar obras con más grados de figuración que otras.

En nuestro caso los niveles de representación en los que se enmarca este trabajo constituyen la frontera que linda con la abstracción formal. Sin duda el cerco es bastante amplio. Sin embargo no podemos hablar de realismo como movimiento porque, aunque estilísticamente y formalmente ha sido decisivo en el terreno que nos movemos, no lo es en el conceptual.

Las imágenes nos atraen, el anhelo de crear y contemplar las semejanzas ha sido muy intenso a lo largo de toda la historia. Su presencia en la sociedad humana ha sido la norma y la ausencia de la excepción. Cuando las ideas sobre la pintura empezaron a eclosionar dando lugar a la diversidad que hoy denominamos arte moderno, la mayoría de las autoridades en la materia daba por supuesto que los pintores satisfacían un anhelo común y legítimo de conocer el mundo, tanto al registrar o evocar la apariencia de los objetos físicos como al utilizar esas apariencias para comunicar significados.

Hoy sabemos que es algo más. Las posibilidades ya no están tan limitadas, utilizamos y reciclamos la propia realidad para crear otro tipo de realidades diferentes, realidades ficticias.

“Así pues, la naturaleza puede significar el mundo visible, y también por extensión el principio que sostiene la coherencia de este mundo, la gran naturaleza creadora”

J.Bell (1998:22).

No podemos saber del mundo interior sin conocer de qué está hecho el mundo exterior. Así nos lo dice Susana Weingast

“Paradójicamente, al pintar un paisaje mostramos nuestra interioridad individual a través de una imagen externa, del mundo circundante. La importancia que se le da en nuestro siglo a lo psíquico y, en especial, a lo relacionado con lo inconsciente; el universo del sueño, la imaginación, etc, entra a formar parte de la plástica, dando

paso a la corriente surrealista, que es uno de los movimientos pictóricos más importantes del siglo. Picasso, Dalí, Magritte, Klee y Miró, y la propuesta que cada uno de ellos realiza en cuanto a lo interno-externo del paisaje, al estar analizados todos ellos desde el común prisma del paisaje en dibujo y pintura, nos proporcionan ejemplos mucho más ricos al respecto en cuanto a la visual y a las técnicas. En la obra de los artistas del Siglo XX, el espectador puede conocer prácticamente todos los modelos de paisaje en cuanto a las formas y al color de nuestra época, desde el naturalista de fin de siglo hasta los más elaboradamente sintéticos de fases posteriores. A través del paisaje surrealista, nos enfrentamos a imágenes características de la visión más puramente onírica e imaginativa. Nunca ha existido una visión “natural o real” de la naturaleza, sino que el hombre la ha representado según las muy diversas pautas culturales, sujetándose a cánones plásticos, variando su visual según las épocas, inclusive en este siglo nos encontramos con paisajes interiores o subjetivos. Susana Weingast (2004; 47)

3.1.3. ONIRISMO.

Onirismo: “Relativo a los sueños”

Lo que es relativo al sueño no sólo ya en cuanto al tema sino a ciertas características que nos lo evocan, también dado el concepto de sueño como realidad interior en cuanto el sueño pertenece al funcionamiento de la psique humana. Diccionario manual. (1995).

El sueño, su importancia y su posible significado, fueron motivo de inquietud y tratados desde la más remota antigüedad. Por eso, el sueño fue cargado desde antiguo con poderes mágicos (sobre todo curativos) y proféticos. Es Aristóteles quien invierte el razonamiento y sostiene que el sueño no viene de fuera y que es una manifestación de la naturaleza humana. En este sentido, es particularmente importante Artemidoro de Efeso o de Daldis, que se supone vivió en el siglo II de nuestra era y escribió la Onirocrítica. Libro que podemos considerar una sobredeterminación de Freud porque investiga el contenido latente de los sueños. San Agustín (siglo V) en sus “Confesiones” sigue a Aristóteles, en el sentido de que los sueños se producen en nosotros y no a través de nosotros. Libros como “Del sueño a la vigilia” de San Alberto Magno, “Setenario” en época de Alfonso el Sabio, “Anatomía de la melancolía” de Burton, todos ellos hablan sobre el sueño y su funcionamiento. Filósofos, artistas, todos se han cuestionado el sueño, Montaigne, Kant, Lichtenberg, Shopenhauer, escritores como Calderon de la Barca, Shakespeare, Quevedo, Poe, Carrol. Los sueños forman parte de nuestra experiencia, es decir de nuestra historia, “La vida es sueño, estamos hechos con la madera de los sueños.” Sin embargo, este trabajo no puede abarcar tanto como deseara y analizará el concepto del onirismo pictórico.

La definición de onírico u onirismo no se plantea científicamente con referencia a la pintura hasta antes de la aparición del grupo surrealista, después de la Primera Guerra Mundial. Las asociaciones vienen dadas de la mano de Sigmund Freud (en el campo del Psicoanálisis) y de André Bretón (en el campo del arte). Max Ernst plantea la cuestión como la región fronteriza entre el mundo interior y el exterior. Es la obra de Max Ernst la que más tempranamente y con mas constancia manifiesta una dimensión onírica

conscientemente, una mezcla de elementos interiores y exteriores, de sueño y de vigilia.

Para René Passeron, que figura entre los pintores que transfieren el espíritu del surrealismo, aparte de aprendiz del mismo Bretón, tiene una definición más generosa y generalista del ámbito de lo onírico.

“Esta palabra, que para los psicólogos designa meramente un conjunto de alucinaciones características de estados de confusión, como los producidos por la intoxicación alcohólica, se deben tomar aquí en un sentido más amplio, esto es, como ese ámbito del sueño y del ensueño en el que las imágenes, afectadas por las cargas emocionales y pasionales precisas, no obedecen ya a la lógica del estado de vigilia.

*Una cualidad peculiar hace que incluso una imagen perceptiva pueda pertenecer al mundo de la ensoñación. Durante el periodo de los sueños (1922), los surrealistas se sumergieron voluntariamente en un clima onírico, y Desnos siguió realizando durante mucho tiempo sus experimentos de lenguaje automático en estado letárgico. Una de las dos grandes vías que Bretón distingue en la pintura surrealista es la de la **figuración onírica**, mientras que la otra corresponde a la espontaneidad automática.*

En la vida secreta de Salvador Dalí, este explica como estimulaba las imágenes del sueño para plasmarlas sobre la tela, colocada en un caballete frente a su cama. Todos los surrealistas han sido conscientes de las dificultades que presenta una pintura que pretenda calcar los sueños.”

René Passeron, (1975: 270).

Aunque según Passeron el onirismo a lo largo de la historia del arte se ha podido distinguir, sin ser definido, gracias a ser continente de 5 características: *La delirante, la fantástica, la simbólica, la alegórica y la mágica*. Solo nos queda definir las para su mejor comprensión.

1-El Delirio

1/Estado de perturbación mental, causado por una enfermedad que se manifiesta por la excitación, alucinaciones e incoherencias de las ideas.

2/Estado de excitación violencia en el que se deja de obedecer a la razón.

3/Despropósito o disparate.

2-La Fantasía

Facultad de formar imágenes o representaciones mentales multiplicando o confinando las que ofrece la realidad o dando forma sensible a los productos ideales. Aspecto creador de la imaginación en sí misma o en cuanto crea. 2 Producto mental de la imaginación creadora; Imagen ilusoria, creación ficticia. 3 Obra literaria o artística como producto de la imaginación creadora.

3-La Alegoría

Ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra distinta. 2 Composición literaria o artística de sentido alegórico. 3 Pint. o Esc. representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras.

4-La Magia

Ciencia oculta que pretende producir efectos con ayuda de seres sobrenaturales o de fuerzas secretas de la naturaleza. *Blanca* o natural, la que por medio de causas naturales obra efectos que parecen sobrenaturales –*Negra*, arte supersticioso que pretende obrar cosas extraordinarias con ayuda del demonio.

5-El simbolismo

Conjunto de simbolismos con que se representan creencias e ideas. 2, En sentido lato, toda forma de arte que se expresa mediante símbolos. 3, Estrictamente escuela literaria iniciada en Francia y propagada a otros países, la cual como reacción contra la impersonalidad de la poesía parnasiana aspira a una expresión más alusiva y por tanto más simbólica que representativa.

Entre otras cosas, parecen tener en común la ruptura, transformación, ocultación o reconversión de la realidad por diferentes medios. El término de onirismo es ampliable hasta ciertos aspectos. En él podemos englobar distintos niveles, la posibilidad de ser más o menos onírico dependiendo de la claridad de las rupturas y reconversiones con la propia realidad. Y es que hay que cuestionar hasta el propio término, “(...)Puesto que una obra que no tenga una ruptura clara con lo real no significa que no sea onírica.” A. García Rodríguez. 2003

Aunque parezca mentira, los antecedentes del onirismo contienen alguna de estas cinco particularidades acentuándose cada una en un periodo histórico concreto. Por ejemplo, la simbólica en el arte cristiano y medieval, la alegórica en el Renacimiento y Barroco, la fantástica en los beatos medievales y en algunos autores como el Bosco o Goya. La Mágica en el arte antiguo en cuanto a su funcionalidad y en autoras como Remedios Varo o Frida Kahlo, y el Delirio en el arte de Locos de Brueghel y algunos surrealistas. Esto nos hace pensar que en el siglo XX también se pueden desarrollar características semejantes y a distintos niveles, y es más, con signos tipológicos que nos hacen detectar que la obra pertenece al mundo onírico e irreal.

Todo lo generado por el término Onírico (relativo a los sueños), tanto en estado inconsciente como en estado de vigilia, no hay duda de que si lo transportamos al campo del arte tendríamos antes que hacer una división de conceptos. Separar entre Onirismo Abstracto y Onirismo Figurativo. Uno más encaminado quizás a las ensoñaciones expresivas, plásticas, y emocionales, y el otro dirigidas hacia una imagen narrativa, simbólica, mágica, y conceptual en el que el referente icónico a nivel figurativo es vital.

La causa de esta separación es importante, puesto que a partir del siglo XX el arte abstracto y figurativo optan por caminos separados pero paralelos, y por tanto sus características plásticas cambian en importancia y resultado en ambas. Aun así no solo hay que pensar en el onirismo como fantasía o irrealidad, el concepto es mucho más profundo. Lo onírico puede ser fantástico, irreal, irónico, mágico,

burlón, terrorífico, o depresivo. Todo depende de los recursos y realidades que utilice para su creación.

Bretón define la imagen onírica, siguiendo a Pierre Reverdy, como *“Una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean en concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...”* L. Carpi (1986:32)

A lo que Breton se refiere es a una descomposición de la realidad por medio de la descomposición de la lógica. Eso nos devuelve sin duda otra vez al sueño, puesto que es hay donde la lógica no puede imperar, y la realidad se distorsiona gracias al fallo sistemático que genera nuestro subconsciente mientras dormimos.

“El sueño es maravilloso precisamente porque es disparatado, es decir, porque casan entre sí dos realidades separadas por años luz, de acuerdo a las medidas cotidianas de la lógica. El sueño permite precisamente este acercamiento entre dos realidades muy distanciadas”. Alfonso Alvarez Villar (1974;238)

En consecuencia y para finalizar, tampoco podemos hablar de una definición exacta de onirismo dentro del arte actual, puesto que *se utiliza la palabra en un sentido característico pero no definitorio*. Eso sí, nos podemos encontrar varias obras oníricas y todas completamente distintas y con características dispares y en cambio las seguiríamos catalogando de la misma manera. Lo mismo que ocurre con las obras surrealistas, incluso con el mismo concepto de Surrealismo, puesto que es demasiado genérico. Una obra onírica puede ser una obra que describe un sueño tanto como otra que no lo hace y sin embargo utilizar una serie de características estilísticas semejantes que la hagan entrar dentro de esa catalogación. Lo importante llegados a este punto es el de descifrar cuáles son algunas de estas características tanto plásticas como icónicas.

3.2. CLAVES INICIALES DEL SURREALISMO.

El Surrealismo no se limitó, como el resto de las propuestas de vanguardia que le precedieron, a ofrecer una alternativa más a la crisis de los lenguajes tradicionales, sino que, transgrediendo el marco estricto de la práctica del arte y la literatura, fue concebido para transformar la vida a través de la liberación de la mente del hombre de todas las restricciones tradicionales que la esclavizan.

No hay que olvidar que su aparición tras la gran guerra, coincide con el momento de quiebra de los valores que habían conformado la base de la cultura occidental. Por otro lado, los recientes descubrimientos en el campo de la física y la psicología así como las nuevas teorías filosóficas que estaban cuestionando una concepción del mundo basada en el determinismo y la lógica, contribuyeron a propiciar la indagación en ámbitos despreciados hasta entonces.

“Partieron de un momento de crisis, no menor sino diferente de la que atraviesa el arte contemporáneo, y trataron de dar una salida, de diseñar un proyecto que les permitiera afrontar dicha problematicidad” O .M. Rubio (1994;14)

Pero, ¿qué es el surrealismo? Al intentar definirlo, André Breton recurrió en 1924, en el Primer Manifiesto del Surrealismo a una definición similar a la de las enciclopedias.

SURREALISMO, s.,m.- El surrealismo se funda en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanicos Psiquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de de los problemas fundamentales de la vida.

Este movimiento surgió en Francia posteriormente al dadaísmo y en origen fue un movimiento poético, en el que pintura y la escultura se conciben como consecuencias plásticas de la poesía. El Surrealismo, en su nueva concepción del ser humano parte fundamentalmente de las investigaciones llevadas a cabo por Sigmund Freud en el ámbito del subconsciente, hace suyas, aplicándolas a los procesos de creación artística, las técnicas automáticas propias del psicoanálisis que el médico vienés había desarrollado con fines terapéuticos.

El Surrealismo en sus orígenes tuvo un marcado carácter literario. (Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard, Benjamin Peret, Antoni Artaud y René Crevel).

Sin embargo, las artes plásticas alcanzaron rápidamente un importante desarrollo, por lo que la presencia de los pintores en el seno del grupo fue cada vez más relevante. Uno de los aspectos más llamativos de la plástica surrealista es su diversidad estilística, así como la abundancia y disparidad de las técnicas que ha propiciado, explicable por el hecho de que los pintores se han esforzado en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental. Los criterios que definen una pintura surrealista no son de orden externo, no se basan en aspectos de tipo formal fácilmente discernibles e identificables, sino que responden a una actitud. “Por ello, el resultado es el de una pluralidad de estilos, pero también el de un cierto aire de familia, y que los unifique...” O. Maria. Rubio (1994;15)

Históricamente hay una diferencia fundamental entre los románticos y los surrealistas. Para los románticos ese estado superior que podría ser alcanzado a través del sueño y del inconsciente tenía un marcado carácter metafísico y rebasaba al individuo. Albert Beguin señala que el sueño para los románticos es un medio de bajar hasta las relaciones interiores, que el subjetivismo se supera para desembocar en una comunicación nueva y más honda con la realidad no individual, cósmica o divina. Para los surrealistas, sería el alcanzar ese estado superior lo que entraña una ampliación de la personalidad, una extensión del concepto de hombre.

“La ambición del surrealismo no fue negar el arte, a la manera que precede el movimiento dadaísta, sino renovar completamente las nociones concernientes a su misma naturaleza” O. M. Rubio (1994; 14)

Guillaume Apollinaire (1880-1918), crítico de arte además de poeta, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de los movimientos artísticos en París a principios del siglo XX. Fue de los primeros en reconocer la habilidad de Matisse, Picasso y Rosseau. Se cree también que probablemente fuese la primera persona que utilizó la palabra “surrealista” en 1917. Aun así el Surrealismo adquirió carta de naturaleza en 1924, con la publicación del manifiesto del surrealismo, redactado por André Breton, y la

aparición en diciembre de la revista *La Révolution Surréaliste*. También por entonces fue creado en París el Bureau de Recherches Surréalistes, centro que polariza la actividad investigadora del Grupo.

Todos los artistas surrealistas escribieron en mayor o menor medida sobre arte y , dado que el movimiento no solo lo forman artistas, sino escritores, cineastas, fotógrafos... todos ellos aportaron sus opiniones e ideas. No obstante, el diseño más acabado de la teoría surrealista de la pintura corresponde a André Breton. Los surrealistas no sólo diseñan una teoría de la pintura, sino que además intentan dar sentido y cordura a lo más ilógico de nuestro pensamiento. A partir de aquí la incorporación de lo onírico a la visión pictórica del surrealismo pasa a ocupar un sitio en la historia de la pintura.

3.2.1. EL PRE-SURREALISMO (PINTURA METAFÍSICA)

Antes de que el surrealismo se consolidara como movimiento, hubo artistas que se aproximaron a esos parámetros, cuyas pinturas apuntaban a lo que más tarde harían estudio los grandes del surrealismo como Dalí, Magritte, Ernst, o Tanguy.

Estos fueron hombres que se adelantaron una década para ocupar su sitio, pero que a su vez sirvieron de inspiración a otros. La historia al fin de acabo supo ponerles en el sitio que les correspondía, como maestros de su tiempo. Uno de esos casos es el de Henri Rousseau (1844-1910). Fue uno de los primeros que prefiguraron la idea surrealista de fantasía con su concepto fresco y naif del mundo. Se le ha contado en innumerable de veces entre los pintores naif o primitivos (los términos para definir a los artistas sin formación), pero él traspasa esas catalogaciones. Rousseau es el perfecto ejemplo del tipo de artista en el que creían los surrealistas: el genio autodidacta cuyo ojo podía ver mucho más lejos que el de cualquier artista con formación.

Rousseau fue un artista de la época anterior, murió en 1910 mucho antes de que los pintores surrealistas defendieran su arte. Pero Rousseau pretendía una visión diferente a la que los surrealistas observaron después. En este caso el resultado final estaba reñido con la intencionalidad.

“El mayor deseo de Rousseau era el pintar con un estilo académico, y el consideraba que sus cuadros eran totalmente reales y convincentes, el mundo artístico quedó encantado con su intensa estilización, su visión directa y sus imágenes fantásticas.” W. Beckett (1995: 361)

Lo más destacable de su obra son sus pinturas sobre la selva que en ningún momento fueron producto de la experiencia, ya que su principal fuente de inspiración para la exótica flora que llenaba sus estambros lienzos era el invernadero de plantas tropicales de París.

Giorgio De Chirico (1888-1974) nació en Grecia y vivió en Italia, dio origen a lo que llamamos pintura metafísica, con un importante papel en la pintura surrealista. La Primera Guerra Mundial y sus atrocidades causaron una impresión muy profunda en De Chirico y su compatriota Carlo Carrá acerca de la percepción de la realidad. El término metafísico para De Chirico representa todo aquello que se oculta tras el aspecto corriente de las cosas. Los objetos cobran sentido en la realidad a través de la memoria de

quien los percibe. A eso De Chirico lo llama “*Cadena de Recuerdos*” y, si se rompe, las cosas cobran un cariz nuevo e inquietante, el aspecto fantasmal y metafísico que solo unos pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y abstracción metafísica.

“De Chirico, pretende desvelar aquello que las cosas ocultan mirándolas por primera vez, prescindiendo de todas sus adherencias de significado. El proceso es de liberar la pintura una vez por todas del antropomorfismo”.
J.M.Faerna (1995; 16).

Ese rechazo a la pintura como sistema de representación le llevaría a sentirse atraído, en los inicios de su carrera en Munich, por el simbolismo centroeuropeo. La obra del pintor italiano Giorgio de Chirico influyó mucho en la pintura surrealista. Si Freud proporcionó al surrealismo el tema del sueño y sugirió su importancia en la investigación sobre el funcionamiento de la imaginación, las pinturas de Chirico entre 1910 y 1920, con sus cualidades metafísicas, dieron pistas sobre cómo debía pintarse realmente el sueño. De Chirico vivió en París de 1912 a 1915 y, en una sucesión de cuadros enormemente influyentes, desarrolló una manera particular de emplear el lenguaje tradicional de la pintura para describir el mundo de desbaratamiento y de posibilidades irracionales, imaginado interiormente. De Chirico nunca participó en el movimiento surrealista, pero sus miembros estaban familiarizados con él y con su obra a través de exposiciones y publicaciones en revistas.

“El mundo de tales pinturas, es como el de los sueños, familiar y desconocido a un tiempo. Familiar en cuanto la pintura minuciosamente realista de Chirico permite al espectador reconocer los objetos; desconocido, por los contextos extraños y oníricos dentro de los que pinta. Los objetos en las pinturas de Chirico existen en una yuxtaposición inquietante; el espacio en el que se colocan es de una inseguridad silenciosa e inhóspita.” F.Bradley (1999;35).

Giorgio de Chirico consideraba que había logrado una interpretación única del mundo (confinado en una sola composición escenas de la vida contemporánea y visiones de la antigüedad, creando una realidad soñadora muy inquietante). Los surrealistas vieron en la pintura de Chirico la importancia del misterioso mundo de los sueños y el subconsciente. Resultan influidos por la calidad del enigma de su obra, que se convirtió en un factor distintivo de gran parte del arte surrealista.

“De Chirico pretendía elevarse sobre los hechos desnudos a través de su arte, y transmitir la experiencia mágica más allá de la realidad; quería mostrar su visión a través de la realidad, pero que ésta no la limitase en ningún sentido” W. Beckett (1995, 362).

El enigma, la quietud, y la incertidumbre, ya con anterioridad al Surrealismo, habían hecho acto de presencia en los cuadros de De Chirico. La profundidad en perspectiva de muchas imágenes de De Chirico parecían ficticias y contenían contradicciones que subrayaban sutilmente la sensación de extrañamiento y angustia que fascinó a los surrealistas.

Apollinaire, dando muestras una vez más de su perspicacia para las cuestiones artísticas, supo percibir, por encima del aparente regreso a la tradición, el latido de una sensibilidad eminentemente moderna. Él fue quien acuñó la denominación de pintura metafísica. Después de todo no solo hablamos de pintura metafísica, sino de una gran cantidad de paisajes metafísicos, es lo yo destacaría de Chirico. Éste pintaba

lugares y objetos reales dentro de extraños contextos y desde perspectivas inusuales, el resultado es una serie de imágenes inquietantes dentro de un mundo peculiarmente silencioso. Oliva María Rubio en su obra *La mirada interior* los denomina paisajes interiores, quizás porque siempre aspiró a un arte desvinculado de la lógica de la representación.

“De Chirico pinta ciudades fantasma, cuando lo que hace es más bien reducir a la condición de fantasma los espacios y objetos que pinta. Ese desasimiento es lo que convierte sus imágenes en presagios inquietantes y aun siniestros: romper las relaciones de sentido entre las cosas las vuelve aterradoras” J.M Faerna (1995;14).



*Giorgio De Chirico, La gran torre 1913
óleo sobre tela, 123 x 52 cm*

Las teorías de De Chirico no explican en realidad la fuerza de su obra y de hecho, encontraba su estilo difícil de mantener. Sorprendentemente, pronto se consumió hasta convertirse en una especie de clasicismo brillante pero imitativo. El artista italiano Carlo Carrá (1881- 1966) tuvo un efecto fundamental en el arte entre guerras con sus pinturas futuristas y después metafísicas. Carrá conoció a De Chirico en Italia, en un hospital militar. La tentativa de lanzar una Scuola Metafísica se debió a Carlo Carrá, un exfuturista acostumbrado a la acción colectiva de los amigos de Marinetti, que en 1917 se reunió con los hermanos De Chirico (el menor, también pintor, firmaba Alberto Savinio) para integrar un movimiento organizado. Un año más tarde se presentó la primera muestra del grupo en Roma, en la que Ardengo Soffici y Filippo De Pisis se unieron a los tres iniciadores. En 1919, De Chirico publicó el manifiesto *Nosotros los metafísicos* (acababa de aparecer *Nosotros los futuristas*, de Marinetti). Según Jorge Lopez Anaya, Existe sobre De Chirico una leyenda negra que, en 1926, originó André Breton con sus habituales estrategias autoritarias. En esa fecha celebró junto con los surrealistas el funeral simbólico del

antiguo ídolo del movimiento, por considerar ridículas sus pinturas rafaelescas. Para él, las últimas telas metafísicas válidas estaban fechadas en 1917.

3.2.2 LA PINTURA SURREALISTA.

La pintura surrealista nace como un problema en su origen, a partir de 1924, que a su vez coincide con la formación del grupo surrealista, y el soporte de la disputa será *La Revolución Surréaliste*, la revista que perfila la teoría surrealista de la pintura. En su origen el Surrealismo está íntimamente ligado a la producción literaria, y desde el principio son los escritores y poetas los primeros en convertirse en críticos y teóricos de la pintura. Eso posibilitó el acercamiento de los artistas a sus filas. Aun así será un tira y afloja entre los literatos y Breton, puesto que muchas de las investigaciones surrealistas empezaron teniendo de fondo el arte del escrito.

“El interés por la pintura de Breton, entre otros...Viene propiciado, por un lado, por los descubrimientos que el mismo hace, y por otro, por la influencia que sobre el ejerce la figura de Guillaume Apollinaire.” O.Maria. Rubio (1994;18)

André Breton en su primer manifiesto, que es donde hablará de la pintura, destaca pintores como Uccello, entre los de la época antigua a Seurat, Gustave Moreau, Matisse y, en la época moderna, a Picasso, Braque, Duchamp, Klee, o Ernst. En el segundo manifiesto de 1929 nos muestra más explícito este aspecto y así los problemas de la inspiración, los mecanismos de la imagen o el proceso de creación artística son formulados, una vez más, en función de la escritura. De todas formas hay que constatar que al margen de los textos programáticos, las alusiones de la pintura irán aumentando paulatinamente.

“La pintura ha sido el primer arte que ha conseguido ascender gran parte de los escalones que la separaban, en cuanto modo de expresión, de la poesía.”L. G. Carpi (1986; 20).

Aun así Breton define el Surrealismo como:

“Automatismo Psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral” (1º manifiesto en Manifiestos del surrealismo pág.44).

Recordemos que Surrealismo, Suprrealismo y Superrealismo definen el mismo significado, el de una realidad por encima de otra. Una realidad elevada que intenta sobrepasar la que ya conocemos, impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional.

Breton admite sin ningún género de dudas la existencia de un automatismo gráfico, junto al verbal. Esto será muy importante, pues el automatismo ha dado el paso a la descodificación que hay entre el artista y el subconsciente de este. Aunque encuentra oposiciones en algunos grupos de poetas parisinos, que niegan aceptar la pintura de este tipo. Incluso por primera vez, establece sobre la base de los procesos de elaboración mental las relaciones de este tipo de pintura con *el arte de los locos y de los médium*, a los que los surrealistas conceden gran atención.

Las disputas entre surrealismo literario y pictórico se templan entre los dos grupos y parece llegar a un reparto de teorías, puesto que lo metafórico había gozado de una mayor tradición en la poesía que en las artes plásticas.

“A esto hay que añadir que el mundo onírico es esencialmente visual y no verbal, por lo que la plasmación plástica era la más fiel y la más idónea. Además el surrealismo tampoco fue un movimiento exclusivamente literario aunque fuera un poeta el que lo encabeza, sino que esencialmente, y por encima de todo, fue un movimiento ideológico. Una forma de vida encaminada a la liberación del ser humano” L.G.Carpi (1986;24).

Aceptada la existencia de la pintura surrealista, ésta sin embargo se había visto acompañada del calificativo de literaria, y no solo porque haya sido lanzada por un escritor según comentaba Breton. El problema surgía del realismo. Breton trató de definir la pintura surrealista según dos vías principales: Por una parte el automatismo; por otra, El *Trompe l'œil*, un modo de representación tan próximo a la realidad que permitiría fijar las figuraciones oníricas.

Los surrealistas luchaban contra la imitación del mundo exterior. Por lo tanto, se deberían poner objeciones cuando hablamos de pintura surrealista, había costado mucho quitarse el lastre de la imitación que había acompañado al arte y las convenciones sociales. Hay que decir también que los surrealistas estaban todavía eclipsados con la aparición del Cubismo y del arte que evitaba todo tipo de academicismo caduco. La imagen había comenzado a cambiar.

“Antes que André Breton, ya G. Apollinaire había subrayado, en 1913, la importancia del cubismo y el avance que supone respecto a la pintura tradicional: Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que el cubismo a dejado de ser un arte de imitación, para convertirse en un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación” O. María Rubio(1994; 27)

Aún así el problema no se había resuelto, el aceptar el Surrealismo como un cierto estado del espíritu, no resuelve el problema del Surrealismo como actividad. No se sabe muy bien donde están los límites.

“Hasta que no sea precisado de que modo ese estado vivencial condiciona dicha actividad, no podemos examinar con cierta validez las múltiples formas a través de las que se manifiesta” L.G.Carpi (1986;25).

Los pintores surrealistas conceden un papel secundario a los medios técnicos de los que se valen (collage, frottage, decalcomania, fumage, fotomontaje, grattage, etc..), las ideas estaban por encima y el espíritu estaba embriagado. Pero sin duda los pasos técnicos del grupo tendrán lugar más adelante, lo que impulsa el rápido desarrollo de lo que hoy es el arte contemporáneo actual. Mientras insisten en conceder el quehacer pictórico dirigido a alcanzar las altas metas propuestas.

Aún así, dentro del segundo manifiesto, se expone una y otra vez la necesidad de liberar los lenguajes como medio de subvertir el orden lógico y hacer accesible al hombre otra realidad. La pintura se convierte así en una apasionante exploración del subconsciente de los mecanismos mentales y del entorno físico del hombre. La actitud del Surrealismo ante toda forma de pensamiento especulativo o científico es negativa, ya que pone en tela de juicio la validez de los datos que nos aportan los sentidos. No es que reniegue de la realidad, sino que la importancia de ésta es muy inferior a la del Subconsciente. *“Para*

Breton, la Surrealidad se encuentra en la misma realidad” L.G.Carpi (1986;29).

Breton fue el único de los surrealistas del grupo inicial que mantuvo una relación constante con los pintores de los años 20 hasta el final de su vida. Pero el surrealismo ni empezó con André Breton ni acabó con él. De hecho, en otras partes del mundo al margen de los movimientos revolucionarios de Europa había artistas que también eran surrealistas sin pertenecer a ningún grupo elitista.

Por otras parte las mujeres también jugaron un papel decisivo en el Surrealismo. Las mujeres se vieron acogidas en el movimiento, como amantes, amigas, participantes en juegos y en sesiones conjuntas de creación de imágenes, y desde los años 30, como artistas. Pero los miembros fundadores y mejor conocidos del grupo eran hombres y su atención artística tendía a centrarse sobre la mujer como objeto de culto, en lugar de en las mujeres como artistas. Aún así hubo muchas mujeres que entraron a formar parte del movimiento por activa o por pasiva- *Eileen Agar, Leonora Carrington, Ithell Coquhoun, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo; Lee Miller, Meret Oppenheim, Dorotea Tanning, Toyen, Ángeles Santos y Remedios Varo*. Fueron asociadas al surrealismo desde finales de los años 30.

“Como he dicho hasta la saciedad, no hay pintores surrealistas sino surrealistas que pintan”

L.G.Carpi.(1986; 28)

3.2.2.1.ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA SURREALISTA.

Sin olvidar que lo que califica a una obra pictórica como surrealista es el espíritu con el que fue concebida, se puede sin embargo aludir a una serie de rasgos comunes que de alguna manera son la expresión formal de esos mecanismos mentales de sujeción de la realidad a los que la pintura suele encaminarse.

Uno de los rasgos más peculiares de la pintura surrealista es su *indigencia plástica*, consecuencia lógica de la consideración de que constituye un medio y no un fin. La imagen de la metáfora visual prevalece siempre sobre la calidad técnica. Eso se atribuye al tipo de obras menos representacionales. Otras veces, por el contrario, el pintor se hace valer del realismo más académico más desacreditado, haciendo gala de un dibujo preciso de una factura minuciosa ajustados a la perspectiva más exacta y tradicional.

“Ahora bien ese aparente realismo es falso, ya que no solo radica en la copia fiel del aspecto externo de los objetos sino que requiere además una organización posterior en el lienzo según las normas dictadas por la representación tradicional. Por el contrario, y debido al proceso de extrañamiento que sufre todo lo representado por el artista surrealista, este oficio mezquino e impersonal se convierte en el medio más eficaz a la hora de reproducir las imágenes turbadoras que ascienden desde el inconsciente con la misma claridad que los sueños” L. G. Carpi (1986;37).

Esto no significa que todos los pintores surrealistas pinten lo que sueñan (aunque hay casos en que sí) sino que la creación de imágenes se realiza de manera estética y visual semejante, lo que hace que muchas imágenes parezcan de ensoñación cuando el pintor no se haya inspirado en ningún sueño en concreto.

La pintura surrealista también se va a caracterizar por el desplazamiento sistemático, por la descontextualización de los objetos como medio de desrealización de todo lo que nos rodea. Cualquier objeto

de nuestra experiencia cotidiana, por el solo hecho de desarraigar, aislarlo o colocarlo en una relación insólita, es capaz de proyectar la luz reveladora de una verdad insospechada. Freud en ese caso nos habla de condensación y desplazamiento en cuanto a los mecanismos de elaboración onírica. La Condensación es un mecanismo de elaboración onírica por el cual varias ideas o elementos del contenido latente se reúnen en una sola imagen o representación del contenido manifiesto del sueño. Consiste en la concentración de varios significados en un solo símbolo; así, una persona soñada puede representar a varias personas de la vida real del individuo, un solo objeto a varios, una sola palabra a varias, etc.

El Desplazamiento es un mecanismo de elaboración onírica, por el cual el significado fundamental del sueño puede aparecer en el contenido manifiesto como un elemento accesorio o secundario, y, al revés, el elemento más importante del contenido manifiesto presentarse como un elemento secundario del auténtico sentido. Este mecanismo hace que se traslade el significado desde la parte central del sueño a lugares accesorios de éste, ocultando al soñador el contenido onírico. Esta última característica sin duda es la más destacable no solo por los especialistas en la materia del surrealismo sino también por los propios surrealistas que definieron esta particularidad con el nombre de *Depaysement*.

“En la descontextualización o desarraigo de los objetos y figuras familiares de lo visible; en la extracción de esos objetos o figuras familiares de su contexto habitual y en su colocación en un nuevo contexto que choca y sorprende. Sometiéndolos a esta operación los objetos pierden sus significaciones habituales y desvelan significaciones antes escondidas. En este sentido el concepto de Depaysement se nutre de la concepción surrealista de la imagen, es decir del acercamiento de dos realidades lejanas, que Breton hace suya partiendo de la definición Dada de Pierre Reverdy.” O. Maria Rubio (1994; 131).

Añadiría a este estudio que no solo encontraríamos una descontextualización objetual, sino también plástica y conceptual. Este proceso de destrucción de la realidad, es necesario para que estalle la chispa de lo surreal. Esa chispa hace que en la pintura surrealista abunden tanto las imágenes ambivalentes (es frecuente la mutación de las propiedades físicas de seres y objetos representados). Esa mutación dará origen a un sinfín de personajes u objetos inclasificables, muchos de ellos con tal nivel de abstracción que su identificación se hará imposible. Se trata de una descodificación pictórica.

“En definitiva, la pintura surrealista sustituye las leyes de la lógica por la irracionalidad total, fruto de la libre asociación de imágenes. Es un tipo dirigido a la exploración del mundo onírico y del subconsciente, y que va a crear toda una iconografía peculiar para expresarlo. Las turbulencias del mundo interior estallan en visiones desconcertantes, violentas e incluso a veces desagradables, como decía Breton al final de Nadja; La belleza será convulsa o no será”.
L.G. Carpi (1986; 38)

3.2.2.2. AUTOMATISMO SIMBÓLICO.

La vía del onirismo figurativo es una acepción utilizada por Breton para dar nombre a todo el grupo de obras surrealistas que sembraban el campo artístico poco a poco y eran totalmente representacionales. *El automatismo* fue el primer ejercicio para liberar la mente de la consciencia, aunque en un primer

término se utilizó para la escritura. El artista en situación de pasividad total se limita a recoger las frases que afloran a su conciencia o a dejar vagar el lápiz sobre el papel merced a impulsos incontrolados.

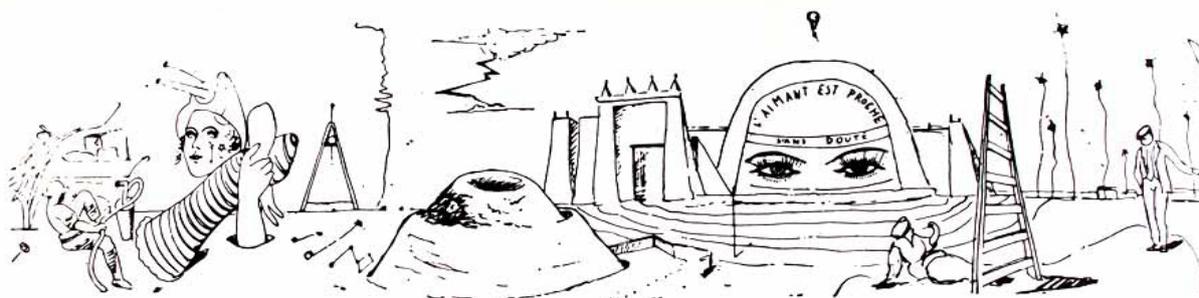
Breton inspirado por las técnicas de los médiums, se tomó el automatismo como investigación para ahondar en las profundidades del hombre y desentrañar sus mecanismos mentales, concediendo atención especial al estudio de aquellos que se denominan “artísticos” y sobre todo a fenómenos conocidos como inspiración.

Este método permite alcanzar esa suprarrealidad, y proyecta una luz trastornadora del orden establecido, éste junto al relato de los sueños será base y eje de toda experiencia surrealista. En definitiva, con el intento de precisar la constitución de lo subliminal, el Surrealismo, no hace más que plantear cuestiones que intelectualmente pueden ser consideradas como propias de la época. En resumidas cuentas, no deja de ser una investigación cuasi científica-filosófica sobre la mente y el arte.

“Lo que pretendía el surrealismo como toda forma de expresión no dirigida, es liberar al lenguaje de las estructuras habituales que lo han anquilosado mediante la expresión no controlada. Breton quería mostrar la distancia entre la sensación y la representación, y pensaba que el pintor podía hacer otro tanto en su campo de actuación”. L. G. Carpi (1986; 31)

Lo primero que sorprende dentro del Surrealismo es la disparidad de técnicas que ha propiciado. Dentro del automatismo Breton concibió el automatismo Rítmico, propugnado por el abandono puro y simple a la fuerza del impulso gráfico dada en obras de cariz más abstracto, y el automatismo Simbólico, que contempla la fijación de imágenes oníricas, basada en el proceso de formulación y asociación autónomas de las imágenes que el pintor traslada a la imagen previamente elaborada, en su mente.

El automatismo Simbólico implica una mayor inmediatez y se puede dudar acerca de si su técnica más elaborada puede ser una limitación a la espontaneidad preconizada. El automatismo Simbólico fue puesto en la palestra, se dudaba de su eficacia puesto que la memoria y el consciente jugaban un papel en la alteración de las imágenes, un papel de descodificador. El automatismo Rítmico era más espontáneo, aunque también se cuestionaba su representación en la pintura surrealista.



*Max Ernst, Lección de escritura automática 1924
Dibujo lápiz y tinta en papel, 17,3 x 169 cm*

“Esta técnica fue una tendencia en la que predominaba la imagen, lo estático, y una objetividad en la representación de los seres y de las cosas, cercana en ocasiones a la Neue sachichkeit, está encabezada por Dali, Ernst, Magritte y Delvaux. El automatismo simbólico, con su postura de minuciosa visión realista, recupera el

precisionismo de la pintura pompier, proyectándola hacia el ilusionismo más extremo” L.G.Carpi (1986 ;44).

Es aquí en el automatismo Simbólico donde se le empieza a tomar en serio a la figuración surrealista, aunque siempre con la duda y con el miedo de un rigor escéptico, a pesar de que los precursores lo habían demostrado antes.

3.2.2.3. EL MODELO INTERIOR

Ante el regresivo panorama que presentaba la pintura en Francia al término de la Primera Guerra Mundial, los surrealistas estaban en condiciones de empezar una transformación radical de la pintura. A ello contribuye también la metamorfosis acaecida en la obra de algunos artistas cercanos al movimiento o que participan de lleno en él, como Ernst y la clarividencia mostrada por Breton al situar el origen de la crisis por la que atraviesan las artes plásticas a comienzos de la década de los años 20 en el agotamiento del modelo exterior.

“En un momento en el que las artes, tras la embestida Dadaísta, parecían estar abocadas a la muerte y a la extinción, ‘el modelo interior’ abre posibilidades infinitas a la expresión visual como apuntaba Pascaline Mourier- Casilde: ‘La ambición del surrealismo no es destruir el arte, a la manera de Dada, sino renovar completamente las nociones concernientes a la naturaleza misma del arte’ Y como consecuencia de dicha renovación, el campo del arte, lejos de estrecharse, se amplía enormemente, el artista se libera de las coacciones y normas externas y solo ha de responder a su propio proceso creativo.” O. M. Rubio (1994,108).

La pintura surrealista, liberada de la función imitativa tradicional que tanto nos ha costado, va a centrar su actuación ahora en dos campos muy precisos, *la narración de procesos oníricos y la reproducción de imágenes* internas, los cuales indudablemente no son productos de generación espontánea y tienen una cabida muy importante en el pensamiento del movimiento. Tal concepción de la pintura estará a espaldas a la realidad que proporciona el medio físico que nos rodea, y se volcará en expresar nuestras voces interiores, como ejemplos de libertad absoluta y ausencia de todo control.

El Surrealismo estará por encima de las modificaciones concretas de cada momento, y subsiste a esta idea fundamental; *el proceso creativo de la pintura no es réplica de la realidad del mundo sensible, sino una especie de contacto con lo desconocido.* Y además de múltiples formas puesto que ello no nos aleja más de la naturaleza, pero sí de la imagen de naturaleza que tenemos.

“La pintura liberada de las formas del mundo exterior y centrada únicamente en la representación del mundo interior revela, al igual que la poesía, la imagen presente en el espíritu.” O.M.Rubio (1994;111)

La clave quizás no esté ya en el espíritu que habita en nuestro interior, sino en la imagen que interioriza ese espíritu. La imagen, por tanto, proporciona el núcleo estético común para todas las manifestaciones surrealistas, y el surrealismo se concibe como un movimiento centrado en la búsqueda y producción de imágenes, cuyo origen se halla en el inconsciente. En consecuencia, el objetivo de la pintura y de las artes visuales en su conjunto estará centrado en la búsqueda y producción de imágenes. Imágenes que el pintor habrá de hacer aflorar a la luz de la consciencia desde los lugares más recónditos de su ser. Por ello la alternativa que propone Breton a la pintura será precisamente la búsqueda de un *“modelo interior”* que fije en imágenes una realidad

distinta a la realidad exterior, acorde con el espíritu de revuelta que preside el surrealismo:

“No se pueden extraer los modelos de una realidad que no les satisface, que rechazan.”

O. M Rubio (1994,107).

En el Surrealismo es central la preocupación por la búsqueda de las raíces de la dimensión estética y ello en un sentido antropológico. *“Las raíces no hay que buscarlas fuera del hombre, sino en el mismo, ya que el hombre es dueño de si mismo”* .O. M. Rubio (1994,95). Esta búsqueda de las raíces de la dimensión estética en su sentido antropológico, no es algo original o exclusivo de los surrealistas. La preocupación por el arte salvaje, el primitivismo o el arte infantil que se da sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX en algunos sectores de la vanguardia artística y literaria responde, por una parte al intento de evasión del mundo que ha entrado en crisis, tras la derrota de las aspiraciones revolucionarias de la Comuna de París en 1871, y por otra parte a ese interés por buscar la actitud estética originaria en un mundo no viciado por la civilización. El modelo interior acabará no negando totalmente la realidad, sino que la considerará contenida y en segundo plano, pero también en cierto modo partícipe de la surrealidad.

“El artista, huyendo de la realidad, se refugia al igual que el neurótico en un mundo fantástico, pero a diferencia de este, sabe hallar el camino de retorno desde dicho mundo de la fantasía hasta la realidad.” O. M. Rubio (1994,95)

Por consiguiente *“el modelo interior”* supone una doble actitud con respecto al modelo exterior. Por una parte, una actitud negativa que rechaza el sometimiento de la pintura de imitación del mundo exterior, y por otra una actitud positiva, una invitación constante no solamente a trascender los recuerdos del modelo exterior en la elaboración de las formas nuevas, sino a iluminar desde la elaboración a fin de que las formas escapen a gratuidad decorativa y a la armonía visual.

Como vemos, el modelo interior no obedece a las normas externas rígidas de tipo técnico o formal, sino únicamente a las necesidades de expresión del artista. Esto es decisivo a la hora de hablar del surrealismo figurativo o simplemente a la hora de dar la importancia y primacía en cuadros como los de Magritte, en los que la imagen es primordial.

3.2.2.4.-LA PARANOIA CRÍTICA.

Al final de la década de los años 20, una nueva técnica se incorpora dentro de las teorías surrealistas. Esta técnica es la actividad Paranoico-crítica, definida por su creador Salvador Dalí como; *“Método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes”*. Como hemos comentado antes, el grupo surrealista había mostrado un gran interés por las enfermedades mentales como ejemplos de mecanismos psíquicos ajenos al sistema lógico y que una de las alteraciones entonces más estudiadas fue la paranoia.

Fue en 1929 cuando Dalí elucubró la posibilidad de un método experimental basado en el poder de las súbitas asociaciones sistemáticas propias de la paranoia. Se propone plasmar *“las imágenes de la*

irracionalidad concreta” mediante una técnica muy cercana a la pintura realista de un Velázquez o un Vermeer de Delft. Las obras así realizadas se convertían, según el pintor de Cadaqués, en fotografía instantánea de colores y a mano de imágenes superfinas, extravagantes, extra plásticas, desilusionantes, hiperpersonales y débiles de la irracionalidad concreta; imágenes que provisionalmente no son explicables ni reducibles por medio de los sistemas de la intuición lógica ni por los mecanismos mentales. Argumentaba que la actividad paranoica se sirve siempre de materiales controlables y reconocibles.

Se trataba esencialmente de un método para la mala interpretación creativa del mundo visual. Estaba relacionado con la investigación contemporánea a través de Freud y Jaques Lacan, el psicoanalista y teórico francés que mantenía contactos con Dalí y el grupo surrealista a comienzos de los años 30. Tanto Freud como Lacan se mostraban interesados por la condición clínica de la paranoia, una enfermedad mental que hace que el paciente interprete erróneamente la información visual, en resumidas cuentas, que empieza a tener visiones. Dalí decidió simular la paranoia y la malinterpretación de lo que viera con el fin de emplear el resultado de esta información errónea como base para su pintura. A menudo los paranoicos están convencidos de que ven la misma cosa una y otra vez en diferentes lugares, a medida que proyectan sus propias imágenes mentales sobre el mundo que les rodea.

“La paranoia disimulada de Dalí, su método paranoico crítico, le permitió, como a un paranoico, reordenar el mundo según sus propias obsesiones interiores. La frontera entre lo real y lo imaginario se tornó ambigua y sus cuadros vinieron a representar el espacio del sueño o lo maravilloso, un espacio donde todo lo que se ve es potencialmente otra cosa.” F.Bradley (1999;41).

Uno de los recursos que utilizó Dalí fue a través de la introducción de imágenes dobles en sus cuadros, imágenes que representaban dos o más objetos simultáneamente. Dalí sostenía que la figuración podía ser teórica y prácticamente multiplicada hasta el infinito, todo dependía de la capacidad de paranoia del autor. *“La paranoia se sirve del mundo exterior para hacer valer la idea obsesiva mediante las otras. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y está puesta al servicio de la realidad de nuestro espíritu.”* De esta manera interior y exterior se fundirían. Dalí subraya la relatividad de las imágenes del mundo de la realidad y la capacidad del individuo para actuar sobre los objetos. *L.G. Carpi (1986;45-46).*



*Salvador Dalí, Playa con teléfono 1938
Óleo sobre tela, 73 x 92,1 cm*

Según Dalí, *“Lejos de constituir un elemento pasivo y propicio a la interpretación y apto para la intervención como estos, el delirio, por tanto, surge ya interpretado y sistematizado, no requiere el esfuerzo de memoria e interpretaciones de los contenidos del sueño por ejemplo.”* O.M.Rubio(1994:126). Esta práctica del maestro Dalí, nos proporciona en sus paisajes y demás obras una serie de artilugios, por lo que llega a duplicar las imágenes ya sea mediante simetría o mediante las formas irreales de determinados accidentes geográficos como es el caso del cuadro “Lago de montaña” (1938).

3.2.2.5. PINTURAS DE SUEÑOS.

Los miembros del grupo surrealista se inclinaron más y más hacia el sueño como el lugar de la actividad mental que correspondía más estrechamente con la suprarealidad. Todo ello resultó finalmente en las *“pinturas de Sueños”* o *“pinturas oníricas”*, como a veces son conocidas, pinturas que se refieren o duplican la condición de soñar.

A finales del verano de 1916, André Breton empezó a trabajar como asistente del doctor Leroy en el centro psiquiátrico del II Ejército de Saint-Dizier, donde entró en contacto con el psicoanálisis y con la experiencia de los sueños, que anota, para su posterior interpretación. Más tarde, visitó en Viena al doctor Sigmund Freud, en octubre de 1921, a raíz de *La interpretación de los sueños*, publicada por Freud en 1900, la principal fuente de referencia para los surrealistas en este terreno.

“Breton afirma que no hay lugar para la extrema diferencia que se concede a los acontecimientos en estado de vigilia, en detrimento de aquellos que se producen en el estado de sueño. En su opinión, esto se debe a que el hombre al despertar se convierte en un juguete de su memoria. Breton se pregunta porqué razón no ha de otorgar al sueño aquello que a veces niega a la realidad ese valor de incertidumbre que, en el tiempo en el que se produce, no queda sujeto a su escepticismo, desembocando en una cuestión radical, que supone una inversión total de las referencias habituales de la acción. ¿no cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas habituales de la vida?” O. M. Rubio (1994; 145).

Lo que le interesó a Breton en el manifiesto era plantear el problema del sueño, hacerlo suyo en la reivindicación del surrealista puesto que a su entender esa actividad de la mente no es menos importante que la actividad consciente y por lo demás es susceptible de proporcionar al hombre la medida de sus deseos y la clave del comportamiento consciente del individuo. Se trata en último término de despejar a través del sueño el funcionamiento real del pensamiento.

De cualquier manera, para los surrealistas el objetivo principal en lo que a la experimentación onírica se refiere, y que a nosotros nos interesa particularmente subrayar, es lo que su análisis e interpretación aporta para *“ un conocimiento mayor de las aspiraciones fundamentales del que sueña al mismo tiempo que para una apreciación más justa de sus necesidades inmediatas ”*.

Passeron también utiliza el término “arte onírico”. Las imágenes proporcionadas por los surrealistas, sean calcos de sueños o no, se inscriben a menudo en el ámbito en el que Freud llama *“ incitadores del sueño ”*. Su poder para hacernos soñar, sea en el mismo momento o posteriormente, justifica en dichas

imágenes aspectos claramente chocantes, pues hoy es sabido que soñar no es ni un lujo, ni el cubo a donde van a parar los desechos de la inconsciencia, sino el producto de una actividad psicológica de liberación. “*No es una elaboración científica lo que buscan en ella, ni una técnica curativa sino un método de liberación del hombre*” .L.G.Carpi (1986,30)

En la pintura surrealista del sueño, se pueden distinguir tres modalidades según Bretón:

-*Regalo del azar*: Sueño relámpago.

-*El ensueño*: Que aparece en el momento de vigilia.(El arte surrealista entiende que es capaz de fijar la imagen soñada como se fija un insecto en un alfiler).

-*La alucinación*.

Estas tres maneras de introducir la ensoñación en la pintura, no son sino sendos procedimientos concretos en un contexto mucho más amplio; en el pintor, la ensoñación en vigilia se convierte muchas veces en lo que Bachelard llama *una actividad soñadora* en su libro *El agua de los sueños* (1942), distinta del onirismo nocturno. La fabulación imaginativa se desarrolla entonces en las fases de invención de la imagen pintada. En este caso podemos nombrar a Tanguy y Katy Sage, Ernst, Delvaux y Magritte, cuyos estudios pictóricos son con frecuencia hallazgos de ensoñación. Los surrealistas se esfuerzan en desentrañar la esencia de la imaginación y sus relaciones con lo real. Pero en su teoría de la imaginación, como en otros tantos aspectos, su posición es poco precisa.

“*Según las teorías de Freud, unas veces lo imaginario es lo que tiende hacerse realidad estando su origen en el deseo mientras que en las otras la imaginación es una facultad realizadora y autónoma por la que las imágenes se nos imponen y se nos ofrecen como reales*” .L.G.Carpi,(1986; 32).

En definitiva, Breton no hace más que aplicar al estado de vigilia las mismas leyes que para Freud rigen el sueño. Los sueños tienen una estructura propia y una finalidad concreta. No solo dan una explicación arbitraria de las sensaciones que en ellos experimentamos sino que para neutralizarlas, cuando nos amenazan mientras estamos dormidos llegan a integrarlas en su narración, evitando así el despertar. La incoherencia con lo que se nos presentan es tan solo aparente, ya que Freud halló su raíz en el deseo no satisfecho.

“*Se adhiere a la doctrina del inconsciente elaborada por Freud, viendo en la represión de los deseos la causa fundamental de la indigente situación del hombre de hoy*” L.G.Carpi, (1986;30).

El pintor más popularmente asociado a Freud fue Salvador Dalí. En 1939, Dalí fue a conocer a Freud cuando éste vivía en su exilio londinense y le mostró su *Metamorfosis de Narciso*. La reacción de Freud ante esta pintura fue subrayar lo artificioso del intento surrealista por recuperar y recrear artísticamente las condiciones de la mente inconsciente, “*(...) lo que busco en sus cuadros no es el inconsciente sino el consciente*” Fiona Bradley (1999;32) dijo Freud. Dejó claro que las pinturas surrealistas no podían utilizarse para psicoanalizar a sus pintores. Por el contrario los artistas simplemente empleaban métodos y motivos sacados del psicoanálisis para dar a sus cuadros el aspecto del inconsciente.

Por otro lado la postura mantenida por Freud al respecto a los surrealistas fue más que recitente. Freud era completamente reacio al arte de vanguardia. Tardó diecisiete años en recibir a Dalí y después de esa reunión Freud le escribió que manifestaba un cambio de actitud hacia los surrealistas, pero mantenía un cierto recelo ante la pintura realizada por ellos. Freud pensaba que las imágenes del inconsciente no podían ser interpretadas sin mediación de la mente consciente.

Dalí perteneció al grupo de artistas que trataron de fijar las imágenes del sueño mediante el *Trompe l'oeil*, especialmente porque siempre fue un gran defensor del dibujo y la técnica hiperrealista. Dalí no trataba de relatar un sueño, según él, sino de reflejar un mundo onírico.

En la pintura onírica, la imagen se decidía conscientemente y se pintaba de manera realista. Con el fin de “*fotografiar imágenes de la irracionalidad concreta*”, que evocaran el estado del sueño, esto tuvo su cultivo en la pintura más figurativa, quizás porque cuando soñamos, lo hacemos con imágenes figurativas. Las pinturas oníricas se refieren a la naturaleza de los sueños a través de diversas formas. Algunas son recuerdos de un sueño realmente experimentado por el artista, una especie de representación pictórica del proceso onírico, donde el acto de pintar del cuadro funciona como el relato de un sueño.

El propósito de viajar al inconsciente condujo a valorar el sueño como forma de conexión entre el consciente y el inconsciente, una analogía entre las imágenes del sueño y las de la poesía y dar un valor mágico a las imágenes oníricas que, ya en vigilia, darían lugar a la poesía onírica. Se trató de llegar a una armonización entre sueño y realidad, en una especie de realidad absoluta, una sobre realidad (*Surrealité*) capaz de englobar todas las contradicciones humanas. Para los jóvenes surrealistas, sus prácticas oníricas eran una aventura iniciativa hacia su mundo interior; por ello trataban de recordar, recitar e interpretar sus sueños para conectar con otra realidad personal, el mundo del inconsciente, más poderoso que el de la conciencia, por ser profundo, desconocido e incommensurable.

La posibilidad de asomarse a una parte de él; por pequeña o remota que fuese, ofrecía unas expectativas fascinantes. Recurrían al espiritismo o a la hipnosis para aumentar las posibilidades de contacto con lo onírico, aunque la práctica hipnótica hubiera sido desestimada por el maestro del psicoanálisis, por la



Salvador Dalí, *Metamorfosis de narciso*, 1937
Óleo sobre tela, 51 x 78 cm.

excesiva influencia que ejercía el hipnotizador sobre el paciente, y sustituyéndola por las asociaciones libres. Los surrealistas utilizaron ambos recursos porque ellos no pretendían interpretar los sueños, sino encontrar lo que de poético había en ellos, entendiendo la poesía como actividad creadora capaz de liberar el espíritu humano como hemos comentado anteriormente.

Se sirvieron pues, de los contenidos del sueño.

“Según vio Freud, la mayor dificultad para interpretarlos está en que, aparte del contenido manifiesto, que es lo que se recuerda vagamente al despertar, existe un contenido latente, que permanece inconsciente. Esto es debido a que el proceso de elaboración del sueño interviene la censura del sueño, que acentúa de manera ininterrumpida, incluso mientras se duerme, y se manifiesta con deformaciones, como condensación y desplazamiento, que pueden producir efectos extraordinarios por poder reunir en un mismo sueño series de ideas heterogéneas”
J.Ramon. Triado (2000; 39).

Con estas deformaciones, el motivo principal del contenido del sueño queda enmascarado y este puede parecer absurdo y, precisamente, porque es tan difícil de descifrar, Freud creyó necesario complementar su interpretación con las asociaciones libres.

Aunque el inconsciente está fuera del tiempo y del espacio, las imágenes del sueño aparecen en una extraña unión espacio-temporal; de ahí que la pintura surrealista, que trata de fijar las imágenes oníricas, posea esta rara naturaleza; en ella se funde lo vivido con lo soñado y se crea una sobre realidad, en la que al pintar los sueños, estos se van metamorfoseando en lo que se “sueña” mientras se pinta; así van apareciendo las imágenes fantásticas, muchas veces difíciles de comprender, incluso para el propio artista.

Por ello, en las pinturas surrealistas se mezclan las deformaciones con las asociaciones libres, como actividades inconscientes, rozando lo fantástico. Las investigaciones en psicología analítica de *Carl Gustav Jung* sobre fenomenología del arte, pueden ayudar a aclarar esta difícil comprensión: la intención del artista es consciente, pero el proceso creativo es inconsciente y por ello, buena parte de las imágenes que el artista pone en su obra son arquetípicas y provienen de la fantasía creadora, que tiene su origen en el inconsciente colectivo.

“El problema de los surrealistas era acordarse de los sueños y de las imágenes hipnagógicas, que aparecen un momento antes de dormirse; el objetivo sería cómo lograr la fijación de esas imágenes. La aportación de Dalí, con imágenes casi fotográficas, ofrecía esta posibilidad.” Juan Ramón Triadó Tur (2000; 39).

3.2.3 EL PAISAJE ONÍRICO Y SURREALISTA

Según René Passeron los surrealistas nunca fueron paisajistas. En ellos no existía quizás una importancia vital del paisaje en sí como la tenían los románticos, pero sin duda lo abordaron ampliamente.

“Aunque estilísticamente distinto, el paisaje surrealista no es menos deudor del romanticismo que el expresionista. La liberación surrealista del sueño y la recreación de una naturaleza emanada del inconsciente se halla ya en artistas como Piranesi y Friedrich. Quizás la gran diferencia estriba en los espacios oníricos románticos giran

alrededor de una nostalgia y una insaciabilidad trágicas, la perdida “Edad de oro”, la inaccesible totalidad- mientras en los surrealistas la fragilidad va cediendo lugar a la obsesión del absurdo. En los sueños románticos hay lucha y ansia, que es otra forma de lucha; en los surrealistas, por el contrario, se impone una iconología desolada en la que se refleja toda la impotencia de quien se siente rodeado por un universo sin sentido. Los espacios surrealistas sugieren un paisaje después de una batalla. En relación con ellos los espacios románticos denotan una connotación trágica, más llena de vigor; una composición de quien se encuentra todavía en el seno de la batalla. Frente a la alucinación de unos horizontes posthumanos, el monje que desde la orilla mira el mar o el caminante que contempla las nubes sobre los abismos son seres que , en su nostálgica tensión e incluso en su soledad, aparecen como plenamente humanos. Rafael Argullol (1983;121).

Para presentar algunas muestras de paisajes oníricos surrealistas los hemos ordenados en cuanto a su temática de interés.

-El Paisaje Urbano:

Los paisajes de De Chirico en su etapa metafísica nos muestran un paisaje urbano de caracter trascendental y, aunque como hemos comentado en otra ocasión su más directa influencia sea de Böcklin, y los románticos alemanes, supo transmitir el sentimiento de soledad y misterio. Crea paisajes silenciosos, arquitecturas solitarias, arcadas, torres gigantescas, grandes plazas desiertas, determinadas por espacios infinitos, en donde se experimenta la sensación del tiempo suspendido, del enigma y misterio serán algunos de los recursos del pintor para lograr el ambiente mágico que caracteriza su expresión plástica.



*Giorgio De Chirico, La recompensa de los adivinos, 1913
Óleo sobre lienzo, 136 x 181 cm*

Como características serían las incoherentes perspectivas, las frías luces y los espacios llenos de soledad. Destacan llamativamente sus edificios también vacíos y a medio terminar con enormes chimeneas y pórticos sombríos.

“Esta es quizás la diferencia fundamental entre la situación del hombre en los paisajes surrealistas y románticos: mientras en este el hombre vive la conciencia de la escisión, en aquel parece haber desaparecido toda función humana. La ausencia de hombre ‘humano’, o de su rastro proyectado, es un elemento fundamental del paisajismo surrealista. En su lugar, o el hombre se presenta totalmente despropósito de atributos- de su conciencia activa- o simplemente es eliminado. En obras como ‘pintura grande que es un paisaje’ (1927) de Yves Tanguy, ‘El paisaje secreto’ (1928) de Magritte, ‘Soledad paranoico-crítica’ (1935) de Dalí, extrañas criaturas e inquietantes objetos, cuyo común denominador es la falta de vida, sugieren una angustia que tiene su raíz, ya no en la imposibilidad, como entre los románticos, sino en la absurdidad. En ‘paisaje antípoda’ (1936-37) de Max Ernst, y todavía de una manera más extrema en el cuadro del mismo pintor titulado simple y significativamente ‘Paisaje’ (1953), se confirma la desoladora desantropomortización que se ultima en el paisajismo surrealista.” Rafael Argullol (1983,121)

Pero paradójicamente, si hay soledad es porque conocemos todo lo contrario. Es el caso de Paul Delvaux, que nos proporciona unas ciudades llenas de carga humana y, sobre todo, femenina. Mujeres que parecen hipnotizadas por la luna y deambulan por calles clásicas llenas de panteones de piedra y estaciones de tren solitarias alumbradas por las farolas que inundan la noche. Para Delvaux como para muchos artistas surrealistas, su fuente de inspiración sigue siendo De Chirico.

Otra autora que refleja esta sombría soledad pero más apocalíptica es Kay Sage (1898-1963). Nos describe algunos espacios como ciudades fantasma como en *“Tomorrow is never”* de 1955. Fue un periodo amplio en el que se dedicó a la plasmación de estas *ghost cities*, como ella las llamaba. Sin duda se refleja una imagen más fantástica que muchas veces no concuerda con nuestra idea de ciudad pero que la sugiere muy fácilmente.



*Paul Delvaux, Soledad, 1955
Óleo sobre tabla, 99,5 x 124 cm*



*Kay Sage, Tomorrow is never, 1955
Óleo sobre tela, 96,2 x 136,8 cm*

-Paisaje de Naturaleza:

Magritte (1898-1964) pintor belga miembro del grupo surrealista, es conocido por cambiar la percepción preconcebida de la realidad. Dentro de su prolífica obra encontramos el paisaje como uno de sus temas principales. Utiliza sus referentes paisajísticos para jugar con las ideas, los mensajes y el lenguaje plástico y visual. Por otro lado, el pintor inglés Paul Nash (1898-1946), es famoso por sus escenas de guerra y sus desoladores paisajes. Influenciado por los surrealistas y en especial por De Chirico, Nash llegó a exponer con el grupo en Londres en 1936.



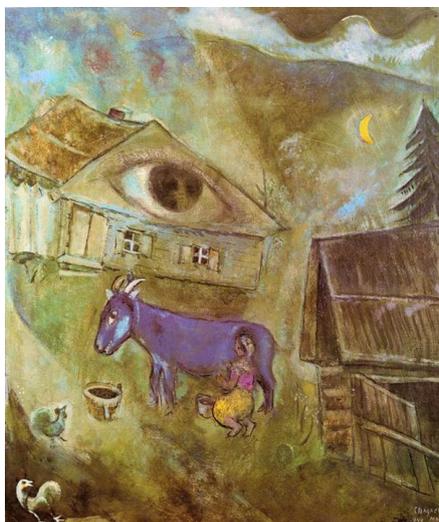
*René Magritte, La Victoria. 1939
Óleo sobre tela, 72,5 x 53,5 cm*



*Paul Nash, The Menin road. 1919
Óleo sobre tela, 182,9 x 317 cm*

-Paisaje Rural:

El paisaje rural también tiene su espacio con dos representantes, uno de ellos Chagall, autor nacido en una modesta familia judía. Su pintura, llena de ingenuas alusiones a la religión y a su infancia, infunde una ternura irónica a sus fantasías anti realistas. Representa lo dulce del campo, lo que conoce y lo que le recuerda a su tierra, pues es emigrante en París.



*Chagall, El ojo verde. 1944
Óleo sobre tela, 58 x 51 cm*



*Grant Wood, The birthplace of Hoover West. 1931
Óleo sobre tabla, 75,2 x 101 cm*

Otro pintor que aportó su granito de arena fue Joan Miró, el pintor catalán, que, aunque ha generado una evolución pictórica más abstracta, en sus inicios cuando aún vivía en la masía con sus padres, reflejó el cariño al campo y a todos sus elementos de una manera muy subjetiva. Grant Wood (1891-1942), también utiliza las representaciones rurales con una codificación estilística particular. Wood es conocido sobre todo por sus pinturas del Medio Oeste rural y fue miembro de la Escuela de Ashan, grupo activo en la primera década del S XX en Nueva York e interesados por la vida urbana cotidiana. Wood no es surrealista, pero se cree oportuno mencionar su trabajo en este apartado.

-Marinas:

El mar en cambio ha sido poco representado dentro del surrealismo, en comparación con los elementos de otros temas. Magritte ha recurrido a él en varias ocasiones, así como Dalí, o como Delvaux pero siempre en un segundo plano. De hecho, en la pintura surrealista todo es tan intenso que parece en segundo plano. Como muestra un botón. Y es que el mar en los sueños es un elemento de cambio y de emocionalidad exacerbada.



*Remedios Varo, Trasmundo, 1955
Óleo sobre tabla, sin datos de obra.*

-Paisaje Escénico:

Cuando hablamos de paisaje escénico nos vamos a referir al paisaje que sirve de escenario para una situación narrativa o inquietante. En este caso Kalho nos supone un gran ejemplo que nos presenta una saturación de elementos que hablan de muchas cosas menos de paisaje. En estos casos el espacio parece poseer una doble función, una la de soporte contemplativo de algo que ha sucedido, va a suceder o sucede, y otra la de escenario vinculante con dicha situación. Es tan importante el espacio como su contenido, por

eso muchas veces extraña tanto o más su ámbito que la sucesión de elementos discordantes que sirven de primeros planos. Otro artista escénico es Paul Delvaux. En sus cuadros son tan importantes los personajes como los espacios por los que deambulan, ciudades, templos inundados o estaciones de tren abandonadas.



*Frida Kahlo, Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos 1932
Óleo sobre tela, 31 x 35 cm*

-Paisaje Experimental:

Cuando hablamos de paisaje experimental nos vamos a referir a esas obras que dejan de lado el ejercicio más figurativo para buscar por medio de efectos o técnicas nuevas el paisaje sugerido. Marx Ernst hizo una serie de paisajes fundamentados por medios técnicos como el frottage, el collage, etc. Pero sin perder en ningún momento la línea de horizonte ni el referente del que trata. Son espacios sugeridos, que en innumerables ocasiones buscan el efecto azaroso para simular una figura casi hiperrealista en detalles. En estos casos el espacio no lo sugiere el autor sino el azar y la asociación de formas del espectador.



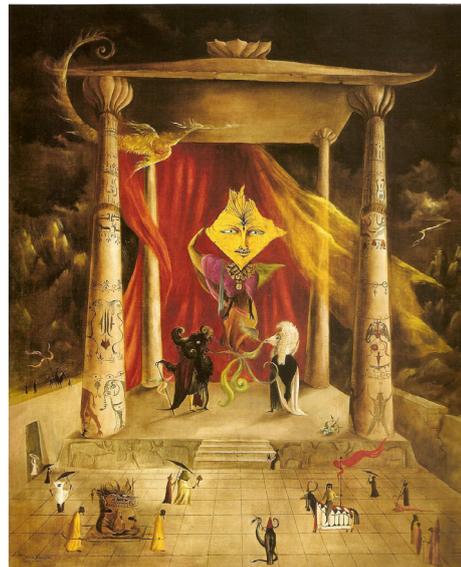
*Max Ernst, "Detalle de Europa tras la lluvia, 1940
Óleo sobre tela, 54 x 145,5 cm*

-El Paisaje Mágico:

El paisaje al que denominamos mágico no es una tendencia usual, creemos que viene dado por una serie de contenidos iconográficos determinados del autor en cuestión y que son reconocidos también por el espectador. Elementos de una ambientación de fantasía turbadora casi infantil e ilustradora de cuentos, con un tratamiento plástico suave y a veces edulcorado. Podríamos catalogarla muy cerca de esa pintura de índole a veces esotérica, de las primeras experimentaciones surrealistas. Las dos representantes más características de la esencia mágica sin duda son dos mujeres, Remedios Varo y Leonora Carrington. “*El concepto de paisaje traspasó el área de la física, penetrando en el de la metafísica, condicionando este hecho a ser vehículo de expresión sentimental, y objeto poético*” (Pintura de paisaje e ideología 1982; 16).



Remedios Varo, *Tránsito en espiral*, 1962
Óleo sobre tabla, 100 x 115 cm



Leonora Carrington,
El templo de la palabra, 1954
Óleo y pan de oro sobre lienzo
98,4 x 78,7 cm

3.3. LA NUEVA FIGURACIÓN.

Después del periodo de entre guerras y con la efervescencia del arte no figurativo (el gran descubrimiento del arte en el siglo XX), el realismo, o el hasta entonces llamado arte de imitación, se plantea una transformación de renovación, en gran parte debida también a las teorías surrealistas y a las convulsiones sociales y artísticas del momento. En general se plantean lo que han denominado muchos autores como “ las nuevas realidades”, que no siendo herederas directas del Surrealismo, si podemos hablar de ellas como efectos colaterales al Surrealismo. Fueron nutridas por dicho movimiento o viceversa, y que sin duda, muchas de ellas, albergan características semejantes en cualquier término.

Entre ellas estará la aparición de los *Naif* o pintores primitivos (pintores autodidactas sin ningún aprendizaje artístico) herederos de Rosseau, y *La nueva objetividad* alemana (*Neue Sachlichkeit*) sobre 1920, más vinculados al realismo social.

3.3.1. REALISMO MÁGICO (EL REGRESO AL ORDEN).

La nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) o llamada también *realismo mágico* por Franz Roh, denomina una corriente pictórica que, particularmente entre 1918 y 1924, tomó cuerpo en la pintura alemana desde los centros artísticos de Berlín y Dresden, siendo una de las consecuencias del clima cultural de la República de Weimar, donde florecieron corrientes que propugnaban el compromiso político de los intelectuales y artistas.

Este movimiento de índole realista se opuso por igual a las consecuencias abstractizantes del Cubismo y Futurismo, así como al subjetivismo del *Bleue Reiter*. En algunos aspectos la propuesta de la nueva objetividad planteaba un arte de contenido ideológico, de denuncia, descriptivo de las clases dominantes y de representación de las degradaciones y sufrimiento del pueblo. Entre otros fueron representativos; George Grosz, Otto Dix, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter, Grossberg y Christian Schad. La nueva objetividad estuvo activa hasta el advenimiento del régimen hitleriano, el cual anuló la posibilidad de cualquier arte progresista. El término fue introducido por Franz Roh en su libro sobre post-impresionismo publicado en 1925, y adoptado más tarde por la crítica, para distinguir el Verismo de la Nueva Objetividad alemana, del naturalismo romántico de pintores tales como Willhelm Leibl y Hans Thomas. El término sin embargo se ha usado más frecuentemente para referirse a la sugerencia de una realidad imaginativa o soñada, distinta de la realidad objetiva.

El mundo de los *neo-realistas* es diferente al de los naturalistas. Esta apología de un antaño nuevo realismo data del año 1924 y alude al neorrealismo. No sin razón se contaba con Franz Roh, que le dio un año más tarde el segundo apelativo de *Realismo Mágico*.

“Entre los apasionados seguidores de la fotografía de su tiempo el ojo de este pintor registraba al hombre en primer plano, y a los objetos en segundo, y lo enigmático de ambas con tanta exactitud y tan riguroso detalle como la lente de una cámara fotográfica” Peter Sager (1986; 30)

El realismo mágico se puede definir como la preocupación estilística y el interés en mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño, en palabras de Luis Leal; el tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y lo irreal acaece como parte de la realidad.

Posiblemente estos parámetros diferentes para medir la realidad impactaron a Benito Mussolini cuando conquistó Etiopía, en 1933, y lo llevaron a imponer esta caracterización en los productos estéticos del fascismo, utilizando el exótico apelativo de *“realismo mágico”*.

3.3.2. ARTISTAS NAIFS.

Con este término se designa a los artistas cuyo primitivismo y simplicidad les hace practicar una tesitura estética y estilística sumamente sencilla, casi infantil; la realidad es con todo otra muy distinta, en cuanto se suele hablar de naif atendiendo más al lenguaje artístico empleado que a la base intelectual del autor. Es decir, se trata de un concepto equívoco en su dimensión social, dado que abarca tanto a individuos ingenuos que realizan obras artísticas, como a los profesionales que manejan preconcebidamente las características propias de tales trabajos. Con frecuencia, la palabra “Naif” se emplea de modo casi vacío de sentido, pues viene a implicar a la vez un nivel de cultura determinado y un estilo específico, cuando solo aparenta hacer referencia a una simplicidad de espíritu. Lo que hace tan evocadoras estas pinturas es su cercanía en cuanto a la paradoja del subjetivismo que tanto admiraban a principios del siglo XX. Muchas obras son evocaciones oníricas e irreales tanto en cuanto, por su contenido iconográfico como plástico. El vocablo Naif significa literalmente ingenuo.

Las vanguardias dadaísta y surrealista apreciaron este estilo, contando que su precursor Rousseau era bien conocido y admirado por el movimiento surrealista desde el principio de su formación. Con posterioridad a 1945 el ingenuismo se codifica como un estilo promocionado desde exposiciones y galerías especializadas con destacados autores como M. Vivancos, Borrás Ausias, A. Caillaud y Desnos.

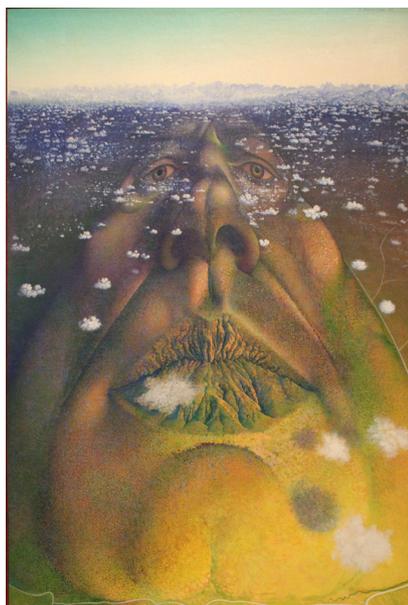


*Henri Rousseau, The Snake Charmer. 1907
Óleo sobre lienzo, 189 x 169 cm*

3.3.3 EL REALISMO FANTÁSTICO.

Dentro de la figuración que envolvió la pintura europea después del movimiento surrealista, hay unos artistas que abogan por un realismo poco usual, mitad románticos mitad surrealistas, los cuales se podrían considerar herederos extintos del surrealismo. El concepto de lo fantástico resurge.

Poco se sabe de la escuela de pintura que surgió en Viena hacia 1945 y que llegó a ser considerada como típica de la pintura austríaca de posguerra. Los artistas difirían mucho en sus técnicas y en la calidad de sus obras, pero tenían en común un interés por el arte del pasado, como la pintura de Brueghel



*Rudolf Hausner, Adán Masivo 1972
Serigrafía a color, 72 x 49 cm*

el viejo, que estudiaron en los museos de Viena y por el carácter literario y anecdótico de la pintura. Combinaban el realismo con un mundo imaginario de fantasía y ensueño.

El realismo fantástico, al contrario que el surrealismo de Breton explora e intenta la elaboración irónica de su imaginación con base en la razón y la crítica de la actualidad, Hans Bellmer, Mac Zimmermann, Paul Wunderlich y Horst Jansen son representantes de esta corriente. Ya sin el dictamen del método automático de Breton, a estos autores se les considera herederos directos del surrealismo.

También se habla de una tendencia posterior, la cual señalan en los años sesenta del siglo XX, y que se caracterizaba por un estilo manierista superficial y estético. Algunos escritores franceses como Gerard Xuriguera nos hablan de un Neo-surrealismo, impregnado de onirismo y de realidad visionaria, que se empieza a calificar de fantástico por distinguirlo del surrealista.

Un ejemplo de esta escasa tendencia es Rudolf Hausner (Viena 1914), después de cursar estudios de arte en la academia de Viena, Hausner se define en sus primeras pinturas como expresionista. Sus bodegones y desnudos le proporcionan el honor de figurar en la exposición de arte degenerado, organizada por los nazis en 1937. En 1969, organizó en Viena una exposición titulada “Surrealismo-La pintura fantástica del presente”, en la que, por primera vez, aparecen confrontadas obras de los realistas fantásticos y el surrealismo. Hausner, que es el mayor de edad de los integrantes del grupo de Viena, es nombrado posteriormente profesor de las academias de Bellas Artes de Viena y Hamburgo. Podemos reseñar las enigmáticas figuras de este pintor, que aborda con especial insistencia la soledad dolorosa del hombre, plasmadas por ejemplo en su Adán de 1968. Ha sido descrito también como el pintor psicoanalítico.

3.3.4 LA NUEVA FIGURACIÓN EUROPEA, 1960.

Avanzando en el tiempo y para situar lo que se llamó **nueva figuración**, es importante tomar como referencias la publicación en 1959 del libro *Neuven Figurationen* de Hans Platschek, y las exposiciones de la nueva figuración de 1961.

El término de figuración incluye inevitablemente la imagen evocadora de millones de imágenes de estilos variados y de autores que, aunque hallándose en contextos geohistóricos y sociales similares, son capaces de crear y de focalizar nuevas figuraciones.

“Las distintas manifestaciones de estos y otros intentos para configurar una tendencia coincidieron en la denuncia de la caducidad del informalismo y en la necesidad de hallar una alternativa que recuperase lo humano, desde la superación de los informalistas. Los planteamientos de la nueva figuración tuvieron evidentes conexiones tipológicas con el arte ya realizado, desde sus respectivas posiciones, por artistas como Willem de Kooning, Platschek, Karel Appel, o Jean Dubuffet, lo cual establecería su vinculación con ciertos factores presentes en lo informal, abarcando incluso las resonancias figurativas detectables, por ejemplo, en Jean Fautier; quiere esto decir que se intentaba configurar una corriente inédita desde un supuesto preexistente, lo cual no dejaba de ser contradictorio, esa pudo ser la causa de que la nueva figuración no lograra su propósito de aportar un estilo figurativo por igual opuesto a la abstracción y al realismo academizante” (1995;121)

Una de las características del arte actual es su difícil catalogación en diversos grupos o tendencias. Ya no digamos en cuanto a la estabilidad de la obra, que puede variar enormemente en el transcurso de poco tiempo. Debido quizás a la atomización artística, al individualismo y a la comercialización masiva de obras, que cambia según las tendencias artísticas que tienen más éxito en un determinado momento o lugar. Es por eso que encontrar un grupo de artistas que aboguen por todo lo contrario es difícil, pero no imposible.

“Cuando a las mareas entre movimientos artísticos de vanguardias han sustituido los periodos en calma, siempre han aflorado artistas que han trabajado pensando más en su propia creación que aferrándose a modas más o menos pasajeras, son artistas que han buscado un método de hacer un arte que fuera visiblemente modernista, pero que les permitiera continuar hablando de su propio lenguaje cultural. Son creadores de muy diversa tendencia y difícil catalogación, siempre vigente en los circuitos artísticos, pero nunca sobrevalorados, debido sobre todo a su independencia y su indiferencia por los grandes circuitos mercantiles en que se mueven otros artistas. Para abordarlos, se han utilizado distintos términos tales como “Nueva figuración”, “Nuevo realismo” o “figuración de vanguardia”. Valeriano Bozal (Espacios para el diálogo 1996).

Lo que sí nos queda claro es que dentro del periodo de la nueva figuración en España, surge un surrealismo moderno con autores como Pérez Mínguez, Pérez Villalta, Vicente Ameztoy, Carlos Franco, Sigfrido Martín Begüe, Carlos Alcolea o el bilbaino Ignacio Goitia que de nuevo vuelven a reivindicar un surrealismo que nunca dejó de existir, dando paso al Neo-surrealismo.

3.3.5 NEO SURREALISMO

El neo-surrealismo o también llamado *surrealismo moderno*, surge a partir de 1970-80 y recoge una multitud de tendencias figurativas muy variadas y de amplia mezcolanza. Entre ellas la ya mencionada presencia del realismo fantástico, pero sin duda, ante la vorágine de inclasificables artistas en la época de los setenta y ochenta, nos encontramos con un tipo de obras que hasta hace poco no habían sido clasificadas. El neo-surrealismo, no tiene fundador o grupo particular, el movimiento aún no está cla-

ramente definido. Hay muchos artistas contemporáneos en distintas disciplinas con rasgos comunes al surrealismo. Tanto los pintores realistas, hiperrealistas como la figuración en general, se dejan atraer por la inclinación natural a lo maravilloso, las tendencias se cruzan y se crea un nuevo mestizaje.

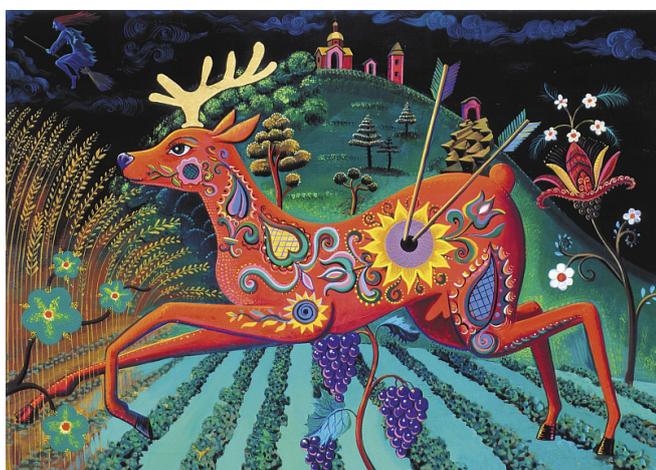
“El surrealismo y el realismo se conjugan y se contraponen, tal como lo demostraba la interesantísima exposición, fruto de la colaboración entre las galerías Isy Brachot y la Adrien Maeght de París, Surrelisme/realisme (1985), donde se mezclan artistas surrealistas y realistas, interpretados estos como ‘Representantes de la nueva figuración europea’. Dispersos entre sí son Broodthaers, Burdzelian, Cat, Dado, de Jaeger, Delmotte, Delvaux, Duchateau, Gnoli, Labisse, Lennep, Magritte, Joan Marti, etc.... La exageración o fragmentación del detalle naturalista, su ampliación o deformación y su yuxtaposición a la escala normal o a la abstracción de su contexto habitual, la contradicción, la referencia a la banalidad cotidiana, además de la técnica del Trompe l’oeil, son los mecanismos pictóricos desarrollados por los surrealistas que están empleados por los realistas.” Catherine Coleman 1991 (Catálogo de la exposición Tierra de nadie 1993 Museo de BBAA de Bilbao).

Sin embargo ya no representan una nueva figuración, poco a poco se diluye dando paso a una nueva definición y reagrupación de los artistas realistas e hiperrealistas que de nuevo retoman el Surrealismo.

“Inicialmente el movimiento se centró en relacionar el surrealismo con el Pop art, pero últimamente los artistas modernos han explorado otras direcciones dentro del movimiento actual. El neo-surrealismo que tiempo atrás fue llamado surrealismo moderno, forma parte de las nuevas figuraciones. Sin embargo el neo-surrealismo y el surrealismo moderno tienen diferencias importantes, y es que el neo-surrealismo no tiene la idea original de la libertad de control racional o automatismo psíquico declarada por André Breton en su manifiesto surrealista”. George Grie 1997.

Como ejemplos podemos tomar la obra de George Condo, Milan Kunc, Neo Rauch o al propio George Grie.

La pronta aparición de las nuevas tecnologías, la fotografía digital y los programas de última generación en retoques digitales, alientan a muchos artistas a tener acceso a nuevas formas plásticas de alteración de las imágenes. Muchos incluso utilizan dichas herramientas a su alcance a modo de bocetos preliminares. La capacidad de alterar la realidad se diversifica con otras herramientas y la imagen subversiva del sueño persiste con más fuerza.



Millan Kunc, Presto. 2000
Acrílico y oro sobre lienzo, 100 x 140 cm



George Grie, Led Zeppelin or Graf LZ-42 Excelsior, 2004
Arte digital.

CAPÍTULO CUARTO

4. DESARROLLO DE TIPOLOGÍAS

A continuación se desarrollan las tipologías obtenidas a partir de las investigaciones de Javier Cabo Villaverde, en su trabajo *La imagen de misterio (el espacio, el objeto en el surrealismo ilusionista)*, donde establece y desarrolla algunas tipologías de importancia y que sirven de base para poder hacer el acotamiento de obras de paisaje onírico-surrealistas. Y también se apoyan en el trabajo de Carrere y Saborit, *La retórica de la pintura*, donde se aclaran definiciones al respecto y un marco clarificador para identificar las alteraciones de la iconografía pictórica.

Se quiere comentar que el trabajo de Javier Cabo Villaverde ha sido la guía imprescindible y sin duda esclarecedora para la realización de este trabajo. Así como la exposición, *El surrealismo y el sueño* que el Museo Thyssen Bornemisza en Madrid inauguró en 2013/2014, y de la que esta autora fue testigo directa.

Antes de todo definir y brevemente profundizar en lo que se denomina alteración tipológica. Se llama alteraciones a las transformaciones isotópicas que se dan en diferentes sectores de una obra de arte pictórica: Marco, Soporte, Contenido y enunciado literario. Se han clasificado diferentes transformaciones dependiendo de los elementos alotópicos que alteran la obra.

En este caso los bloques tipológicos son:

- Alteraciones en el marco.
- Alteraciones en el soporte.
- Alteraciones en el texto pictórico.
- Alteraciones en el título.

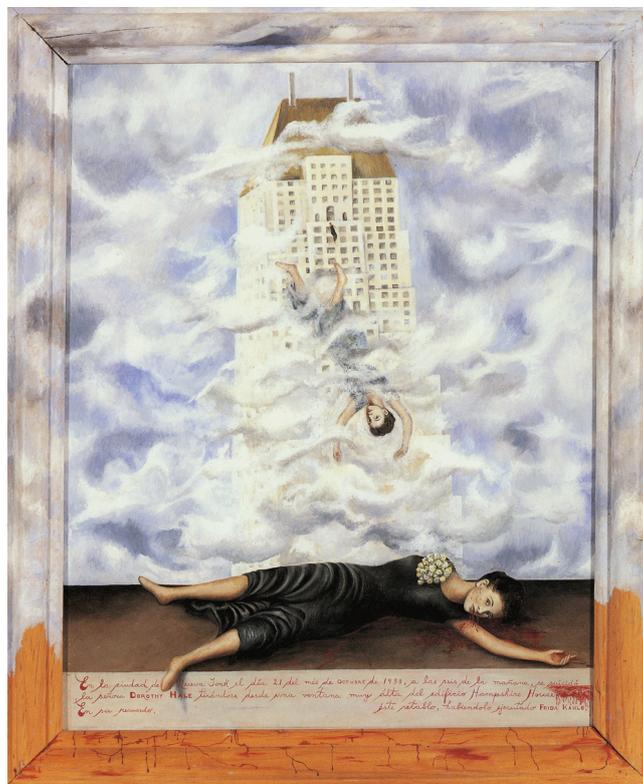
4.1- ALTERACIONES EN EL MARCO.

En estos ejemplos, algunas alteraciones en el marco vendrían por la invasión de la pintura dentro del elemento que enmarca en contenido de la obra, y no tanto por el formato que puede llegar a adoptar el soporte, puesto que no constituye una deformación del marco, sino que este estaría supereditado al soporte, quien lleva la carga alterada. Aun así existe una vinculación tácita entre soporte y marco que hay que aceptar.

Carrere y Saborit tienen una idea más definida de lo que esto puede suponer.

“Cuando una obra ignora el límite convencionalizado del cuadro, revisa una norma de más de cinco siglos; nos dice que la pintura no es solo aquello dispuesto en la tela o tabla, sino también el marco y el espacio circundante; y altera el plano de expresión convirtiendo explícitamente. el contexto del texto, cambiando la relación con el espectador y a veces con la propia noción de arte.” (2000:293).

Frida Kahlo en *El suicidio de Dorothy Hale* integra el marco pintándolo en una continuación de la imagen representada. Los límites de la obra hace tiempo que han sido franqueados, incluso el marco puede constituir su propia retórica al conjunto de la obra. Es un elemento que ha evolucionado de una manera exponencial con el paso de los años, y un recurso que no nos deja indiferentes a la hora de abordarlo. El Grupo μ ha establecido su propia taxonomía sobre la retórica del marco, y su análisis y ejemplificaciones nos demuestran que es una parte viva de la obra pictórica.



Frida Kahlo, *El suicidio de Dorothy Hale*. 1938
Óleo sobre tabla, 60 x 48 cm

4.1.1. EN CUANTO A SU FORMA.

Esta tipología viene determinada y localizada en el área del marco de la obra y su alteración se desarrolla en cuanto a la forma de éste. Muchas veces la forma del marco enfatiza un mensaje en la imagen. Son muy típicas las semejanzas, marco ventana, marco cuadro. Hemos encontrado un corpus muy representativo y podemos clasificarlas en dos grupos.

-Representación del marco con formas geométricas.

-Representación del marco con formas orgánicas.

En cuanto a la representación del *marco con formas geométricas*, nos encontramos con la productiva e inquietante labor pictórica del artista italiano *Danniele Fissore (1947. Savigliano, Cuneo)*, paisajista devoto, juega con el marco y con el soporte a la vez, creando una relación entre ellos de continuidad. En una de sus obras, *En alta mar, triangulo de mar*, nos propone un formato triangular, donde la pintura se prolonga, creando una propuesta misteriosa y perturbadora. El color azul del agua contrasta con las esquinas puntiagudas del marco, y nos encontramos con contradicciones formales. En este caso debemos reconocer que la forma geométrica está supeditada a la forma del soporte, pero eso no lo hace menos representativo, los límites se ponen en cuestión constantemente y este es un ejemplo que dentro del mundo del paisaje las rupturas simples pueden generar un dialogo retórico evidente.



D. Fissore, En alta mar, triangulo de mar. 1997
Acrílico en tela, 100 x 105 cm

Otro ejemplo más elaborado en cuanto a la ruptura del marco es la obra de Bram de Winter (1967. Róterdam). Quien sin miedo ninguno compone unos marcos sin esquinas, tan solo barras que se superponen y dejan sus aristas sobrepasar unas con otras en una escasa perpendicularidad hacia el soporte, buscando una evidente sensación de vértigo y desequilibrio. En su obra *Black Saturday* del 2003, que entre el repertorio onírico y fantástico de su obra se encuentra la alteración del marco a través de la forma. Las barras negras se asemejan a líneas compuestas que sobrepasan los límites del soporte y buscan una concomitancia con la pared. Si podemos alterar los elementos icónicos y plásticos de la obra para evocar

una imagen fantástica y surreal, ¿Por qué no el marco?¹, esta es una propuesta que enriquece el conjunto, que habla por sí misma, y acompañada del resto del repertorio, el marco deja de ser un elemento inmóvil y pasa a ser protagonista de la propia experimentación.



Bran de Winter, Black Saturday, 2003
Óleo sobre tela, 100 x 59 x 79 x 69 cm



Martin Machacek, La Catedral de Cristo, 2002
Acrílico sobre tela, 43 x 55 cm

En cuanto a la representación del *marco con formas orgánicas*, el cuadro *La Catedral de Cristo* del pintor checo Martin Machacek, nos sirve para ejemplificar este subtipo. Por un lado el soporte presenta una arquitectura donde sus líneas son todas curvas, creando un sentido de desequilibrio evidente. El marco sin embargo, se relaciona con la obra de la misma manera, haciendo que sus bordes posean unas ondas curvas que enfatizan la relación del contenido y el reborde del soporte. La inminente reacción de ver un objeto que debería caracterizarse por la quietud de sus líneas y equilibrio, aquí se ve superada por las líneas curvas que parecen enmarcarlo todo. El movimiento que genera, es lo suficientemente evocador para poseer las características de una obra cercana al onirismo y a la surrealidad.

4.1.2. EN CUANTO AL COLOR.

Esta tipología viene determinada en el área del marco de la obra, y su alteración se desarrolla en cuanto al color que posee. Son muchos los ejemplos en el mundo del arte, en el que la pintura rebasa el marco y es el propio revestimiento externo, el que se vuelve protagonista en cuanto a los colores y representaciones que ostenta. Otras veces el propio marco queda absorbido por la obra de arte, asemejándose a un horizonte difuso en el cual no sabemos donde acaba la pintura y donde nace el marco.

Es bien conocido el cuadro de Frida Kahlo, el suicidio de *Dorothy Hale*, del que hemos hablado anteriormente y donde la pintura sobrepasa el marco, haciendo partícipe al marco del propio relato que está

¹ “La desaparición del marco es un desvío hecho convención en la pintura de nuestro siglo, por lo que no suele constituir retórica, pero la transfiguración del marco en pintura alumbra la coexistencia de isotopías paradójicas, por convertir en una sola cosa lo que fueron dos en complementariedad llegando a ser el eje de pinturas y grupos de pinturas.” Carrere y Saborit (2000:295).

contando. El paisaje se ve alterado por unas nubes que son las que sinuosamente abarcan el marco de una manera intencionada. Dannielle Fissore, también pinta sus marcos, y Bran de Winter, en *Who's afraid of?*, no solo pinta el marco indistintamente de otros colores diferentes a los de la obra pictórica que representa, sino que uno de ellos es de diferente tamaño, creando un marco cromático y diferenciador. Este a su vez, parece construir una estructura lineal que no solo enmarca, si no que potencia el color naranja con el que parece que está siendo tapado el paisaje. Remarcar que la figura del brazo que parece pintar el cuadro con un rodillo es a su vez un elemento pictórico de estilo hiperrealista que como comentamos, también revasa el marco. Podríamos decir que hay una consecución de ideas que se van desarrollando en la obra y el marco es uno de sus protagonistas.

Como hemos observado el marco es un elemento potenciador de algunos efectos surreales, quizás no es el más definitorio dentro de la obra, pero en la mayoría de los casos acompaña y enriquece con el protagonismo que la contemporaneidad le ha otorgado.



Bran de Winter, Who's afraid of? 2002
Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm

4.1.3. EN CUANTO A LA TEXTURA O SU TRIDIMENSIONALIDAD

Esta tipología viene determinada en el área del marco, y su alteración se desarrolla en cuanto a la textura o tridimensionalidad de este. Esta alteración no es muy típica en la pintura figurativa pero pueden darse casos en los que varios elementos tridimensionales estén fijados en área del marco, o que simplemente el marco está pintado en forma de tridimensionalidad representada, emulando una textura determinada.

- Representación del marco con formas representacionales.
- Marco ventana.
- Marco arquitectónico y ornamental.

Dentro de esta variación, hay un repertorio muy claro y que se repite en algunas obras de paisaje de

tipo figurativo como es el caso de nuestro corpus. El concepto marco ventana, es algo que no solo es representado dentro del soporte, sino que muchas veces es elemento imperante en el soporte. Cuadro y marco van íntimamente relacionados, son realidades conjuntas como explican Carrere y Saborit². La necesidad de enmarcar la obras como elemento ilusorio que hay tras una dimensión alternativa a la nuestra, es un concepto tan evocador, que es impensable no vincular el marco a la ventana, y convertir el marco en una ventana real, como puerta hacia otra realidad, una realidad interior.

El caso de Ivan Tovar (1942. Republica Dominicana) y su *Ventana pintada*, 1971, podría representar perfectamente esto último que explicamos. Ivan, utiliza el marco de una ventana como objeto principal para desarrollar un espacio indefinido del que salen objetos geométricos que invaden el marco y salen de este. Evidentemente no hay paisaje, pero el concepto de ventana, ya nos predispone a una indicación, de que tras ella se encuentra un exterior, otro espacio. El motivo principal es sin duda la ventana y su función de marco, que engloba a toda la obra.



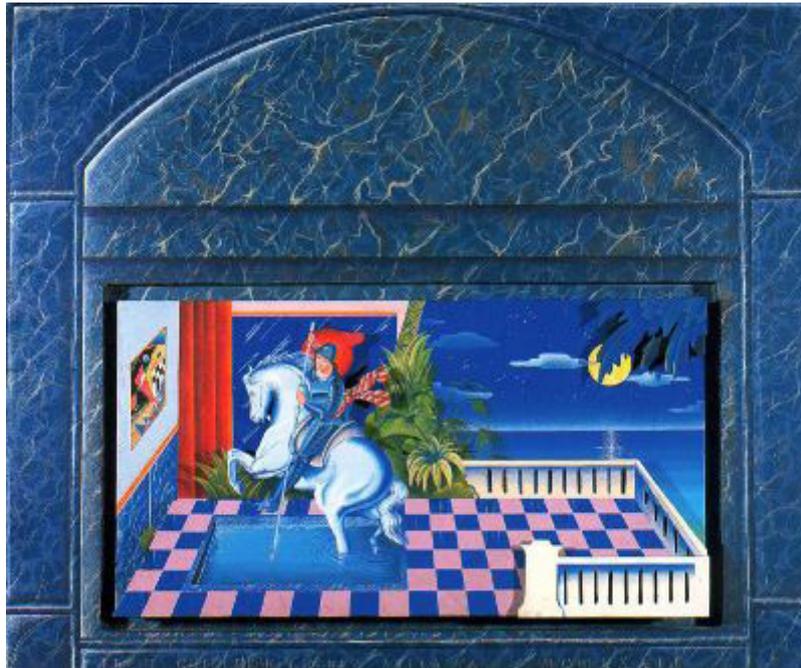
Ivan Tovar, Ventana pintada, 1971
Ensamblaje, 57 x 50 x 8,5 cm

Algo similar ocurre con Pérez Villalta (1948. Tarifa) y su *Cuadro votivo para un hecho prodigioso* de 1972. Ciertamente, utiliza más componentes surrealistas en su obra, pero lo que destaca no solo por el tamaño, es el marco que dota de un protagonismo inusitado al tomar la forma de una construcción clásica, pintada y detallado como si fuera un mármol azul. Imita la piedra en su color, y en la forma, lo que le impregna de una representación totalmente surreal. La imitación del marco a favor de otros materiales

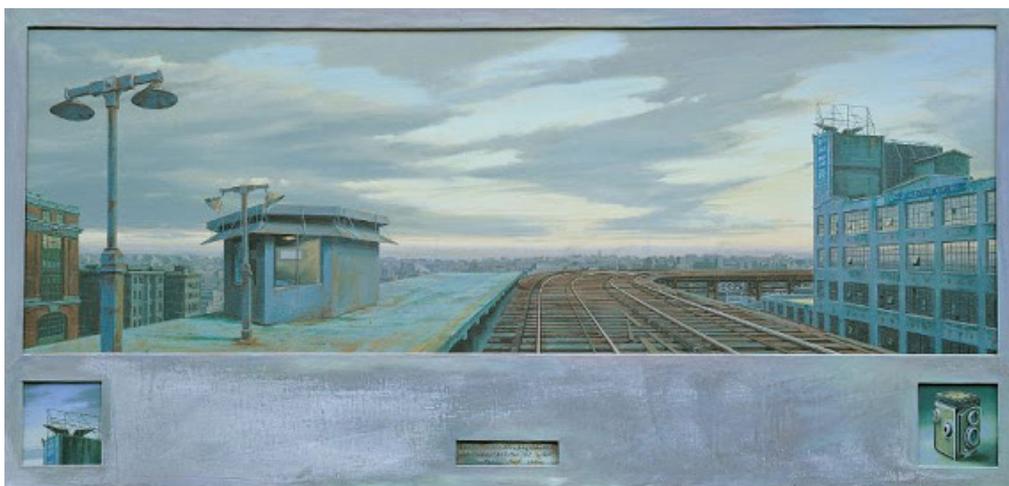
² Marco y pintura son realidades complementarias, pero no intercambiables. La pintura, el cuadro, es la virtualidad que se extiende tras la ventana de la ilusión pictórica, y el marco es eso, el marco de esa ventana. (2000:295)

es algo que no solo enfatiza la obra, sino que emula una disposición que no es real.

En la obra de Jesus Mari Lazcano, encontramos eso mismo en sus paisajes. Marcos que imitan piedras o baldas. Estas mismas encierran el paisaje, no en unas líneas de madera horizontales, sino en una superficie diferente, un marco que encuadra incluso detalles de la obra pictórica o epitafios melancólicos, que nos recuerdan grabados minuciosamente guardados. El marco en esta ocasión, se convierte en algo más, en soporte, en espacio circundante de la propia obra, ocultando su verdadero tamaño, y erigiéndose parte fundamental de la obra.



*Guillermo Pérez Villalta, Cuadro votivo para un hecho prodigioso, 1972
Acrílico sobre madera, 94 x 150 cm*



*Jose Mari Lazcano, El tiempo indocumentado, 1989
Acrílico sobre tela, cartón y plomo, 94 x 203 cm*

4.2. ALTERACIONES EN EL SOPORTE.

El soporte y sus variantes ha sido un elemento muy importante de exploración para los surrealistas, Dalí, Magritte, etc. También para artistas posteriores como es el caso de Guillermo Pérez Villalta. La forma del soporte entra dentro del juego surreal y onírico de una manera tanto experimental como narrativa, y hemos podido destacar cuatro, después de analizar un corpus representativo de obras:

- Alteraciones en cuanto a los límites del soporte.
- Alteraciones en cuanto a su disposición y puesta en escena.
- Alteraciones en cuanto a su tamaño. (Microformatos y Macroformatos).
- Alteraciones en cuanto a su tridimensionalidad.

4.2.1. ALTERACIONES EN CUANTO A LOS LÍMITES FÍSICOS DEL SOPORTE.

Esta alteración nos muestra como el marco de acción discurre en los límites físicos de los que se compone la obra, ya sea tabla, lienzo u otro elemento, ciertamente la rectangular es la más usada. Pero en muchas ocasiones el soporte es modificado en su contorno para ofrecer diversos formatos a la hora de representar la imagen.

La mayoría de las representaciones en las que se modifica el soporte, la obra evita el marco para dar más importancia al mismo. Sin embargo, en otros casos, el marco es modificado al igual que el soporte de la obra, a lo cual creemos que la intencionalidad es que el marco sea también protagonista de esa alteración. Javier Cabo Villaverde define el marco como una añadido a la alteración del soporte.

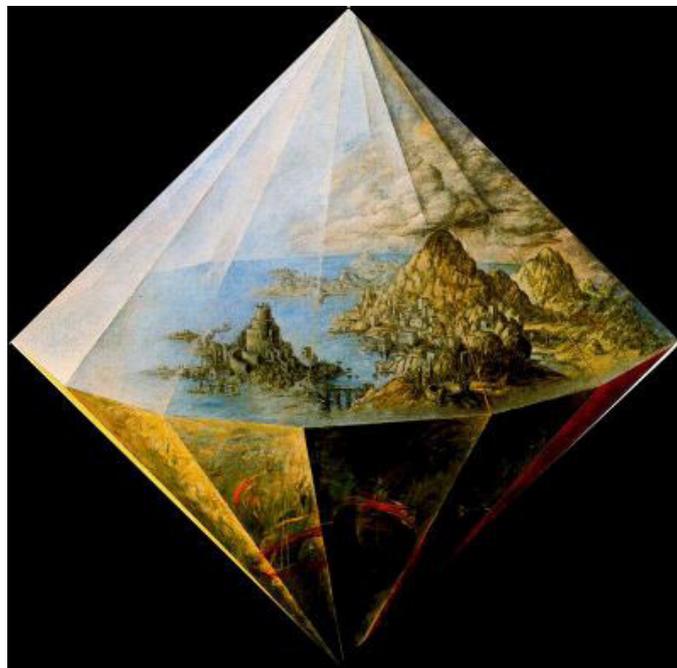
“Tanto Dalí con su obra ‘Pareja con la cabeza llena de nubes’ de 1969 o Magritte con ‘La representación’ de (1937). Tanto para uno como para el otro, el principal interés radica en el nuevo valor que dan a la superficie sobre la que han sido dispuestos, pues en realidad el marco actúa más bien como un molde. Si en general las imágenes surrealistas se presentan cerradas herméticamente al entorno, mediante límites netos, para mejor indicar así lo extraordinario de sus contenidos con respecto al mundo cotidiano que las envuelve, en esta categoría excepcional propician por el contrario una suspensión ambigua, en la que el muro puede llegar incluso a entenderse como extensión del espacio plástico. Nos encontramos con ello ante una vacilación entre realidad y su representación que se constituirá, mediante otros artificios más abundantes y difundidos, en una de las principales constantes del espacio surrealista.”(2001:97)

Según dicho autor Villaverde a lo largo de la historia del arte se han utilizado, con mayor o menor fortuna, diferentes formatos para delimitar el campo pictórico. La elección de uno u otro depende de la adaptación al medio, del contenido de la obra y de la concepción y visión del espacio por parte del autor. Entre ellos por ejemplo el cuadrado, el círculo, el óvalo, el trapecio, el rombo, el octágono, los soportes mixtos y arbitrarios, y el rectángulo. Cada uno comporta una serie de elementos que lo caracterizan estructuralmente y es susceptible de peculiares divisiones internas y comporta significados diferentes. A continuación desarrollamos algunas de dichas formas y sus ejemplificaciones.

-El cuadrado:

Este tipo de soportes potencia el centro y guarda relación con la visión ortogonal del espacio y con la gravedad. Se ha utilizado a lo largo de la historia, aunque no muy profusamente, y en ocasiones enmascarado, formando parte de composiciones mayores (por ejemplo en las puertas del Baptisterio de Florencia) o asociado a otras formas. En la actualidad los soportes cuadrados son más usados por su carácter modular.

Como esquema general de composición, presentan el carácter neutro de su estructura. Como mención especial nos gustaría reseñar la obra de Pérez Villalta, *Territorio hermético de (1989)*. Donde cambia la orientación del cuadrado, para transformarlo en un universo con forma de diamante, no alterando los límites del soporte pero sí variando su disposición para buscar el formato elegido para la mejor representación del texto pictórico.



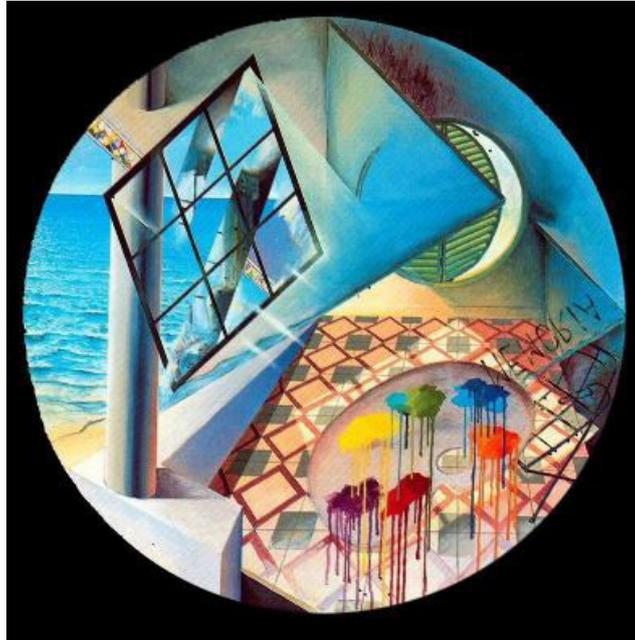
Guillermo Pérez Villalta. Territorio hermético. 1987
Sin datos de obra.

-El rectángulo:

Posee los mismos elementos estructurales que el cuadrado, pero es más dinámico. El rectángulo está ligado en la visión ortogonal del espacio y de la gravedad. Se dice que es el más racional de los soportes. En sentido vertical puede denotar tensión, ascensión, oposición a la gravedad, etc. Sin embargo buscamos un corpus que se salga de la norma, con lo cual el rectángulo quedará excluido de ejemplificaciones.

-El Círculo:

Posee una centralidad muy marcada que hay que tener en cuenta a la hora de establecer la regionalización de su superficie. Es la forma geométrica más simple y también la más rotunda. Confiere protagonismo y cualquier objeto que se dispone dentro de él, se convierte en el centro de atención. Por ello, se ha utilizado mucho para retratos y temas religiosos. De nuevo Pérez Villalta. *El espejo de la memoria*, 1977.



Guillermo Pérez Villalta, *El espejo de la memoria*. 1977
Acrílico sobre tela, 100 cm de diámetro

-El Óvalo:

Se ha utilizado en diversas formas y muy frecuentemente en el romanticismo. Contiene las características del círculo y del rectángulo. Expresa dualidad. Un ejemplo el de Poppel, *Weneer visser* (1989) y Fissore con las obras *In alto mare* y *Green a mare* (ambos de 1997).



Fissore, *In alto mare* 1997.
Óleo sobre tela, 110 x 70 cm

-El triángulo:

El triángulo es el formato más difícil de organizar, esta muy vinculado a la arquitectura y a lo religioso. Sin embargo es uno con los que experimenta De Chirico desde sus inicios, como por ejemplo en *El Enigma de la fatalidad*, 1914 y repite posteriormente con *El guante rojo*, en 1954. Entrados ya en el Neo-surrealismo, Dannielle Fissore retoma esta triangularidad en *Green 5*, 1993.



El guante rojo, De Chirico, 1958
Óleo sobre tela, 72 x 48 cm



Bram de Winter, Braindrain, 2012
Técnica mixta, 92 x 122,5 cm



Bram de Winter, De-x-boom, 2003
Técnica mixta, 40 x 64 x 75 x 45 x 80 cm



René Magritte, El ruiñeñor, 1962
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

-Soportes mixtos:

Se componen a partir de las formas geométricas regulares. Generalmente se constituyen a partir de un triángulo o de un círculo. Como ejemplo, cabe destacar *Bran de Winter* y su obra *Brain drain*, donde recorta una de las esquinas del soporte, o su obra *De X boom del 2003*, donde podemos apreciar una base irregular con marco independiente que es incapaz de cubrir la forma del soporte. Es como si hubiera una lucha entre ambos elementos marco/soporte, aparte de lo que el texto pictórico nos desea mostrar. Magritte en *El ruiseñor (1955)*, nos muestra un formato con forma de arco de medio punto. Este es un artista prolífico en experimentar con los elementos del soporte en varios aspectos.

Sin embargo, los esquemáticos análisis básicos de los fundamentos de la composición pictórica, no bastan para proyectar el tipo de variaciones que las obras de carácter surrealista y onírico pueden desarrollar. Ciertamente nos dan un atisbo para conocer mejor las formalidades y diferencias dadas en cuanto al soporte, pero podemos transgredir esos parámetros y llevarlos mucho más lejos.

Javier Cabo Villaverde nos ofrece una segunda vía para alterar el formato de las obras surrealistas: “Ya sin las anteriores sorpresas de tamaño, consiste en adoptar variedades que, manteniéndose dentro de la norma escalar, se aparten de lo corriente, sea mediante otras figuras geométricas que el rectángulo de la ratio más o menos convencional, o bien, con mayor audacia, gracias a siluetas orgánicas, ameboides o incluso antropomórficas.” (2001:95).

En este último caso nos gustaría mencionar al pintor Ángel Orcajo con un muestrario amplio en cuanto a la alteración del límite del soporte, en sus obras acompañadas todas por representaciones paisajísticas. Entre las más destacadas está *Cabeza urbana de (1975)*, un paisaje urbano en tonos grises, sobre un soporte en forma de cabeza humana y *Escenario crepuscular*, en el que deja escurrir el soporte del cuadro en un recipiente deformandolo de una manera ciertamente sorprendente, y que nos dá la premisa para pasar a la siguiente alteración *Disposición y puesta en escena*.



*Ángel Orcajo, Escenario crepuscular, 1997
Acrílico sobre madera recortada, 244 x 244 cm*

4.2.2. EN CUANTO A SU DISPOSICIÓN Y PUESTA EN ESCENA.

En cuanto a la disposición y puesta en escena concurren una serie de alteraciones muy típicas y conocidas. Algunas se desarrollan en cuanto a su capacidad para rotar sobre sí mismas:

1- Utilizando tan solo su formato determinado, no en su posición estándar ni en su contexto habitual. Con frecuencia son invertidas, o puestas en diferentes escenarios, con diferente intencionalidad en el autor.

Otras alteraciones ocurren en objetos:

2- Cuando la obra está representada en diferentes superficies, como botellas, mesas u otros elementos. En este caso, el soporte es objeto o el objeto se convierte en soporte.

Y por último la disposición de la obra en soportes fragmentados:

3- Como dípticos, trípticos polípticos o cuadros grupales.

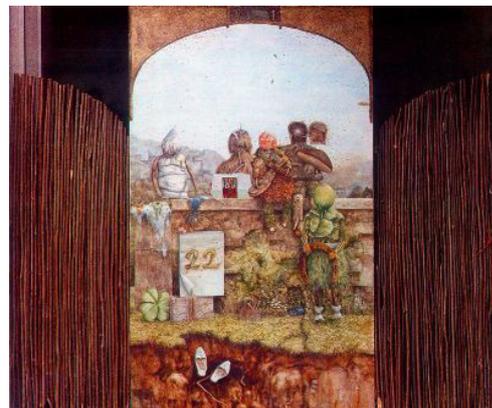
Es más que evidente que una de las características básicas del surrealismo y del onirismo es franquear muchas de las barreras establecidas, no sólo creativa sino físicamente también, si hablamos como es el caso del soporte. El soporte es analizado y trabajado hasta límites insospechados, los autores expresan sus posibilidades al máximo para poder dotar a la obra de una mayor riqueza semiotica, y por lo tanto la disposición y su puesta en escena es algo que tiene una relevante importancia.



2- René Magritte, *Botellas pintadas*, s/f
29 cm de altura



1- Loreto Pozuelo, *El mundo al revés I*, s/f
Óleo sobre tela, 180 x 180 cm



3- V. Ameztoy, *Tríptico sin título*, 1977
Óleo sobre lienzo y varas de avellano, 194 x 229 cm

El soporte en este tipo de pinturas ha cobrado un interés inusitado en artistas como Dalí o Magritte. Cansados muchas veces del lienzo como soporte, la experimentación con el objeto como contenedor de la obra, ha sido variada en ese sentido. Tan solo hemos de mencionar alguna de las muchas botellas pintadas de Magritte, donde un paisaje es superpuesto sobre una botella y unos ojos misteriosos nos miran a través de ella ³.

El objeto se convierte en obra de arte porque es ahora continente de la misma. Más allá de las indicaciones simbólicas o funcionales, podemos determinar que la puesta en escena es importante y forma parte del muestrario onirista. Algunos autores hablan de ineludibles códigos culturales, tanto si la pintura prevé la participación de un contexto en su significación, o como si se presenta como texto autónomo y trasladable. De alguna manera el espacio del soporte se transforma, o mejor dicho, es transformado en espacio dramático y su relación con el *actor* que lo visualiza empieza a generar varias lecturas.

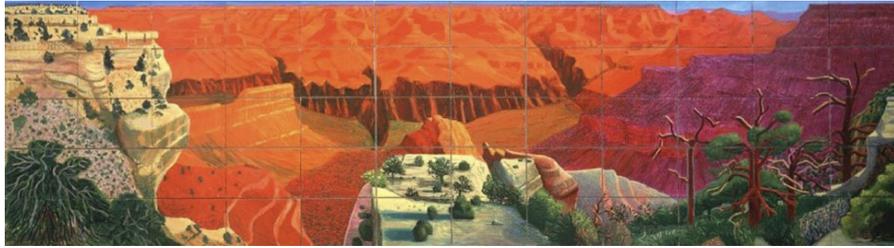
Fragmentar el soporte y crear un espacio envolvente que provoca en el actor la búsqueda de una lectura secuenciada, es una de esas posibilidades. La fragmentación del soporte es algo que se ha desarrollado ampliamente en el arte, generalmente con una función narrativa. Pero cuando el espacio del paisaje inunda esa fragmentación, creando una lectura visual y no simbólica, estamos ante una puesta en escena alternativa al lenguaje secuenciado. Estamos dotando al soporte de la importancia y del protagonismo necesario para convertirlo en un elemento alternativo a la realidad. Un elemento onírico.

En este caso podemos volver a señalar ejemplos como algunas obras de *Bran de Winter* ó el anteriormente mencionado Danielle Fissore. No podemos olvidar tampoco otras más vanguardistas como “*Paisaje con muchacha saltando a la cuerda*” de Dalí (1936) ó *Las fronteras de la tierra* de Magritte (1930).



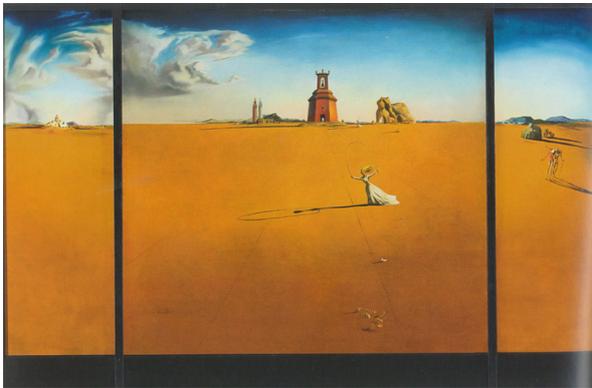
D. Fissore, *Strip deep green*, 1998
Serigrafía. 29,5 x 78 cm.

3 “El juego propiciado por la condición del contenedor del objeto, enlaza con la vieja tradición fantástica de los genios y espíritus encerrados en Lámparas o botellas”. M. Rebull Trudell (1994: 22).



David Hockney, A bigger gran Canyon, 1998
Óleo sobre 60 lienzos de 205 x 581 cm.
(Figura abajo en B/N para mejor visualización)

En el caso de Dalí, nos llama la atención la fragmentación que hace de la obra, para mostrar un espacio amplio y desértico. El volumen amplio, y sobre todo, el observar que el tamaño de los paneles exteriores es más corto y se alinean con la parte superior. Es como si tratara emular un tríptico con un horizonte elevado. El espectador parece envuelto en el cuadro y hecho a su medida. En cambio Magritte, nos presenta un paisaje rural fragmentado en cuatro soporte diferentes dejándonos a medias, evocando el misterio acrecentado por el título, sin más explicaciones, e intentando unir los espacios vacíos.



Dalí, Paisaje con muchacha saltando a la cuerda, 1936
Óleo sobre tela panel central, 293 x 280 cm
laterales 261 x 84 cm

Por último nos queda tan solo señalar que son escasos los ejemplos para representar la posibilidad de la disposición invertida o rotatoria en el amplio espectro de la pintura. Sin embargo no podemos evitar recordar cuando Cornelos Norbertus Gijsbrecht pintó su “Cuadro al revés” en 1670 para confundir y burlar a los visitantes. Está claro que sin pretenderlo encontramos en este antiguo ejemplo lo que puede constituir la importancia de la disposición de la obra en el espacio, aunque en este caso sea para confundir al espectador.

En este caso Loretto Pozuelo nos muestra una obra que ejemplifica lo que es la disposición invertida. y en fotografía digital Ixone Sábada (1977 Bilbao) nos regala una imagen que se enmarca perfectamente en estos parámetros. Ixone busca interconexionar con el público a través de unas obras en las que el paisaje es dispuesto boca abajo creando una serie de sensaciones oníricas y muy contradictorias.



*Ixone Sábada, Not unfaithful to the spirit of the things, 2010
Fotografía.*

4.2.3. EN CUANTO A SU TAMAÑO.

El soporte también tiene su importancia en lo referente a su tamaño a la hora de ser compuesto. El tamaño de la obra incurre no solo en la percepción del espectador, que es lo más inmediato, sino en su sentido o significado. El tamaño crea por así decirlo, unos prejuicios y sensaciones en el espectador que contribuyen a enriquecer el canal de transmisión de la obra hacia los ojos que observan. Este recurso de alterar especialmente el tamaño a formatos menos frecuentes, ha sido muy usado en las vanguardias, incluso a lo largo de la historia del arte. Solo tenemos que recordar los microformatos de muchas tablas flamencas o los macroformatos en cuadros del romanticismo pictórico, barroco o renacimiento. Obras diseñadas para ser expuestas en macro-arquitecturas, y por ello amplias y enormes. Pero su antigua función, más práctica que otra cosa, no merma el poder que ejercen en nuestros sentidos y lo que afecta a nuestra percepción a la hora de aproximarnos al cuadro. Es, digamos, un extra a la hora de buscar esos micro-mundos y macro-mundos oníricos en el que el artista se recrea con todas las herramientas y recursos a su alcance ⁴.

La proporción se puede representar por métodos aritméticos o geométricos, tanto unos como otros, en opinión de Scout; son medios para analizar y expresar la estructura de las razones, pero no indican cuando estas están bien o no elegidas.

En este sentido, conviene apuntar que los métodos geométricos solo valen para configuraciones y tamaños, mientras que las razones numéricas se pueden aplicar a todas las cualidades comparables. En cuanto a la determinante cualidad expresiva, es frecuente encontrar la manipulación intencionada de las proporciones de figuras conocidas, lo que contribuye a atraer la atención del espectador, debido a la deformación que produce respecto de su esquema mental previo. Cuando la proporción relativa de un

⁴ “Una amplificación que afecta los rasgos asociados al arte de la pintura relativos a sus modos expositivos habituales en confrontación a la escala humana del espectador, aprovechando la emoción que causan en el hombre los espectáculos grandiosos, de los que son paradigma los ya mencionados fenómenos naturales y a su imagen, las grandes obras humanas (...)” Carrere y Saborit (2000:449).

elemento aumenta respecto de los demás se crea una jerarquización que suele tener fines expresivos o puede obedecer a la atribución simbólica de valores éticos, religiosos o personales.

Según Javier Cabo Villaverde;

“Al carácter inusual de su superficie física le corresponde, como consecuencia inmediata, la alteración del espacio ilusorio que contiene. Esta manipulación de los formatos se presenta en dos variedades, escala mayor o menor de lo convencional y el formato Heterodoxo.”(2001: 86).

Sin embargo el formato heterodoxo lo hemos ya ampliado en el punto 4.4.2.1., el cual se refiere exclusivamente a la irregularidad de los límites del soporte. Al tratarse de variaciones específicamente formales hemos querido ampliar las alteraciones de escala en este punto, para desarrollarlas con más detenimiento, dado que solo modifica la escala de la superficie y no la forma.

-Escala mayor o menor de lo convencional:

No podemos obviar que en la antigüedad la escala de las obras estaba directamente relacionada con los espacios que ocupaba, aún así, y exceptuando esta funcionalidad, Javier Cabo Villaverde nos habla de cómo las grandes magnitudes frecuentemente se utilizaban en la pintura más tradicional como objeto para ensalzar o dar más contenido a una obra.

“La referencia obligada a la pintura tradicional resulta en este caso absolutamente inútil, al aplicar los formatos, de ésta, de modo tan convencional como se quiera, según los criterios de temática o factura. Así un cuadro de gran tamaño deliberadamente desprovisto de contenido narrativo corría el riesgo de parecer hipertrofiado, como acusó la crítica, cinta métrica en mano, a las mujeres de Argel (1834 Louvre) de Delacroix. Lo mismo sucede si el motivo por canónico que fuera no se consideraba digno de la gran escala, pues su rival Ingres incurrió en el reproche similar de haber dado de la gran escala a una escena ligera dimensiones excesivas con Júpiter y tetis (1811. Museo Granet. Aix-en Provence). La balsa de la Medusa (1819 Louvre) de Gericault, causó igualmente sensación al poner por primera vez una tragedia indiscutible, pero en suma corriente y contemporánea, al nivel de la imagen heroica.” (2001: 91).

Según él una de las consecuencias de la utilización de grandes formatos es que, la enorme extensión pictórica carece de las necesarias áreas sordas que arropen a las verdaderamente importantes, y el ojo del espectador resulta incapaz de abarcar y recorrer con comodidad su abrumadora superficie. Sin embargo, nos acostumbramos a formatos más reducidos en la vida cotidiana⁵, a lo cual no somos conscientes de la pérdida sensorial y metafísica que ello significa.

Es importante incidir que las macro-magnitudes ya eran dispuestas para temas más propios, los he-

⁵ *“Los comités otorgan premios y becas sobre una base de diapositivas. Los escritores escriben a partir de ellas. Los coleccionistas compran a través de ellas. En una diapositiva o en una reproducción, ninguna obra de arte aparece en su tamaño real o con sus cualidades vitales de textura y color; así como el movimiento de la mano registrado en el trazo. Un Klee, un Pollock, o una luneta de la Capilla Sixtina, todos sufren la misma abstracción, la misma pérdida de presencia. Sin excepción, todos pierden uno de los factores esenciales de la experiencia estética, el tamaño de la obra de arte en relación con nuestra percepción de nuestros propios cuerpos: Su escala.” Carrere y Saborit (2000:133).*

roícos o más lustrosos como nos deja entrever el autor. ¿Pero qué pasa si las utilizamos para representar un tema onírico, o surrealista?, ¿Podemos sumergir, con mucha más facilidad, al espectador en el mundo fantástico del pintor? Paul Delvaux, artista belga y surrealista, así lo creía. Las macromagnitudes de sus obras no hacen sino incluírnos de lleno en su mundo, el mundo de paseantes anónimos, de mujeres desnudas, de calles sonámbulas a la luz de la luna, de emociones poéticas. *“Quisiera pintar un cuadro fabuloso en el que vivir, en el que pudiera vivir. Cuando pinto, estoy en realidad en todo el cuadro.”* Paul Delvaux. Es más que evidente, que el surrealismo esquivo el correlato convencional entre el formato y el tema, mediante la imprecisión del segundo. En la mayor parte de sus manifestaciones, resulta inútil barajar las categorías al uso. Sin embargo Dalí se resiste a ello. El pintor catalán adecua las obras de gran formato para temas históricos, mitológicos o heroicos, muy diferente a los microformatos de su etapa psicológica. Dalí mezcla los hechos históricos con la fantasía y la ficción, representados con gran teatralidad. Un auténtico precursor del Neo-barroco. *El sueño de Colón Dalí (1958), 410,2 x 284,8* es una gran producción que refleja este mismo ejemplo.

Sin embargo Magritte tenía una opinión un tanto diferente respecto a los microformatos y a los macro-formatos. Mientras Dalí trata las alteraciones escalares y habla de su visión telescópica, mediante la cual lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño se alternan e intervienen con la flexibilidad de un instrumento optico de precision, Magritte nos dice que las macro-dimensiones bastan para producir un efecto. *“El cuadro de un imbécil, ampliado sobre una superficie de cincuenta metros de altura y erigido en un campo, haría un efecto sensacional. Yo desconfío de ese efecto y el de las miniaturas”.* Torczyner en *Magritte(1978:220)*.

Ese efecto al que se refiere Magritte, está implícito en las obras cuyos tamaños se alteran drásticamente y al que el espectador es muy sensible. Ese “efecto” puede generar una percepción alterada de la imagen a la que nos enfrentamos, puede potenciarla o dotarla de más misterio. Entre obras ejemplarizantes podemos citar:

La pesca del atún. (Dalí, 1966) medidas 304 x 404, La edad de hierro. (Paul Delvaux, 1951) medidas 175x300, Los astrónomos. (Paul Delvaux, 1961) medidas 155x 255, La persistencia de la memoria. (Dalí, 1934) medidas 33x24, Fuente necrofilica fluyendo de un piano de cola. (Dali,1933). medidas 22x27, Imagen medium paranoica. (Dali, 1935) medidas 19x22,8,



*Delvaux, La edad del hierro, 1951
Óleo sobre tabla, 152 x 240 cm*



*Dalí, El sueño de Colón, 1958
Óleo sobre tela, 410 x 310 cm*



*Dalí, La pesca del atún, 1966
Óleo sobre lienzo, 304 x 400 cm*



*Dalí, Fuente necrolífica manando de un piano de cola,
1932, Óleo sobre tela, 22 x 27 cm*



*Paul Delvaux, Los astrónomos, 1961
Óleo sobre lienzo, 155 x 255 cm*

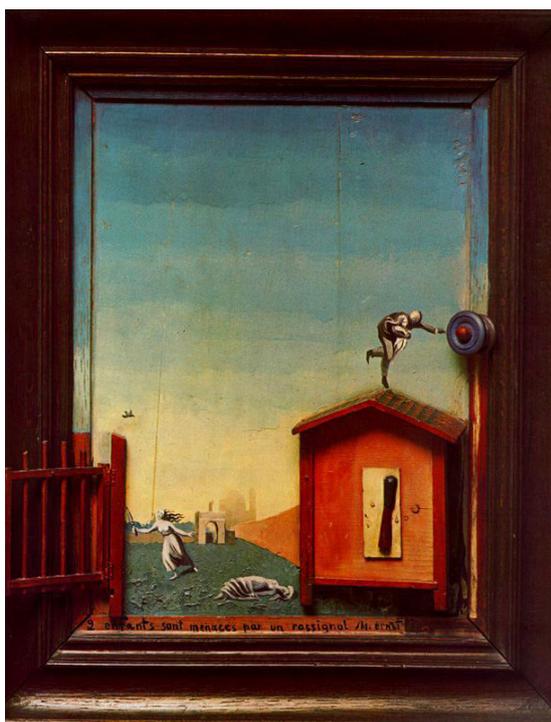
4.2.4. EN CUANTO A SU TRIDIMENSIONALIDAD.

La tridimensionalidad en el soporte, viene derivada en este caso, de los materiales que son añadidos o manipulados sobre la superficie. No tiene nada que ver con la textura representacional dentro del texto pictórico, que en este caso está separada de este bloque, y que afectaría a los iconos del escenario pictórico y no a la relación del soporte con la tridimensionalidad física. En este caso específico, el soporte es tratado antes o después de realizar la imagen con distintos materiales. El tratamiento puede pasar desde pegar objetos tridimensionales (con forma autónoma) en el soporte, añadir materiales diferentes (plasticados, masas arenas, ceras etc.), incluso modificar material suprimiendo cantidades de este, como los craquelados o las roturas del propio soporte. Las interacciones tridimensionales pueden ser totales o parciales en el soporte, y pueden incluso alterar otros aspectos como el marco.

Sin embargo no podemos hablar teóricamente sin desarrollar algunas ejemplificaciones muy elementales en este apartado. Una de las obras que ejemplifican mejor esta alteración es sin duda “*Dos niños amenazados por un ruiseñor*” de Marx Ernst (1924). Es innegable que al estar delante de dicha obra no podemos obviar que cumple todos los requisitos establecidos. El marco se mantiene inalterable casi en su totalidad y solo es desbordado por la pequeña valla que permanece abierta sobre el soporte. La casa y el pomo se convierten en protagonistas, junto a las figuras pintadas. El conjunto hace que lo bidimensional y lo tridimensional cohabiten en una armonía inquietante y evocadora. Otro ejemplo, es el trabajo de la artista española *Carmen Domínguez*. En su etapa de los noventa encontramos dos obras muy interesantes.

“*Abandonándome a la ternura*” (148x99x7), donde Domínguez introduce la tridimensionalidad del referente “*casa*” utilizando madera, creando un elemento tridimensional en el paisaje, y por ende una modificación de profundidad de la medida del soporte. Lo mismo sucede con “*Les Sanglots del automne*”, también representando un paisaje. La madera es adherida al soporte dejando a la vista sus vetas y su texturalidad, sin pretender esconder o disimularla. Es innegable que ambas obras poseen ese carácter mágico, simplista e infantil, que nos atrae a catalogarlas en este apartado, pero es un hecho que, la tridimensionalidad⁶ en la obra de dicha pintora, es algo constante, si nos detenemos al ver toda su trayectoria.

Otro notable ejemplo es el de Ángel Mateo Charris y su obra *Marejada*, que nos recuerda mucho a las cajas poéticas de Joseph Cornell. En este caso el paisaje está muy presente, el marco se sustituye por



Marx Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor* 1924. Óleo sobre tabla con elementos de madera, 69 x 57 x 11 cm



Carmen Domínguez, *Les sanglots de l'automne*, 1991 Óleo sobre tela, 148 x 94 cm

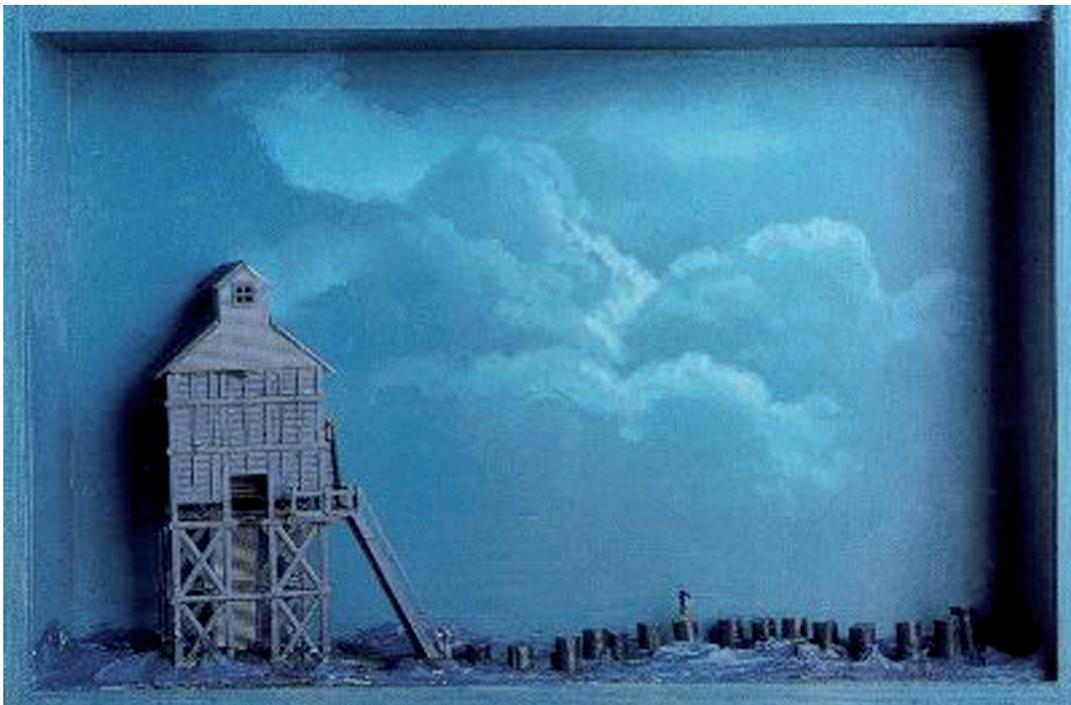
un canto que hace las veces de caja y una torre tridimensional que llena la parte izquierda de la obra. Así como Cornell es catalogado de surrealista, gracias a sus cajas y a sus micro-espacios, nos vemos en la potestad de incluirlo y citarlo sin pretensión ninguna. Como el “*Castillo de verano*” de (1943), un espacio totalmente tridimensional enmarcado, un paisaje de una suntuosa casa donde tras ella un bosque de ramas se alza misteriosamente, y los huecos de aire entran y salen, creando sombras y luces, creando recovecos oscuros y conmovedores.

La textura matérica constituye, antes que nada, un *pathos* de factura. Los lienzos ásperos de trama, los empastes de óleo enriquecidos con médiums, los rastros de trabajo a pincel o espátula, o las cargas aglutinantes de técnicas mixtas, dan consistencia física a la imagen y la aproximan al espectador. En efecto,

6 “En la pintura, el tacto es el sentido complementario de la vista; el pintor, como todos los hombres, ve con los ojos pero, a diferencia de los demás, también toca y palpa con ellos. Para él, ver es tocar”. Octavio Paz, en *Al paso*, Seix Barral, Barcelona, (1992:131).

un cuadro donde predomina el componente matérico implica a aquél, a través de un sentido tan inmediato como el tacto. Así Courbet es quien rechaza expresamente su proverbial “materia”(1981:276). Afirmaba que el arte de la pintura, consistía en la representación de los objetos que el artista pueda ver y tocar.⁷

Es inimaginable pensar que una disciplina como la pintura y un concepto como el de la representación onírica o surrealista, podría mantenerse al margen de toda experimentación matérica sobre el soporte. La búsqueda de nuevos mundos y de nuevas realidades, trae implícito la búsqueda de nuevas formas de crear y expresarse. Derribar las barreras de los clásicos formalismos, y buscar nuevas fórmulas para trabajar, fórmulas para deformar el espacio y transgredir sin más, yendo al encuentro de algo que nos transporte a otras sensaciones, a otras dimensiones, es lo que da sentido a la búsqueda de realidades alternativas en muchos sentidos.



Ángel Mateo Charris, Marejada, 1999
Técnica mixta, 20,5 x 31 x 8 cm

7 *En Sager (1989:18)*

4.3. ALTERACIONES EN EL TEXTO PICTÓRICO.

4.3.1. ALTERACIONES ICONO-PLÁSTICAS.

Estas tipificaciones, vienen dadas dentro del texto pictórico. El texto pictórico es lo que determina la imagen, en este caso el espacio escénico y los referentes que lo conforman. Se define el concepto de icónico -también denominado figurativo- como la relación existente entre el significante y el referente. El repertorio iconico estará compuesto por los elementos figurativos del escenario pictórico y constituirán el texto pictórico. Por otra parte las alteraciones icono-plásticas se desarrollan en el repertorio icónico (al ser imágenes figurativas) y alteran los tres parámetros plásticos base: **Forma, Color y Textura**. El signo plástico estará supeditado a la iconicidad del repertorio, para variar levemente, o no perder el significante. Los tres parámetros descritos serán analizados como variantes iconico-plásticas por esta relación de concomitancia con el signo icónico. Sin embargo, hemos incluido una más que nos ha parecido de máxima importancia; **La codificación estilística**. Esta última es significativa, dado que comprende una manipulación consciente o inconsciente de los tres parámetros base antes mencionados.

Cuando nos referimos a *Codificación estilística*, lo hacemos dirigiéndonos hacia el estilo impreso en el autor y que desarrolla en la obra. Estas alteraciones estilísticas se desarrollan como impronta de su estilo personal. Pueden darse en la utilización del color, las formas, las líneas, y las texturas, casi siempre elementos del repertorio plástico. Las estilizaciones pueden aparecer también por estilos, o por pertenecer a un grupo pictórico característico. El grupo μ habla de un proceso de estilización por parte de productor de imágenes, que puede depender del entorno a la hora de producir la obra de arte, de los instrumentos o simplemente de una geometrización de los referentes. Aun así, tenemos presente en todo momento que la codificación estilística es una operación retórica⁸.

4.3.1.1.- FORMA.

Las alteraciones icono-plásticas que se encuadran en el parámetro de la forma, pueden desarrollar supresiones, adhesiones y modificaciones de la forma original del elemento pictóricamente alterado. Pueden ser formas geométricas (suprimiendo elementos o añadiéndolos), pueden ser formas no definidas y conocidas comúnmente como *Bioformismos*, incluso pueden ser formas definidas pero alteradas en menor grado, dando resultado a características propias de elementos reales, como por ejemplo los *Reblandecimientos*.

Dentro de mi trabajo práctico podemos ver otro ejemplo de alteración formal en elementos icono-plásticos. Mediante la supresión y adhesión conseguimos transformar motivos típicos del paisaje en otros elementos diferentes, pero igualmente con formas reconocidas. En la obra personal de título, *Villa Caballera* (ver apartado 5.3), podemos apreciar que uno de los elementos alterados para crear la imagen onírica y

⁸ Grupo M (1992;329)

surrealista son las copas de unos árboles sin hoja. Suprimimos partes del árbol para alterar su contorno, dando así forma de casas, con sus ventanas, chimeneas, y tejados. Respetamos en cierta medida la perspectiva, creando dos elementos fusionados, tan solo modificando la forma del icono base, que en este caso sería el árbol.

El árbol es un elemento muy maleable hablando pictóricamente, pues como en otros motivos icónicos de mi obra, alteramos las formas de las ramas para crear las imágenes pertinentes, dotando al árbol de un significado más amplio. Las ramas, que simplificadas nos dan la idea de líneas son perfectas para encauzar una segunda forma superpuesta. En el caso de esta obra, una villa o pueblo. Si lo miramos con detenimiento es como si alguien hubiera recortado con unas grandes tijeras las formas de los árboles, creando por ello las casas del paisaje. Quizás por eso, podemos referirnos más cómodamente a la idea de supresión de elementos formales dentro del elemento icónico-plástico *árbol*.

Por otro lado si nos detenemos en cuanto al significado, podemos aludir a que el concepto de casa en árbol es un elemento muy cotidiano, fácil de entender pero no por ello menos evocador. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que en la obra hay otras alteraciones icónicas destacables, aunque no son reseñables en este punto y lo haremos más adelante, como la descontextualización o las alteraciones en la escala de los elementos icónicos. A continuación ejemplificamos con un muestrario de obras, y las diferentes alteraciones que podemos encontrar en cuanto a la forma de algunos elementos icónico-plásticos.

SUPRESIÓN Y ADHESIÓN DE FORMAS:

-Supresión.

En este caso en concreto dentro de la obra y más específicamente del repertorio iconográfico, nos encontramos con la supresión de formas geométricas u orgánicas definidas dentro de otras. Es como si a un objeto se le fuera recortada otra forma dentro de su contenido. Creando dos imágenes en una. Significativamente hemos encontrado varios ejemplos en este particular, como en la obra *Abstracto II*



Ángel Mateo Charris, Abstracto II, 1999
Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm



Nico Steijn, Wimauku, 2004
Sin datos de obra



Mario Gómez, Caballo al atardecer, 2010
Sin datos de obra

de Ángel Mateo Charris, donde la vela de un barco es recortada dejando un círculo evidente en medio del repertorio. Mario Gómez a su vez, hace lo propio pero con un elemento más evidente como una hoja de papel en medio de un paisaje inundado, una hoja de papel que hace de muro escénico donde se puede observar una forma recortada. En la obra *Caballo al atardecer* no solo se ha recortado la forma de un caballo sino que se adhiere la imagen recortada de otra forma, más humana, añadiendo misterio y descontextualización al total de la imagen pictórica. Nico Steijn formula en su obra cuestiones similares, suprimiendo en sus paisajes formas circulares en el césped de sus paisajes, haciendo que parezca un queso gruyere, como en las series de *Wimauku* (1986). Jose Mari Lazcano (Bergara 1960) hace lo propio en *World's end* 2013.

-Adhesión.

En cuanto al caso de la adhesión de elementos dentro del repertorio de la obra, nos hemos encontrado con muchas más muestras para poder ejemplificar visualmente esta alteración singular de la forma a la que nos referimos. La adhesión nos permite, no solo insertar elementos sino también modificarlos, dándole al referente iconográfico una nueva identidad y variando su forma original añadiendo otra. Un caso muy evidente es el de *El tránsito en espiral* de Remedios Varó. En ese caso nos encontramos con una fortificación cuya forma no es rectangular ni circular, sino espiral. La forma geométrica es incluida en el elemento iconográfico, modificándolo y dotándolo de una forma fácilmente identificable. Otro caso parecido es el de algunas obras de Magritte, como por ejemplo *Delirios de grandeza*, o *El universo desenmascarado*. Magritte altera la forma del cielo fragmentando el espacio en cubos superpuestos los unos a los otros. La forma añadida es el cubo, que es el elemento descontextualizante en el repertorio de la obra y en toda la escena del paisaje. Las formas geométricas son muy utilizadas para alterar elementos iconográficos, George Malkine lo hace con sus casas apiladas.



*René Magritte, El universo desenmascarado, s/f
Óleo sobre tela, 75 x 91 cm*



*Remedios Varo, Tránsito en espiral, 1962
Óleo sobre tabla, 100 x 115 cm*



*George Malkine,
Casas apiladas (Demeure 'de Alfred Jarry) , 1967
Óleo sobre tela, 25 x 18 cm*

MODIFICACIONES SIMPLIFICADORAS DE LA FORMA ORIGINAL

Cuando hablamos de modificaciones básicas, nos remitimos a la simplificación de las formas plásticas de los referentes icónicos y la creación de espacios ortogonales. Podemos afirmar gracias al Grupo μ , que en muchos casos la estilización es una operación retórica sobre la imagen pictórica, e implica frecuentemente una simplificación de los trazados por medios como los siguientes:

- Reducir las líneas a un número restringido de tipos, tales como la recta, el arco de círculo o alguna curva.
- Reducir los ángulos a valores discretos y distintos a veces con una preferencia por el ángulo recto.
- Hacer los trazados tan continuos como sea posible.
- Exagerar las simetrías.

Los ejemplos que se muestran a continuación se ajustan perfectamente al sistema descrito. Primeramente, una obra del pintor leonés Enrique Guzpeña, de título *Tendal* en el que se puede apreciar como las formas no están totalmente anuladas, sino que se pueden discernir, vemos tejados y casas, globos aerostáticos y montañas, pero la alteración se basa en la simplificación de las formas, creando rectas, curvas, círculos, triángulos, manchas y puntos, variando por completo la forma original y representativa

que tenemos de una ciudad, dándole ese aire de irrealidad infantil que, junto con la alta saturación cromática, recrea una verdadera ciudad de juguete.

Caso similar se encuentran con los paisajes de *Carlo Mirabasso*, quien también se apoya en una perspectiva casi ortogonal y modifica el repertorio iconográfico simplificando sus formas hasta llegar a un esquema básico y elemental, sin detalles ni florituras. La forma original es modificada y alterada para ser lo más básica posible. Se trata básicamente de una operación de supresión en el signo plástico.



*Enrique Guzpeña, Tendal, 2002.
Acrílico sobre lienzo, 46 x 65 cm*



*Carlo Mirabasso, El encuentro misterioso, 2015.
Óleo sobre tabla, 60 x 120 cm*

-Bioformismos.

La alteración en cuanto a la forma viene dada, fundamentalmente, por una transgresión en la propia forma del icono, que puede deformarla o anularla. Pero no sólo en cuanto a su forma sino en cuanto a su contenido. La deformación puede ser total, hasta el punto de perder todo referente con la realidad. A esta variante los surrealistas lo llamaron bioformismos.

Para hablar en profundidad del concepto debemos mencionar a Jean Arp, quien combina las técnicas de automatismo y onirismo en la misma obra, desarrollando una iconografía de formas orgánicas que se ha dado en llamar *escultura biomórfica*. En ella, se trata de representar lo orgánico como principio formal de la realidad. Sin embargo, en pintura muchos artistas reconocieron y utilizaron este concepto alterando su propio repertorio iconográfico hasta llegar a la esencia del objeto orgánico onírico. El gru-

po surrealista es muy nutrido en dichos ejemplos y podemos encontrar vestigios de estos bioformismos pictóricos en algunas obras de Picasso, Miró, Tanguy, Dalí, etc.

Entre ellos, Tanguy, fue un artista muy comprometido con el grupo surrealista, aunque poco a poco se desplaza hacia el campo de la abstracción, terreno en el que no deberíamos profundizar demasiado, pues no es el tema que específicamente abordamos. Sin embargo, sus espacios paisajísticos, tan evidentes, nos obligan hacer una gran excepción en este trabajo. La relación de paisaje con Tanguy es estrecha en un plano más allá de la figuración, Bretón habla de Tanguy como el iniciador de un nuevo horizonte, en el que el paisaje ya no es corporal.. Sus escenarios con una marca evidente de onirismo, bien definidos, albergan figuras biomórficas alejadas de cualquier atisbo figurativo⁹.

La alteración y estilización de sus formas, llega a tal punto de no reconocer absolutamente nada. Pero si podemos ver los espacios que crea y las formas que se presentan como figuras vivientes de una escena. Esto lo podemos observar en la obra *Perspectivas* (1952), en la que es innegable ver un paisaje fantasmal de formas orgánicas. Dos elementos característicos y cruciales para el paisaje destacan especialmente. Un fondo degradado, simulando una línea de horizonte, y formas asentadas dentro de ese horizonte en primer plano, creando un plano de formas elementales. Formas con sombra, con luz, iluminadas en dicho escenario y que dotan de sentido escénico el espacio definido.

“Como en sus cuadros, hace que sus peculiares figuras surjan desde el agua o desde la materia blanda. Está, además, el hecho de que en las obras posteriores las figuras surrealistas proyectan sombras intensas, creándose un espacio que en realidad no existía antes.” En Surrealismo. Cathrin Klingsohr-Leroy.(2004: 94).



*Marx Ernst, Loplop, 1932
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm*

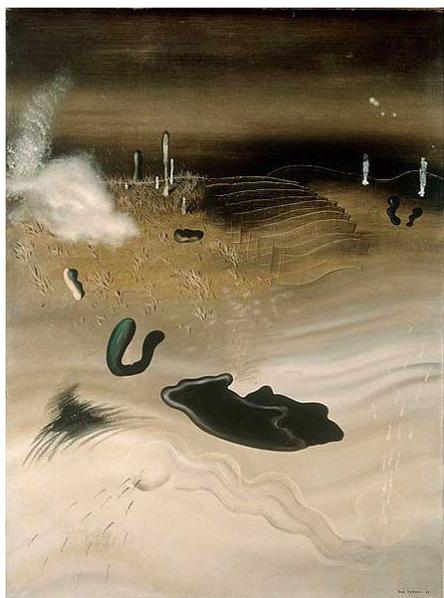
*Dalí, Construcción blanda con albaricoques hervidos, 1936
Óleo sobre tela, 99 x 100 cm*



*Dalí, Construcción blanda con albaricoques hervidos, 1936
Óleo sobre tela, 99 x 100 cm*



⁹ *“Tanguy terminó renunciando en su pintura a todos los elementos figurativos y desarrolló sus cuadros desde la contradicción de un fondo que sugiere paisajes extraños y está animado por formas que dan la impresión de ser orgánicas”. En Surrealismo. Cathrin Klingsohr-Leroy.(2004:92).*



Tanguy, *Viejo horizonte*, 1928
Óleo sobre tela, 100 x 73 cm

Por otra parte muchos bioformismos pueden derivar en figuras *antropomórficas*. El propio Max Ernst así lo muestra en *Loplop* (1932), o en algunos trabajo de Dalí, quien utilizó la figura antropomórfica en multitud de ocasiones. Sin embargo, hay que recordar que dichas figuras siempre están basadas en figuras orgánicas humanas, mientras que los bioformismos no parten de esa base, generalmente son utilizados en objetos. En ambos casos existe esa alteración y transformación de la figura: supresión de su forma real y tangible para modelar otra, pero ambas con un punto de partida diferente. En el ejemplo de Ginés Liébana, *Día laborable en la serenísima* podemos ver un bioformismo más textural, pero a fin de cuentas biomorfismo. Figuras de se alteran en forma y contenido, creando formas nuevas simples y orgánicas muy parecidas a los *Árboles solitarios* de Ernst.

-Reblandecimientos.

Supongo que a todos nos viene a la cabeza la imagen de la *Persistencia de la memoria* de Dalí al leer esta palabra. Pero bajo la imagen de esos relojes derritiéndose al sol, hay oculto un significado más amplio. Cuando dentro de las alteraciones en la forma de los elementos icónico-plásticos hablamos de reblandecimientos, nos referimos a una alteración que implica deformar el objeto del repertorio, de una forma o manera blanda y maleable que inmediatamente nos refiere a los objetos derritiéndose por efecto del calor. Esta alteración en concreto ha sido utilizada en muchas ocasiones y por varios artistas. Quizás, que fuera Salvador Dalí nos lo representa con máxima agudeza, no fue sino el principio para tipificar una alteración icónica que ha quedado impresa en la cultura pictórica¹⁰.

Dalí supone un exponente de lo que la variedad icónico-plástica puede dar de sí. Él mismo alude a su inventario como, *Mi pegajosa imaginación-* (Dalí, 1981;318)-, *lo gelatinoso, lo viscoso, lo glutinoso y lo vidrioso*”, conceptos que define Gilbert Lascault para denominar a Dalí como “*una Sherezade de lo viscoso*”. Aun así, no siempre los reblandecimientos poseen la cualidad de conservar su forma icónica original para dotar al objeto de esa propiedad. En *Sueños en la playa*, Dalí reblandece un objeto encima de una mesita de noche colocada al margen izquierdo de una bonita imagen costera. Un palo parece ser la base que sujeta un elemento reblandecido y pegajoso que se haya descontextualizado totalmente del

¹⁰ “*Habíamos terminado la cena con un excelente Camembert y, como estaba solo, me quedé un momento acodado en la mesa reflexionando sobre los problemas filosóficos de lo -superblando- del queso derritiéndose. Me levanté y volví al estudio para, según mi costumbre, echar una última ojeada a mi trabajo. El cuadro que estaba pintando representaba un paisaje en los alrededores de Port Lligat en el que las rocas parecían envueltas por una luz crepuscular transparente. En el primer plano había esbozado un olivo con las ramas cortadas y sin hojas. Este paisaje debía servir como tela de fondo a alguna idea...¿pero cuál?. Me faltaba una imagen sorprendente y no la encontraba. Iba a apagar la luz y salir cuando vi literalmente la solución: dos relojes blandos, uno colgaría lamentablemente de la rama del olivo*”. Dalí en *Vida secreta*, 1942.

espacio y que solo conforma unidad en cuanto al color y las texturas rocosas del paisaje. Los sueños para Dalí están hechos de elementos sensitivos visuales, indefinidos, putrefactos y reblandecidos, que hacen que sus espacios tan solo sean contenedores de la idea que sorprende al espectador. Según Javier Cabo Villaverde, el cambio de materia conlleva una regresión galopante de la forma, pues con Dalí lo blando es siempre fronterizo y uniforme.

Sin embargo, no todo queda ahí. Actualmente el artista Martin Machacek, basa parte de su obra de estilo onírico en esa misma alteración. Utiliza y sorprende al espectador con formas reblandecidas en sus paisajes y arquitecturas. Marinas, catedrales, paseos urbanos, puertos, toma las líneas y las ondula haciendo que la imagen entera se reblandezca por un imaginario efecto del calor. Las arquitecturas se doblan, las perspectivas se curvan alteradas por la escasez de líneas rectas y perpendiculares que deberían sostener la composición. Martin Machacek altera, como hemos explicado antes, el marco, el soporte y por ende los elementos del paisaje con los que trabaja. Básicamente es una alteración única y reiterada lo que hace que la alteración icónico-plástica sea la protagonista de la obra de Machacek. Es por ello que constituye una tipificación ejemplar, no solo por ser un recurso utilizado en el surrealismo, sino por seguir siendo utilizada como medio formal y visual para deformar y alterar el mundo que nos rodea en un afán de encontrar nuevos espacios e imágenes oníricas-surrealistas.



*Martin Machacek. Victoria Conference Centre Pavillion, 2002
Acrílico sobre tela, 39 x 28 cm*

4.3.1.2.- COLOR.

Hablaremos del color como uno de los componentes del signo plástico. Su alteración sólo atañe a los aspectos cromáticos de la imagen. Al modificarlos se alteran los parámetros establecidos de la lógica que une color-referente. Para explicar mejor esto, debemos seguir la hoja de ruta marcada por el Grupo μ , quienes ya nos diferencian dos caminos a seguir a la hora de abordar el análisis del color en la obra pictórica.

Uno sería considerar el análisis cromático desde una percepción física o fisiológica del espectro coloreado. Teniendo en cuenta los colores utilizados, sus mezclas, sus contrastes y su saturación. El segundo camino sería abordar el análisis cromático mediante el estudio u observación de la asociación de las unidades cromáticas con impresiones o imágenes mentales¹¹.

Desde nuestro planteamiento, creo que debemos abordar ambos puntos. Dado que, a través de las alteraciones y descontextualizaciones cromáticas en el texto pictórico, alcanzamos precisamente ese efecto perturbador y provocador en el espectador. Un efecto que nos impresiona y nos transporta hacia la imagen de onirismo y surrealismo que estamos buscando.

No podemos obviar que, a través de la experimentación cromática, llegamos a plasmar diferentes estados psicológicos y emocionales que nos ayudan a crear imágenes que nos comunican emociones sensitivas. Javier Cabo Villaverde subraya, en su trabajo sobre la imagen de misterio, que incluso las condiciones atmosféricas y lumínicas dentro del espacio surrealista contienen una resonancia esencialmente anímica, y nos recuerda como las pinturas clásicas resolvían con vaguedades y difuminaciones para evocar el misterio en sus motivos fantásticos.(2001:190).

El Grupo μ nos dejó las bases establecidas al hablar del color no como un elemento simple, sino como un elemento importante de expresión que puede caracterizarse por tres dimensiones;1) La dominante coloreada (tono), 2) Saturación, 3) Luminosidad¹².

Nosotros nos hemos permitido el atrevimiento de incorporar el efecto *Negativo* a estas tres dimensiones cromáticas, que pueden ser alteradas para cambiar el texto pictórico. Antes de abordar las cuatro dimensiones, nos gustaría reseñar que, cuando hablemos de alteraciones cromáticas debemos acordarnos que todas y cada ellas no dejan de ser *Elipsis cromáticas*, sobrenombre con el que definen a estas alteraciones Carrere y Saborit.

“La elipsis cromática se asocia tanto al carácter imaginario de lo recordado como a la ceguera de quien recuerda, y da lugar así a la metáfora apoyada en una metonimia, puesto que la falta de color está por la falta de visión.” (2000:277).

11 Grupo μ , (1992:205).

12 Grupo μ (1992;63).

Un ejemplo muy interesante es el del artista guadalajareño Carlos Santiesteban (1927-2015). Catalogado como paisajista y surrealista cromático, podemos resumir que su obra se basa constantemente en una elipsis cromática como apuntan Carrere y Saborit. La alteración del color en la obra y la aplicación de cromatismos no usuales en las unidades icónicas, crea un contexto surreal y onírico sin tener que alterar ningún elemento icónico-plástico en su forma o icónico en su significado. Tan solo alterando el signo plástico del color podemos crear una nueva escena imaginaria y evocadora. Suponemos que como antaño ya lo hicieron los fauvistas, ahora el enfrentamiento cromático supone también una alteración a tener muy en cuenta.



Carlos Santiesteban,
Hayedo de la Tejera Negra, 2015
Óleo sobre tela, 61 x 50 cm

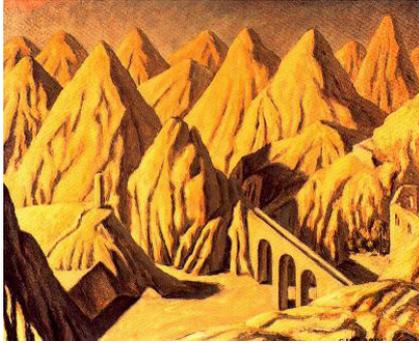
-Tono

El tono determina la dominante cromática. En ocasiones nos encontramos con obras en las que el tono es evidente, en las que el autor utiliza una gama armónica completa de colores en la imagen paisajística creando un nexo de unión cromático, o incluso tan solo un color tonal (monocromatismo). Realmente es una alteración interesante, el Grupo μ lo define como una especie de luz monocromática en la que se alteran los colores reales de los iconos del texto. Varios autores como el francés Jacques Monory (1924), Pérez Villalta (1948) ó Xavier Valls (1923) utilizan este recurso. En el caso de Pérez Villalta, *Paisaje con ruinas industriales* (1986), posee una única tonalidad. Los iconos permanecen atados plásticamente y semióticamente al color índigo y a lo que éste nos transfiere personalmente, buscando en nuestras impresiones hacia ese color en particular. En este caso, en el texto pictórico no existe otra alteración icónico-plástica o significativa más, pero en *Hundimiento del coloso frente a las costas de Cádiz* (1974), del mismo autor, podemos observar como no solo nos encontramos la dominante cromática del azul, sino otras alteraciones como en la perspectiva y en el tamaño de algunos iconos del texto.

Lo lógico sería determinar que las elipsis cromáticas son un elemento añadido a la hora de crear la

imagen onírica y surrealista, y sobre todo entender que, los elementos de carácter psicológicos en ellos juegan un papel determinante.

“... la luminosidad y la saturación inducen una respuesta semiótica profunda, general e intersubjetiva, mientras que la dominancia estaría sobre todo ligada a experiencias personales, de las que solo una parte es común a todos.” Grupo μ (1992: 213).



*Guillermo Pérez Villalta, Ruinas industriales, 1986
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm*



*Guillermo Pérez Villalta, Hundimiento del Coloso frente a las costas de Cádiz, 1974
Acrílico sobre madera, 175 x 22 cm*

En ese mismo sentido debemos mencionar la obra de Xabier Vals, tiñendo todo sus paisajes de una misma gama tonal de colores cálidos y creando una sensación de suavidad y luminancia excepcionales que le otorgan una carga onírica. Es constatable que muchos teóricos del color atribuyen efectos psicológicos a los colores y los efectos que estos mismos producen en el espectador. Este campo de análisis es muy amplio y es totalmente razonable pensar que la utilización, por parte del artista, de una sola gama tonal para definir el texto pictórico de su obra pueda contener una intencionalidad en este sentido. Cuando el artista opta por esa intencionalidad la obra acaba teniendo un objetivo frente al espectador. Ya no meramente contemplativo o de concepto, sino una intención de tocar y ahondar psicológicamente e íntimamente al lector visual¹³.



*Xavier Valls, Estanque de la combe, 1998
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm*

¹³ Grupo μ (1992:213).

- Saturación

Siguiendo la hoja de ruta marcada, debemos analizar las alteraciones en cuanto a la saturación cromática de algunos iconos dentro del texto pictórico. La saturación se basa en cuando a la proporción en el color en dos luces, la blanca y la luz monocromática. *Grupo μ (1992:64)*. En términos pigmentarios aludiremos a la pureza del color en cuanto a las mezclas realizadas con el blanco, el negro u otros colores. Como ejemplo a examinar, tenemos la obra de Enrique Bernad *Red Salzdorf*, donde el color rojo en gran saturación de los tejados, parece librar una batalla con la luz haciéndola parecer plana y sin resquicios de contraste. Los colores son brillantes y vibrantes, las manchas planas y sin elaboración especial. El fondo se muestra empalidecido en cuanto a su tono, creando una lejanía como recurso habitual, mientras que en contrapunto marca el verde en la parte baja izquierda. Algo similar encontramos en la obra de Juan Antonio Mañas *Aparición (2000)*. Emulando un estilo entre lo barroco y lo clásico, perfila su paisaje con unos colores especialmente saturados, que vibran con un exceso de luminancia en el fondo. Los colores verdes y rojos parecen contraer una lucha que para nada hace pasar desapercibida la obra.



Enrique Bernad, *Red Salzdorf*, 1993
Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm

En ocasiones nos encontramos con obras que conjugan las diferentes saturaciones dentro del mismo texto pictórico. Por ejemplo, alterando unos iconos con la saturación en su color, y suprimiendo la misma en otros, creando así un contraste de saturaciones en la imagen. “*Algunas pinturas incorporan magnitudes en blanco y negro en contextos coloreados, de tal modo que suponen un desvío de la normal local instituida por las redundancias del propio enunciado*” Carrere y Saborit (2000: 277).

A día de hoy la fotografía juega mucho con esos recursos, pero no hay que olvidar que ya antes han sido desarrollados para resaltar ciertos iconos en pintura. En esta obra del artista Yerka (Polonia, 1952), *My Mokotowska Street*, (1986), podemos apreciar como una calle angosta se alza ante nosotros y como el artista nos resalta una casa con colores saturados, frente al resto de apartamentos colindantes de hormigón. En este caso el contraste de saturación es evidentemente intencionado y enriquece el discurso de concepto del artista, enfatizando los iconos deseados con colores. Sin embargo, estas elipsis cromáticas

no tendrían sentido si no hubiera ningún significante en el color propio.

Según el Grupo μ , se pueden hacer dos grupos en cuanto a la saturación del color y su valor de afectividad. Estos poseen sus correspondencias con las emociones sensitivas de los cromatismos. Por un lado cuanto más elevada sea la desviación (cuanto más brillantes los colores) más dinámicos, fuertes y alegres. Cuanto más baja sea la desviación cromática (menos saturados), más débil, ligero, vago o apagado. De esta manera encontramos una correlación intencional entre las alteraciones de las áreas coloreadas, y los significantes, que ayudan a enfatizar la expresión y el contenido de los iconos. Esta correlación puede ser utilizada de maneras distintas a la hora de elaborar una imagen tipo, como la que nosotros analizamos y abordamos.

¿Pero qué pasa cuando hay una ausencia de saturación?. En este caso encontramos imágenes acromáticas como la que nos muestra la obra de Juan Cabrero “Noche de luna”. La ausencia de saturación nos lleva a la imagen acromática. En otras palabras, carente de color. No referimos básicamente a los valores de grises de las series lineales o escalas. Estos signos plásticos tienen la posibilidad de aclarar u oscurecer el color, esto ocurre con el blanco, negro y gris, que no cambian su naturaleza. Es importante puntualizarlo, dado que no debemos confundirlo con el monocromatismo, en el que entran en valor el resto de los colores, pudiendo alcanzar altos niveles de saturación.



J. Yerka, *My Mokotowska Street*, 1986
Acrílico sobre tela, 30 x 36 cm



Juan Antonio Mañas, *Aparición*, 2000
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm

-Luminosidad

Podemos afirmar que a través del color y más particularmente de la luz, podemos reformar una escena hasta llegar a la evocación onírica. En este apartado no se desea ahondar en el concepto lumínico como fenómeno ni en las teorías físicas de la luz, no aportan nada nuevo en este caso. Nuestro análisis se basa en la observación y en la experimentación de cómo la luz es intencionadamente transformada por el artista para crear determinados efectos lumínicos, que enfatizen la sensación de onirismo y surrealidad, y como elemento para connotar el tema. En muchas ocasiones se han relacionado los cielos azules con diferentes escenas surrealistas, quizás en esto Dali tendría mucho que decir, incluso el maestro De Chirico, quien abusaba de una luz de misterio, que se desarrolla generalmente en los amaneceres y los atardeceres. Tal vez sus palabras ahora cobran más sentido para nosotros: “*En mi opinión hay mucho más misterio en una plaza*

de pueblo fosilizada bajo la luz vespertina, que en una habitación oscurecida en medio de la noche". (De Chirico en VV.AA, italian art. 1900-1945,p.103).

Lo que sí nos queda claro es que la luz se puede acentuar en diferentes formas y maneras. Puede depender de los focos de luz, naturales o artificiales, puede jugar con las penumbras o con un exceso de luminosidad. Incluso se pueden encontrar dos focos de luz en una escena aparentemente natural, lo que crearía una paradoja. En la obra de Frank Sedlacek, *Storm* (1932) podemos observar dos luces, una amarillenta en la esquina superior izquierda que ilumina vagamente el árbol, y un foco totalmente artificial que ilumina en claro un contraste con el fondo natural. No sabemos si es de noche o de día, si la luz es de un rayo - evidentemente por el título sabemos que se trata de una tormenta-, pero es la luz la que nos traslada esas sensaciones de miedo e incertidumbre, de pesadilla e inseguridad. Es una luz forzada, es una luz intencionada, cual acaba tomando el total protagonismo de la escena. Como ocurre en muchas obras de Tanguy, se trata de iconos que podrían ser iluminados adecuadamente por una luz sin origen definido. El árbol y el cervatillo son recortado con nitidez en sus sombras y la luz ilumina el centro del cuadro. Podríamos hablar de un planteamiento tenebrista, pero la luz es blanca, pura, y no anaranjada o cálida. Es una luz casi fantasmal.

No podemos evitar que la alteración de la luz conlleve la alteración de las sombras. La sombra es un aspecto que puede poseer tanta o más importancia que el icono que la proyecta, cualquier transformación en ese sentido, proyecta más incertidumbre e inquietud que cualquier luz. De Chirico y Delvaux son dos ejemplos excepcionales en este caso.

"El hecho añadido de que las sombras, protagonistas habituales de los espacios metafísicos, poseen longitudes relativas, ángulos y direcciones contrapuestos, incluso disponiéndose a veces con siniestro heliotropismo hacia el pretendido sol de poniente, no hace sino reforzar esta impresión de desasosiego". Javier Cabo Villaverde. (2001:205)



*Frank Sedlacek, Storm, 1932
Óleo en tabla, sin datos de obra*

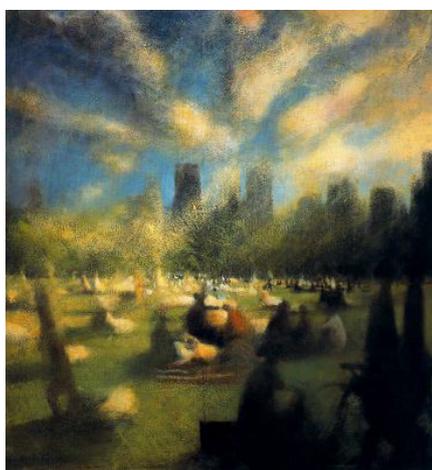


*René Magritte, El imperio de las luces, 1954
Óleo sobre lienzo, 59 x 49 cm*

Otro ejemplo reseñable de elipsis cromática sería la realizada por Magritte en *El imperio de las luces* (1954). La alteración es evidente y consciente al alterar la luz en un escenario donde aparentemente tenemos una luz típica del artista de mediodía con nubes en el cielo, mientras que abajo, la penumbra y la noche se han cernido sobre la tierra. Varias luces conviven en el escenario pictórico, la de las farolas en la penumbra de la oscuridad y la luz de un día luminoso en el cielo. Tan solo la alteración cromática y lumínica, dota a la escena de una imagen irreal y onírica totalmente desafiante. A la par, Magritte utilizó la inversa forma en la obra *El salón de Dios* (1958), donde presenta un paisaje de mediodía, no muy distinto al anterior, bajo un cielo nocturno. Ya los versos de Breton en *Claro de Tierra*, al parecer preferido de Magritte, lo anunciaban de una manera más poética.

En cuanto a las alteraciones lumínicas, el Grupo μ nos habla de retórica de la transformación, de luminosidad. -*Supresión/adjunción* (caso de Magritte), -*Permutación*, caso de Delvaux. Javier Cabo Villaverde habla libremente en su trabajo, *La imagen de misterio*, de la luz surrealista. Según él, adquiere un valor abstracto que la aleja de la natural, siendo ésta última inseparable para nuestra experiencia de la atmósfera. De ahí que la iluminación exterior surrealista pueda desligarse incluso de su distinción más primaria entre diurna y nocturna. La luz surrealista es intemporal, indefinida, vacía y llena. Cuanto más extraña y más irreal, más onírica.

Las alteraciones lumínicas por lo general intentan enfatizar una luz que sobrepasa los niveles de realidad o figuración determinados por la composición. Pedro Guajardo, en *Sinfonía de luz* maximiza la luz en forma de rayo blanco que abrillanta la escena y la satura en colores. Nos muestra un foco exagerado, y distorsionado, en un paisaje especialmente difuminado en pincelada. La evocación onírica es innegable, la elipsis cromática alcanza su objetivo. Lo mismo ocurre en *Sheep meadow* (1990), de Bill Jacklin, donde la luz y la penumbra se apoderan de los iconos protagonistas del texto pictórico. Los edificios se suspenden en sombra, mientras varios focos forzados de color anaranjado, ilumina una niebla que se desplaza por las cabezas de lo que parecen individuos observando un atardecer que el espectador no llega a vislumbrar. Los rayos de luz son forzados a convivir con las sombras, alterando las nociones básicas de la luminancia, creando una escena de ensoñación difuminada como en la obra de Pedro Guajardo.



Bill Jacklin, *Sheep meadow*, 1990
Óleo sobre tela, 243 x 365 cm



Pedro Guajardo, *Sinfonía de luz*, 1979
Técnica mixta sobre tabla, 70 x 50 cm

Por otro lado, no podemos dejar este apartado sin mencionar a uno de los artistas que más ha pintado luces nocturnas, tan poco dadas en el plano pictórico en general, lo que hace de ello algo excepcional. Paul Delvaux y sus paisajes nocturnos de sombras inquietantes es todo un referente, a la hora de convertir la noche y sus luces en el estandarte de la ensoñación. Las luces blancas que iluminan teatralmente a todos sus personajes tanto en la ciudad como en los paisajes más extraños acentúan la idea de estar en un sueño. Contrapone la luz de la luna con los cromatismos azules, creando una gama tonal general. Ya Breton habla de de Delvaux como poseedor de una técnica capaz de mantener al respecto su habitual nitidez, digna de la tradición flamenca, y llega a hablar ante sus cuadros de *luz de mineral*

Nada escapa a la luz de sus lunas, ni a las sombras largas e inquietantes de sus elementos. La luz juega un papel protagonista y la ausencia de luz, el antagonista. La luz nocturna es la luz del sueño, la luz del surrealismo, ya Man Ray decía que, todo puede ser transformado, deformado, eliminado por la luz.

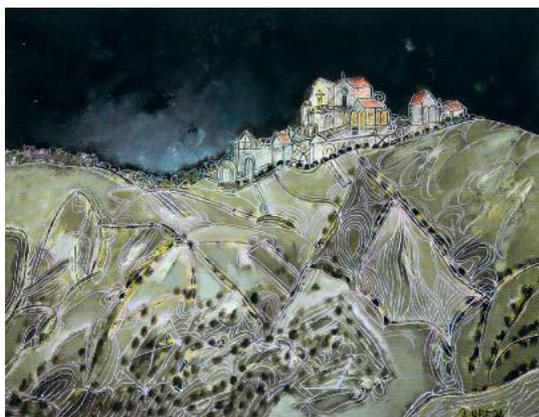


Man Ray, Rayografía.

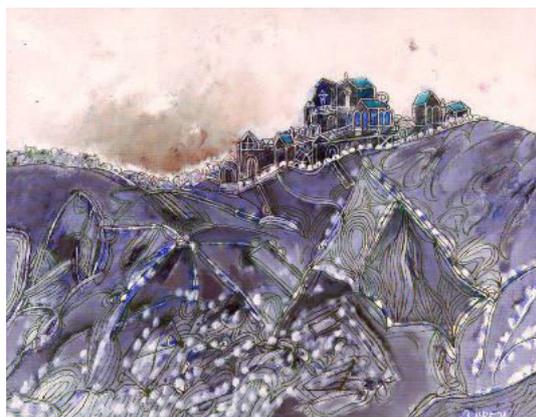
-Negativo

Por último hemos añadido un valor más: el negativo. No es muy usual en pintura, podemos reconocerlo más por las experimentaciones con la fotografía, Man Ray encontró un gran repertorio en ese sentido jugando con sus rayografías, una derivación del fotograma. Sin embargo, en nuestro glosario iconográfico hemos encontrado varios ejemplos que son lo suficientemente reseñables para incluirlos en dicha tipificación. “*El efecto de negativo es algo muy familiar en la fotografía, pero se encuentra presente también en los dibujos a lápiz claro sobre papel oscuro, e incluso en las siluetas.*” (Grupo μ 1992: 155.)

Albert Bloch en *The Blind Man* (1942), nos presenta un bosque nocturno con una figura inquietante acechando entre la floresta enramada. El bosque por el contrario se representa con líneas y manchas blancas para crear un contraste con el fondo oscuro y perturbador. De esa manera la figura acechante se ve más amenazadora, envolviendo el agua, las piedras y los árboles en un aura casi mágica. Si invirtieramos la imagen en contraste y luminancia, obtendríamos una imagen en positivo. Sin duda el experimento con la obra de Agustín Úbeda de título *Cielo esperado* (1992) es mucho más evidente como se muestra a continuación.



Agustín Úbeda, *Cielo esperado*, 1992.
Sin datos, 89 x 116 cm



Agustín Úbeda, *Cielo esperado*, 1992.
(invertido)

4.3.1.3.-TEXTURA.

Esta alteración se basa en la representación pictórica de la textura. Básicamente la textura meramente representada y bidimensional. Los cambios de materia son un recurso muy utilizado por los artistas, enfatiza características de los objetos y al intercambiarlas las dota de otro significado, de otros valores pictóricos y sensitivos, a pesar de que el artista no desee elaborar ningún nexo entre la característica y el objeto.

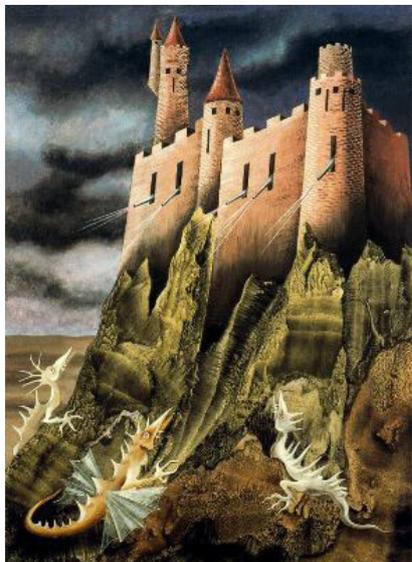
Según el Grupo μ , textura viene de una palabra latina que significa literalmente *tejido*. Cuando se piensa en la textura se refiere metafóricamente al grano de la superficie de un objeto y a la sensación táctil que produce visualmente. En este trabajo la referencia a una textura siempre es visual y no táctil, dado que la investigación se desarrolla en obras pictóricas. Esta *sensación* es aquí un concepto semiótico, pues es una unidad de contenido que corresponde a una expresión constituida por el estímulo visual¹⁴.

Se han encontrado varias propuestas de esta misma alteración. Básicamente se pueden hacer dos grandes clasificaciones; *textura no reconocible* y *textura reconocible*, cuyo grueso representativo suele proceder del mundo de la naturaleza. Es importante puntualizar esto, dado que nuestro repertorio icónico es casi enteramente figurativo, salvo excepciones. Lo cual nos lleva a que la integración de texturas no reconocibles en los iconos del texto pictórico, deben analizarse aparte de las texturas reconocibles.

Llamamos texturas no reconocibles, a las texturas creadas por el artista de una manera en la que no representan absolutamente ninguna textura característica de un objeto real o natural. Su composición es meramente plástica. El artista busca de manera experimental recursos texturales para rellenar o completar su composición paisajística. Muchos son estampaciones, huellas de arrastres con otros elementos, emplastos líquidos con pintura, etc. Marx Ernst y Remedios Varo, experimentaron en este sentido con elementos paisajísticos. Podemos observarlo en las obras *La batalla* de Varo, y *Árbol solitario-árboles conyugales* de Ernst, donde los elementos protagonistas son completados con texturas inventadas y creadas de manera casi aleatoria. En el caso de la obra de Varo, podemos detallar cómo utilizar una textura no reconocible para representar las rocas que sustentan el castillo con la técnica del estampado. De esta

¹⁴ *Tratado del signo visual. 1992-61.*

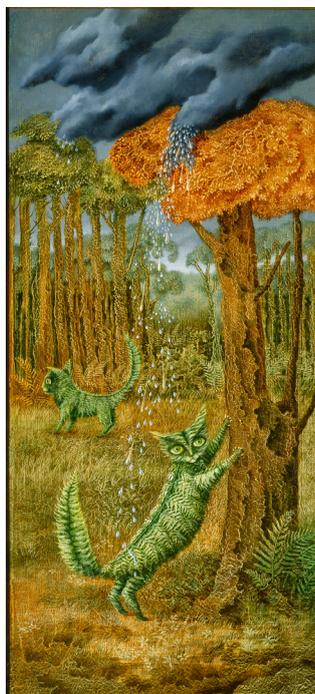
manera subraya la importancia de la textura plástica al servicio de una imagen figurativa, creando un elemento casual y misterioso que enriquece poderosamente la composición. Algo similar hace Marx Ernst con los árboles, llenando su contenido de una textura orgánica, que parece asemejarse a los corales del mar. Tras ellos, un espacio definido y un cielo azul raso que complementan la composición como un paisaje natural con su luna de fondo.



Remedios Varo, *La batalla*, 1947
Gouache en cartulina, 40 x 38 cm



Max Ernst, *El árbol solitario o árboles conyugales*, 1940, Óleo sobre tela, 81 x 100 cm



Remedios Varo
Gato helecho, 1957
Óleo sobre tabla 67 x 30 cm

Entre las texturas reconocibles que hemos buscado, la mayoría representan características del mundo natural, elementos alterados en forma de hierba, hojas, madera, y las más utilizadas hasta ahora en nuestro muestrario de paisajes oníricos y surrealistas, las llamadas *petrificaciones*. Las petrificaciones pretenden sustituir la textura original de elementos paisajísticos por el de la piedra. Quizás el máximo exponente en ese aspecto ha sido Magritte, quien ha trabajado con esa alteración en multitud de ocasiones. De hecho en *El castillo devastado* (1950), Magritte llega al extremo de petrificar un rayo que cae sobre un paisaje rocoso. No podemos negarlo, hay algo casi mágico en alterar el estado matérico de las cosas, de los objetos a los que escogemos como elementos de una composición.

Los iconos plásticos generan tanta o más presión a la hora de poder crear nuestra imagen surreal, un cambio plástico que descontextualiza el icono significativo y lo dota de un mensaje o de una respuesta diferente sobre el lector del texto pictórico. En el ejemplar *Gato Helecho* (1957) de Remedios Varo, podemos apreciar como la artista sustituye la textura visual original del icono “gato” por el de unas hojas de helecho. El elemento está totalmente integrado en el fondo textural de la naturaleza, con la corteza de

árbol y crea un contraste con las amañeradas nubes que dejan caer gotas de lluvia desde arriba. La descontextualización es más que evidente, se rompe la ley de concomitancia de la que nos habla el Grupo μ en cuanto a la idea de que los signos icónicos deben actualizarse a través de signos plásticos. Es por ello que, variando un signo plástico, variamos un icono entero y por ende, creamos la imagen de misterio, y de surrealidad que estamos buscando.

Muchas veces esa ruptura de concomitancia se rompe con un objetivo definido, otras no. Debemos en este caso apoyarnos en la idea de que el artista pueda estar buscando una relación entre el objeto icónico y la textura, o no. Nos llama poderosamente la atención que en la obra *La bella estación* de Magritte, se sustituya la textura y composición de un árbol, por la de uno de sus elementos, la hoja. No solo existen



René Magritte, La bella estación, 1961
Sin datos de obra



Remedios Varo, Arquitectura vegetal, 1962
Óleo sobre tela, 57,5 x 44 cm

similitudes entre muchos árboles y sus componentes, sino que la sustitución en este caso tiene un proceder intelectualmente llamativo. Magritte reniega de la idea, de que a través de la sustitución de elementos plásticos e icónicos en sus obras haya detrás una lectura o moralina que vincule a ambos elementos de una manera trascendental.

En el caso de *Arquitectura Vegetal* de Remedios Varo, encontramos plausible la idea de que sustituyendo la verdadera textura de una arquitectura por la plasticidad de la madera, automáticamente, esta se convierta en algo parecido a una construcción vegetal, casas en formas de árboles, como bien apela el título de la obra. Sin embargo, el maestro de los oximorones plásticos¹⁵, Magritte, niega que la desvinculación plástica del icono sea intencionada para crear un mensaje nuevo, y sin embargo sus obras están llenas de paradojas pictóricas por doquier. Juan O'Gorman amigo de Frida y Diego Rivera, y en cuya obra se ven inquietudes surrealistas y reivindicativas, también utiliza la textualidad para crear fusiones arquitectónicas y orgánicas como podemos ver en *De unas ruinas nacen otras ruinas* (1949).

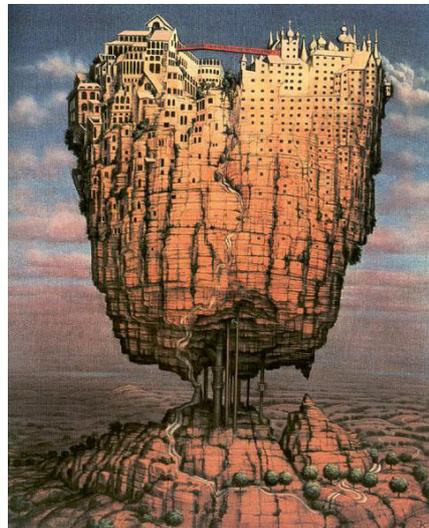
Nos ha llamado poderosamente la atención la cantidad de obras en las que la petrificación es la

¹⁵ Tal y como dice Carrere y Saborit 2000:470-472

alteración icónico-plástica más utilizada. No solo en las vanguardias, sino en obras de estilo clásico como contemporáneas. También otros autores han seguido su camino, como Rob Gonsalves, quien está totalmente influenciado por la obra de Magritte. El artista Yerka, nos muestra un ejemplo similar al del Castillo de los Pirineos, alternando la petrificación con el concepto icónico de ciudad



Juan O'Gorman, *De unas ruinas nacen otras ruinas*, 1949
Témpera al huevo sobre tabla con yeso, 41,3 x 48,9 cm



J. Yerka, *Europa*, 1983
Acrílico sobre tela, 38 x 45 cm

4.3.1.4.-CODIFICACIÓN ESTILÍSTICA.

La codificación estilística se puede definir como el estilo pictórico del autor que queda impreso en la imagen, la manera de utilizar los materiales o de ver la luz o alterar los signos plásticos. Todas son interpretaciones subjetivas e individualistas de plasmar la realidad que nos rodea y son expresadas siempre de manera diferente en cada persona. Esto mismo modifica todos los tipos plásticos, a un nivel quizás más o menos perceptible pero sin duda muy necesario.

Principalmente para empezar, debemos hacer dos clasificaciones:

- Alteraciones estilísticas globales. (Estilos pertenecientes a escuelas, movimientos, o grupos).
- Alteraciones estilísticas individuales.(Estilos de impronta personal e individual).

Para Omar Calabrese (1993,17-18), "El estilo es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un autor) ya sea colectivo (un grupo, una época). Este conjunto ha recibido también el nombre de "idiolecto", en el primer caso , y "sociolecto", en el segundo. Con estos dos términos se llega a explicar cómo un actor, en el plano superficial, puede hacerse cargo de un universo semiótico dado y variar alguno de sus elementos, plano expresión, para obtener ciertas connotaciones sociales, plano contenido".(2000:212)

Como nos recuerdan, la codificación estilística en el pasado podía estar clasificada en varios factores, como las tendencias pictóricas del momento histórico dado, o, las escuelas o talleres que seguían estílos propios y que se diferenciaban de otras. Esta acepción de estilo "*actualmente reducida en favor del estilo individual*" Carrere y Saborit (2000;212) adquiere más precisión como norma cuando se vincula a una escuela determinada o incluso a una zona geográfica dada. Por supuesto estos estilos se prolongaban

en el tiempo, y en diferentes disciplinas. A partir del impresionismo, el tiempo que marca la sucesión de los estilos en el sentido tradicional, disminuye aún más, y poco a poco se va vinculando a tendencias y autores de estilo individualista. Y es que con la aparición de las vanguardias no resulta posible hablar de grandes estilos como el románico, gótico, barroco etc. Sino de breves movimientos, como el cubismo, el futurismo, dadaísmo, etc. Son breves tendencias, que pueden desarrollarse en la misma línea temporal y geográfica. Significativamente coexisten.

Sin embargo el artista en sí, muy al margen de seguir una línea estilística particular, tiene una impronta personal, una manera de plasmar los procedimientos pictóricos, de ver la luz, de coger el pincel, de tomar decisiones o a la hora de discriminar elementos plásticos en el lienzo. *“De manera que el estilo, la manera de pintar, las constantes formales de la pintura entendida como signo plástico, o como signo plástico en lo icónico, pueden aludir y sustituir al propio artista (la manera de pintar por el pintor) y por tanto, apoyándose en esta metonimia pueden producirse antonomasias al margen del signo icónico”*. Carrere y Saborit (2000:397).

Tanto el Grupo μ como Carrere y Saborit confirman que el estilo es una impronta del signo plástico que, puede funcionar solo o junto con el icono. Como recordamos nuestro trabajo se basa en obras de tipo figurativo, por lo cual, este signo plástico irá de la mano con su icono como un factor valorativo y estético. De hecho, para ejemplificar es difícil que algún pintor no haya utilizado algún recurso que nos recuerde a otro, como *el dripping* nos recuerda automáticamente a Pollock. En este caso hemos encontrado una paradoja interesante en la obra de Rob Gonsalves en comparación con la de Magritte. No solo la simplicidad de su pincelada los une, sino que su línea de pintura conceptual con la alteración de signos plásticos e icónicos, es simplemente muy similar. Sin embargo, en este apartado no analizaremos estas similitudes, que son más propias del signo icónico y nos centraremos en las alteraciones plásticas. Tampoco nos detendremos en los estilos globales, dado que no lo creemos necesario.

Para el Grupo μ la definición más exacta la encuadra en la estilización de las propiedades plásticas como las formas, los colores y las texturas, las cuales somete a una operación de *adjunción-supresión*¹⁶. Son precisamente, las que más se encuentran en los estilos individuales y particulares de cada pintor. Digamos que en este último apartado nos encontramos con un grupo de obras que contienen una alteración completa de los signos plásticos ya vistos de una manera personal e inconfundible.

En mi humilde opinión, no creo que la estilización pictórica se pueda analizar con tanta rectitud y precisión como nos explica el Grupo μ . Los valores del azar y del estilo llevan una impronta muy personal a la que no podemos poner medida, y depende de cada autor. Bien es cierto que en nuestro intento de poner etiquetas y ordenar el cajón desastre de las alteraciones plásticas y sus desarrollos a la hora de elaborar una imagen artística, debemos empezar acotar por algún lado.

Para ejemplificar Juan Béjar e Isabel Villar clarifican dicha cuestión. En el caso de Villar encontramos una saturación de elementos plásticos contenidos en los signos icónicos, línea perfilada, definición

16 (Grupo μ 1992:331)

de los elementos lejanos y cercanos, con una excesiva saturación del color y alto contraste. Las pinturas de Villar nos transportan a un mundo infantil, onírico y algo inquietante. La unidad estilística en su obra es constante y se puede definir con precisión. En toda ella un parámetro común, lo onírico y lo fantástico a través del estilo personal del autor.

Entre estos dos ejemplos, tanto el de simplificación y supresión de signos plásticos como el de inclusión y reemplazamiento de los mismos, encontramos la estilización del texto figurativo. Es una resta y una suma de elementos, una modificación de los mismos y una apuesta personal por parte del pintor.

“La supresión generalizante de rasgo, tiene así un defecto sinecdóquico, y la exageración de rasgos seleccionados, un efecto hiperbólico. Las dos operaciones concurren en hacer la imagen más fácil de leer al aumentar la relación señal/ ruido y son constitutivas de ese tipo particular de transformación que conocemos con el nombre de estilización” Grupo μ (1992:329).



Isabel Villar, *Niña con león y guepardo*, 2007
Acrílico en lienzo, 80 x 100 cm



Juan Bejar, *El principito*, s/f
Acrílico sobre lienzo, sin datos.

4.3.2. ALTERACIONES ICÓNICAS

Como ya hemos comentado, nuestro corpus de investigación se basa en obras figurativas. Eso nos obliga a desarrollar con más esmero el apartado de iconicidad dentro del texto pictórico. En la totalidad de las obras analizadas, tanto el signo icónico como el plástico, actúan en concomitancia, sin embargo, en este apartado nos detendremos tan sólo en las alteraciones que competen al signo icónico apartando el análisis plástico y su relación.

Para unificar criterios debemos partir de la definición de signo icónico, como aquel cuyo plano de la expresión presenta características espaciales y formales comparables a un plano de contenido que se apoya en nuestra experiencia visible¹⁷. Esto nos conduce a que no solo desarrollaremos un análisis meramente formal, sino que al tratarse de signos icónicos reconocibles y figurativos con llevaran una carga significativa y conceptual que hay que tener en cuenta a la hora de clasificarlos.

¹⁷ Carrere y Saborit (2000;94)

En este apartado hemos clasificado dieciocho tipologías y transformaciones icónicas relevantes y estudiadas por otros autores, entre ellos Javier Cabo Villaverde, quien ha desarrollado interesantes trabajos sobre la imagen de misterio y el objeto surrealista, y Carrere y Saborit, quien nos habla ampliamente sobre la retórica de la pintura y del signo icónico.

Las alteraciones que mostramos a continuación, son una sucesión de características encontradas en la pintura simbolista, surrealista y contemporánea. Debemos prevenir que la mayoría de las tipificaciones han sido ya desarrolladas en el surrealismo, sobre todo por los artífices de la imagen surreal, Dalí, De Chirico, y Magritte. Entre ellas, podemos encontrar cambios de escalas en los objetos del repertorio, transformaciones, cambios en la perspectiva, elementos descontextualizados, etc. Una serie de manipulaciones icónicas repetidas que empieza a crear una pauta, que se puede analizar y utilizar, no solo para obras de temática paisajística como es la nuestra.

Para concluir recordaremos que las segmentaciones y la alteraciones de las unidades del signo icónico son siempre más claras que las del signo plástico, quizás por ello es más fácil reconocerlas a un simple vistazo del espectador. Hemos concluido que son las más importantes para el espectador porque llevan implícito un significado cultural y simbólico subjetivo para quien se enfrenta a dichas imágenes.

En este trabajo ni se habla ni se cuestiona si las obras de nuestro corpus poseen un lenguaje propio o una significación puntual. Partimos de la base de que el signo icónico es definido por su relación con la “realidad” y en consecuencia lleva implícito una serie de significados y significantes, que pueden ser alterados de muchas formas y maneras a través de la relación con iconos en el texto pictórico. Eso puede afectar ya no solo a su representación, sino a su definición como signo representante de un referente real y cambiar sistemáticamente nuestra concepción de la realidad que pretende representar.

Esa es, sin duda, la propiedad característica y básica de las imágenes oníricas y surreales en la pintura figurativa. La transformación de una realidad conocida por otra no conocida y codificada por el autor. A continuación, desarrollaremos los tipos encontrados que alteran o repercuten dentro de los elementos icónicos del texto pictórico.

4.3.2.1. INFINITUD EN LA EXTENSIÓN PAISAJÍSTICA

Esta tipología consiste en consiste en la desproporción de los espacios de la imagen y la pérdida escalar de su repertorio icónico respecto al fondo. Esta alteración trata de ocupar el máximo posible del espacio, sólo para el cielo o para el horizonte, dejando los objetos paisajísticos en minúsculos detalles. De esa manera el punto de vista parece lejano y la abundancia de espacio vacío proporciona la sensación de infinitud espacial.

Para hablar de este recurso debemos retrotraernos al siglo XIX, echar una mirada a los románticos y a las teorías idealistas que se dan en pintura. Cielos extensos y perspectivas llanas que invitan a perderse en la contemplación, con un discurso casi etéreo o metafísico. ¿Quién no se siente así después de ver un cuadro de Turner o *El monje* de Caspar David Friedrich?. Un lienzo dividido en tres fracciones cromá-

ticas: el cielo ocupa tres cuartas partes del mismo y una pequeña figura minúscula es la única relación entre nosotros y el espacio que nos separa del motivo. Según Javier Cabo Villaverde, al establecer un espacio inmensurable por su extensión infinita o sus inexplicables contradicciones internas, la pintura surrealista rechaza cualquier ordenamiento reconstructivo por parte del espectador, desorientando de modo infalible¹⁸.

Algunos autores hablan de este recurso casi como una norma dentro de las imágenes de tipo surrealista. Simplemente la sugestión de un espacio sin límites desborda los parámetros convencionales del espectador. Javier Cabo Villaverde habla de una *Inmensurabilidad* a gran escala, de carácter cuantitativo. “*La comparación mediante la yuxtaposición de lo próximo y lo lejano, o de lo pequeño y lo grande, había ocupado a los pintores nórdicos al menos desde Van Eyck. Este se había representado a sí mismo en miniatura reflejado en sus obras y había yuxtapuesto las manos del canciller Rolin con las torres de una lejana ciudad. Los artistas nórdicos, nos preguntamos, ¿llegaron alguna vez a postular alguna medida o proporción fija?*.” S. Alpers (1978 p.54)

Para ejemplificar hemos recurrido a dos obras de Dalí, *El sueño acercándose* (1926) y *El verdadero cuadro de la isla de los muertos de Arnold Böcklin*, (1932) en los que podemos observar como el espacio del cielo ocupa prácticamente todo el cuadro y podríamos decir que el cielo es el *tipo* protagonista del texto pictórico. Los elementos parecen presentes en un segundo grado de importancia, el espacio lo inunda todo y con él las sensaciones psicológicas que van inherentes. Es curioso que ambos temas sean alusivos a los sueños y al mundo que trasciende tras la muerte. Temas de un mundo que no es terrenal.

Tomás Sánchez (Cuba, 1948), es un pintor en consonancia con los temas de la naturaleza, sobre todo en sus obras de los 90 y del 2000. En “*El reto*” (2001), Sánchez utiliza este recurso para acentuar el espacio y empequeñecer al hombre, quién se ve devorado por el espacio que lo circunda. El estado atmosférico es el protagonista y genera esa grandiosidad espacial bajando la línea de tierra u línea de horizonte hasta 1/6 de sus proporciones. En este sentido la obra de Joaquín Risueño (Madrid,1957) plantea varias propuestas similares, pero que analizaremos en otras tipologías dadas sus diversas propuestas en torno al paisaje.

El Grupo μ nos habla con frecuencia de la importancia entre los aspectos lejanos y cercanos. A fin de cuentas, esta alteración se caracteriza por acercar los espacios vacíos y alejar las figuras que delimitan la frontera con ese espacio vacío. El límite entre espacio y las figuras divide el campo en dos regiones, dejando el protagonismo no a la escena que se desarrolla en el límite del espacio mínimo que abarca el soporte, sino en la región que más ocupa, en este caso el cielo. Si no ¿qué intencionalidad puede tener el incluir de manera tan radical este desvío compositivo?¹⁹

18 Javier Cabo Villaverde. (2001:157.)

19 “*El espacio captado por la imaginación, no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vivido, no es su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.*” Bachelard(1965:29).



Dalí, *el sueño acercándose*, 1926
Óleo sobre lienzo, 61,5 x 54 cm



Dalí, *El verdadero cuadro de la isla de los muertos*, 1932
Óleo sobre lienzo, 77,5 x 64,5 cm



Tomás Sánchez, *El reto*, 2001
Acrílico sobre lienzo, 151 x 126 cm

4.3.2.2.-ALTERACIONES EN LA PERSPECTIVA

Estas modificaciones alteran el punto de visión de la imagen, deformando los elementos icónicos, sobre todo los arquitectónicos y haciendo muchas veces ilógica su construcción en la composición. El análisis de la perspectiva surrealista, dada la riqueza y complejidad de las imágenes en que interviene, obliga a diferenciarla en grados, cada uno de los cuales cuenta con características particulares:

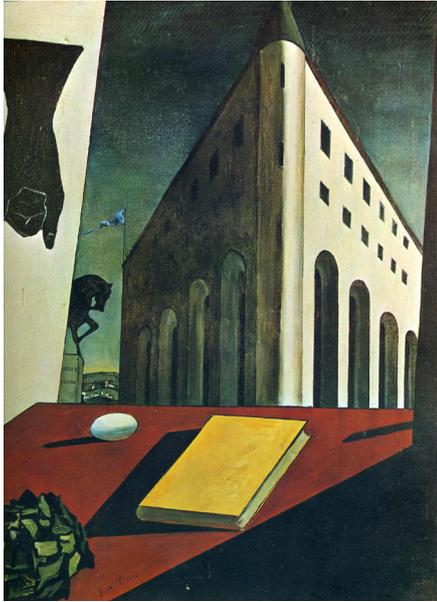
-Perspectivas incoherentes:

Cuando hablamos de perspectivas incoherentes nos referimos a las diferentes percepciones representadas por los elementos icónicos de la composición, y que son alteradas de manera que sean completamente inconexas con la vista y representación global del grupo pictórico.

Los elementos del repertorio se disponen desordenados en cuanto a su perspectiva, pero ninguna coincide con la general. La primera vez que sabemos de estas “Perspectivas incoherentes” es en *La imagen de misterio* de Javier Cabo Villaverde cuando nos habla de diferentes estados dentro del espacio surrealista. Nuestro enfoque nos lleva a clasificarla como un subtipo de las diferentes deformaciones en la perspectiva, y que alteran de una manera formal al conjunto de la obra.

Entre algunas características en este subtipo, nos encontramos con la pluralidad de horizontes, o con fugas inverosímiles con diferentes líneas de horizontes. Las formas y dimensiones de un objeto entran en contradicción con el entorno. Escher, en este sentido, es el maestro del artificio.

Evidentemente es de rigor mencionar a De Chirico, quien pone en práctica esta alteración en casi toda su obra metafísica. En el famoso *Primavera en Turín*, (1914) podemos ver cómo las líneas en primer plano, que enmarcan la obra, se alzan inclinadas y vertiginosas en comparación con la perspectiva que hay al fondo. Las líneas caen hacia la derecha, creando una sensación de inestabilidad, que ayudan



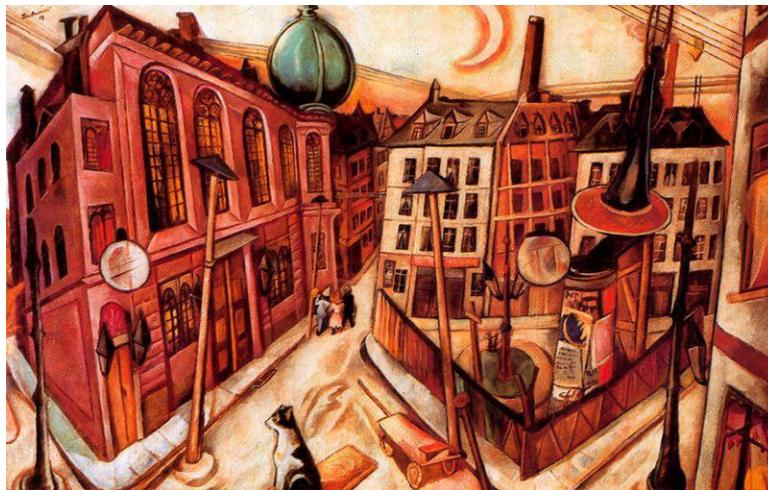
G. De Chirico, *Primavera en Turín*, 1914
Óleo sobre tela, 124 x 99,5 cm



M. C. Escher, *Other world*, 1947
Grabado de madera en negro, marrón y rojizo
impreso, 26 x 31 cm

a crear esa imagen típica de ensueño, de metafísica, aquí y ahora la imagen no se rige por las leyes terrenales. Otro ejemplo significativo es el de Max Beckmann y su obra *Sinagoga* (1920), actualmente enmarcada dentro del movimiento expresionista. Bien es cierto que, Beckmann estaba influenciado por la obra de Henri Rosseau. En este ejemplo podemos ver una calle en tonos rojizos que para nada se rige por una perspectiva determinada, ni por varias a la vez, son todas inconexas, cada objeto tiene una y todas diferentes. En este caso, la imagen crea una sensación de caos espacial, mareo, vértigo. Nos mete de lleno en una imagen que podría haber salido mismamente de una pesadilla. Ni siquiera las farolas parecen querer sostenerse en todo este desaguisado arquitectónico.

“En todo caso, rasgo o estigma, su propia excepcionalidad ha hecho de la perspectiva un ingrediente estético clave, y basta el mero término surrealismo para evocar preferentemente una vista urbana y desierta de arquitecturas inconexas” Javier Cabo Villaverde. (2001:49).



Max Beckman, *Sinagoga*, 1919
Óleo sobre lienzo, 90 x 140 cm

-Perspectivas múltiples

Donde los puntos de fuga son múltiples y desordenados creando una sensación confusa en cuanto a la orientación del espacio. Cuando creamos un espacio, la dispersión de horizontes mantienen en principio la unidad de la composición proyectiva, pero se hace difícil su total visión por parte de un espectador que se mantenga quieto en un punto fijo. Los horizontes se distribuyen a lo largo del texto pictórico, pudiendo rebasar algunas zonas y márgenes.

De Chirico es un ejemplo de este caso concreto, aunque también Grosz. En esta obra de título *Metrópolis*, podemos mostrar más claramente la impresión que resulta de todo ello. Las líneas inquietantes, los puntos de fuga²⁰ a ambos lados de la obra y las perspectivas alternativas en los edificios del fondo, sugieren un caos de planos, donde ningún punto de vista acaba siendo el protagonista. De nuevo las sensaciones de desequilibrio, vértigo, y de impresión.

Otro ejemplo bien conocido es la obra de Dalí, *Cristo de San Juan* (1951). Dalí se inspiró en un dibujo místico de San Juan de la Cruz, decía que esta figura para él era como el núcleo del átomo. En este caso la figura humana cuelga en un escorzo desde el cielo que, prolongado acaba siendo el mismo cielo que sostiene un pequeño paisaje marino con barca. En una misma imagen es capaz de recrearnos perspectivas totalmente opuestas sin que haya ningún cambio de visión o escala. Nos parece no solo ejemplificador, sino que posteriormente hemos tenido la suerte de encontrar la obra del cubano Tomás Sánchez, titulada *Hombre crucificado en basurero* (1992), en la que el artista toma el mismo elemento que Dalí, el Cristo, y lo transforma en un escorzo que parece sostenido desde el suelo en vez desde el cielo.



Dalí, *Cristo de San Juan*, 1951
Óleo sobre tela, 205 x 166 cm



George Grosz, *Metrópolis*, 1916-17
Óleo sobre lienzo, 100 x 102 cm

²⁰ “La frecuente presencia de puntos de fuga expresos es otro modo, en este caso proyectivo y no literal como en el artificio anterior, de introducir al infinito en la imagen a cargo de la perspectiva”. Javier Cabo Villaverde. (2001:159).

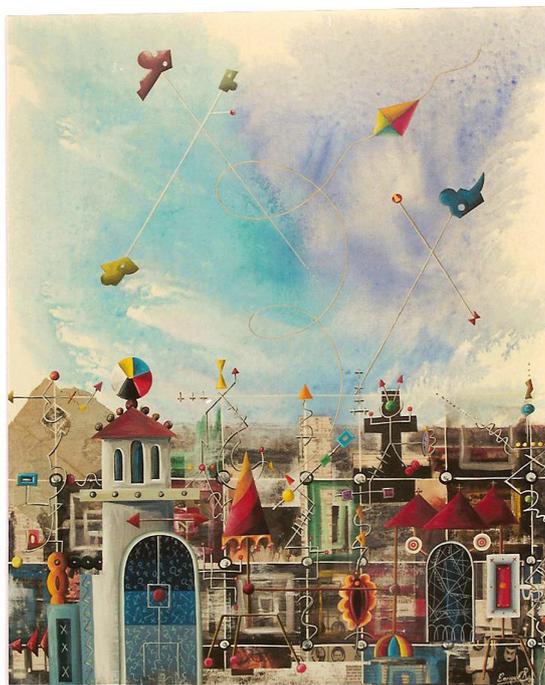
En ambos ejemplos encontramos paralelismos iconográficos que podemos explicar mejor en el capítulo 4.4.3.3 de este mismo trabajo.

-Perspectivas Ortogonales

Donde se suprime todo escorzo y tres cuartos, mostrándose tan solo en plano central con líneas paralelas. Javier Cabo Villaverde habla en su trabajo de una perspectiva paralela, que define como una perspectiva con ausencia de horizonte y oblicuidad en paralelo. Creemos que, en dicho caso, se refiere a una perspectiva ortogonal. Básicamente una perspectiva en plano con paralelas y perpendiculares, constituyendo una organización sin tercera dimensión.

Resulta una perspectiva poco usada, rara, y más dada en artistas con amplios conocimientos en dibujo técnico o diseño. No es lo más común encontrar una simplificación en la perspectiva partiendo de la ausencia de partes dinámicas de la misma como es la profundidad.

Por lo general, si las perspectivas incoherentes o variadas daban como resultado el desequilibrio y el vértigo, las perspectivas ortogonales causan un efecto contrario. Estabilidad y simpleza. No hay riesgo ni caos, solo orden y equilibrio. Un cierto aura o matiz infantil acompaña a esta alteración, dado que es práctica habitual de los infantes empezar a dibujar en dos dimensiones, sintetizando formas.



*Enrique Guzpeña, Medianero, 2001
Acrílico sobre tabla, sin datos*

-Perspectiva aérea

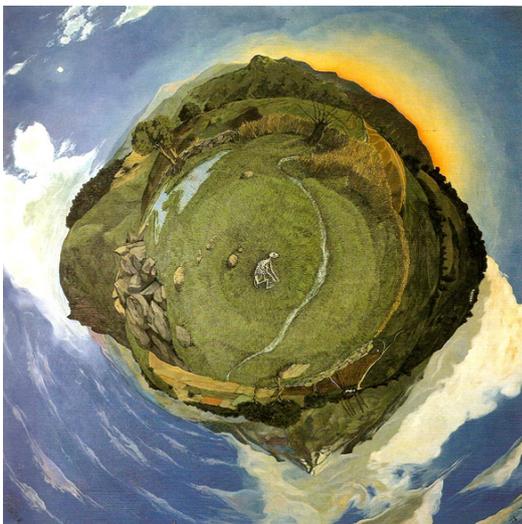
Se sitúa en lo alto buscando una visión cenital y aérea del espacio. Al igual que la perspectiva ortogonal, podemos sugerir que la aérea es también escasa en ejemplificaciones y podríamos citar algunas obras ya comentadas a ese respecto. Sin embargo, buscamos obras de paisaje exclusivo y donde esa alteración pueda ser no solo intencionada, sino que prácticamente protagonista de la obra compositiva en

sí. Debemos señalar que la perspectiva aérea puede sugerir y conseguir efectos en la profundidad muy distintos a cualquier otra perspectiva y transformar, con mayor eficacia, esa imagen surreal y fuera de lo común de la que son hermanas el resto de las alteraciones de perspectiva.

“ La perspectiva aérea se erige de hecho como una de las más tajantes divisorias entre aquella y la pintura surrealista, cuya supuesta proximidad no ha traído más que prejuicios interpretativos a esta última. Tanto lo sublime romántico como lo poético fantástico disuelven las formas en la nebulosidad promiscua, de la cual Moreau, con sus fosforescentes arquitecturas de infusorios, ofrece quizá el ejemplo más conspicuo. Lo siniestro surrealista, en cambio, expone al enigma con lucidez y objetividad implacables.” Javier cabo VillaVerde.(2001:197)

Por otro lado la elevación del punto de vista del espectador, frente a los elementos compositivos en el texto pictórico, no está exento de una potente significación y vinculación con los temas lúgubres y esotéricos como la muerte, la religión, etc. En la obra *Mapa de la pequeña tierra* de Juan Carlos Savater, quien curiosamente destaca más por las alteraciones icónico-plásticas en su obra personal, nos muestra aquí una vista aérea y casi de pez, cuyo centro es un minúsculo esqueleto de perro tendido en una pradera. A semejanza de un micromundo girando en un cielo azul, que nos recuerda al planeta del principito de Saint-Exupéry. Como si el espectador se colocara en el lugar donde una deidad pudiera ser testigo de ese espectáculo.

Otro ejemplo reseñable es el de Ángeles Santos, de quien sabemos que fueron los versos de Juan Ramón Jiménez los que inspiraron *“Un Mundo”* (1929). En este caso volvemos a encontrarnos la perspectiva aérea, fuera del espacio definido y observadores de un planeta, un mundo, en forma de cubo. Ángeles Santos, nos transporta a un universo, con estrellas y nubes, un sistema circundante entre el cielo y la tierra que nos hace flotar buscando esa apacible y surrealista ingravidez en el espectador.



Juan C. Savater, *Mapa de la pequeña tierra*, 1978
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929
Óleo sobre lienzo, 290 x 310 cm

Carlos Galván en este caso, también decide tomar las alteraciones de la perspectiva como efecto central de sus obras. No solo la vista se presenta alzada en sus temas urbanos, sino que prolonga las líneas en una perspectiva cónica hacia el suelo, creando un efecto de vértigo bastante impactante. En ambas

obras, *La sagrada familia* y *Salto de caballo*, estira al máximo la pronunciación de la perspectiva y la adereza con elementos fantásticos, dentro de una imagen de técnica casi hiperrealista. La verticalidad es un elemento que sobresale en ambas imágenes y es indudable la intención de separarse levemente, y muy despacio, de la imagen real potenciando otros elementos fantásticos.



Carlos Galvan, *La Sagrada Familia*, 2001
Óleo sobre lienzo, 106 x 159 cm

Podemos hablar de una perspectiva surrealista. Una perspectiva con diversas temáticas urbanas lideradas por De Chirico y Delvaux y, posteriormente, encauzadas hacia una naturaleza exótica y fantástica. Es ahí donde buscamos respuestas.

4.3.2.3.-MULTIDIMENSIONALIDAD

Esta propiedad destaca por ser la representación de dos o más espacios o dimensiones coetáneos en la misma composición. Las más representativas de este género son las puertas y ventanas dimensionales. Presentan varios espacios no acordes entre sí a través de un marco integrador de ambos espacios. El efecto que causa es el de observar dos lugares distintos en presencia a la vez, una misteriosa irrealidad, muy utilizada en los juegos oníricos y surrealistas. Este ha sido un recurso tipológico muy usado en la pintura simbolista donde se hallan algunos ejemplos precursores.

Esta alteración puede denominarse como una *interpenetración adherente*, en términos retóricos por supuesto, dado que los elementos se unen por un umbral definido, como explican Carrere y Saborit. Sin embargo, lo que lo diferencia de una simple fusión icónica, es que los elementos en este caso no son unidades icónicas, sino composiciones o grupos de unidades icónicas que representan dos espacios diferenciados. El umbral en ese caso está superpuesto y no es adherente, pero su objetivo es el mismo. Para ejemplificar, podemos recurrir a la obra *Sin título* de Vicente Ameztoy, en la que dentro de un paisaje rural superpone un marco donde introduce un espacio, otra dimensión diferenciada a la primera. En mitad suspendidos aparecen lo que parecen dos fardos de lana. Otro caso similar el de “*Agios Sofia's*” de Guillermo Pérez Villalta, donde de una dimensión paisajística, damos a otra interior a través de una puerta. Espacios superpuestos, puertas a otras dimensiones, que aluden directamente al sueño, a las di-

ferentes fases de la ensoñación. Espacios que se superponen dándonos una perspectiva a dos realidades diferentes, sin poder identificar cuál es la verdadera, si lo son ambas o si no lo es ninguna. Sueños con una intención clara de borrar los límites de la realidad y de crear un atmósfera de angustia.

Otros autores hablan de una cuarta dimensión una especie de tetra-dimensión muy empleada en obra de Dalí. Sin embargo, no deseamos navegar por derroteros filosóficos y conceptuales, aún no. Por ello hemos decidido quedarnos con los elementos más reales y dados dentro de este apartado. La idea de cuadro dentro del cuadro, que ya baraja Javier Cabo Villaverde, sienta las bases de esta tipología.

“La casuística de perturbaciones a que da lugar la inclusión del cuadro-dentro –del cuadro, tan común en la pintura anterior, y que resulta incluso ampliable a discreción mediante ventanas, puertas y espejo (...). El cuadro dentro del cuadro llega a ser simultáneamente más o menos real que el que lo contiene de un fondo físico, y por ello nos encontramos sin duda ante uno de los recursos de mayor rentabilidad subversiva en toda esta pintura.”
(2001;127,128).

Espacios que dan a otros espacios, en los experimentos bidimensionales surrealistas.



Vicente Ameztoy, Sin título 1974,
Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm



Guillermo Pérez Villalta, Agios Sofias, s/f
Óleo sobre lienzo, 223 x 180 cm

4.3.2.4.-FONDO NEUTRO. CARENCIA DE ESPACIO DEFINIDO

El fondo neutro podría ser el nombre que le diéramos al efecto plástico en el que desaparece todo espacio definido en la imagen, generalmente se sustituye por una mancha o un degradado. Esa cualidad hace que resalten los referentes y el lugar sea inapreciable.

Dentro del tema de paisaje, el fondo cobra un sentido clave. El fondo es el cielo y el suelo donde los elementos pictóricos son definidos. Es el escenario donde convergen todas las alteraciones posibles, desde las plásticas hasta las icónicas. Sin embargo, hemos llegado a la conclusión de que los elementos

icónicos pueden definir el fondo sin necesidad de crear una separación entre ellos.

“El fondo parece estar dotado de una existencia bajo la figura, la cual, de ahí parecerá más próxima del sujeto que el fondo” Groupe μ (1992;59)

Por lo tanto el sentido de Línea de Tierra (L.T o L.H) está definido por otros elementos que configuran la imagen, y que no son el horizonte paisajístico. Una cuestión que nos ha parecido de relevancia, es no analizar esta alteración en el apartado icónico-plástico. El porqué es muy sencillo. Según hemos analizado varias obras en las que el fondo es prácticamente suprimido respecto de los elementos icónicos que acompañan al texto pictórico, nos hemos dado cuenta de que las perspectivas se mantenían, dado que las figuras icónicas mantenían su nitidez tan firmemente que apenas alteraban el conjunto. Las líneas de horizonte desaparecen y tan solo son dibujadas por los elementos icónicos que aún permanecen en el escenario, un escenario vacío. Esto nos lleva a pensar en el siluetaje y el viñetaje.

El Grupo μ lo explica perfectamente. El siluetaje consiste en mostrar solo el contorno del tipo icónico reconocible, mientras que el viñetaje consiste en la supresión parcial o total de lo que rodea al sujeto eventualmente con degradados. El fin de viñetaje es fijar la atención hacia el tipo icónico, con lo cual esta alteración entra perfectamente dentro de los parámetros del viñetaje, según dichas explicaciones. El recurso es sencillo según Carrere y Saborit, que lo ejemplifica: *“En realidad, se trata de algo que cualquiera puede haber experimentado haciendo un retrato fotográfico con teleobjetivo. La profundidad del campo disminuye y los alrededores del retratado quedan borrosos o difuminados, pierden su origen icónico y se vuelven abstractos”.* (2000;271).

Para ver esto con detenimiento podemos analizar dos obras significativas de Dalí, *La calma Blanca* y *La mesa solar*. En la primera podemos observar lo que parece una playa, con unas rocas perfilando el escenario y tres personajes, uno de ellos una bañista mirando a hacia el espectador. Si nos fijamos con detenimiento, podemos ver que no existe línea de horizonte, no hay espacio divisorio entre el cielo y el agua, siendo por otro lado la obra de cierta verticalidad. Nuestra percepción asimila que desde las rocas hacia arriba es cielo, y hacia abajo es agua, pero realmente Dalí ha suprimido por completo el fondo, creando una imagen ilusoria, una imagen sin espacio definido. Son las unidades icónicas quienes nos ayudan a ver o a imaginar dónde se encuentra el horizonte. Lo mismo sucede en la mesa solar, al que añadimos el siluetaje de la figura en primer término, que nos hace creer que está bajo la sombra de algo.

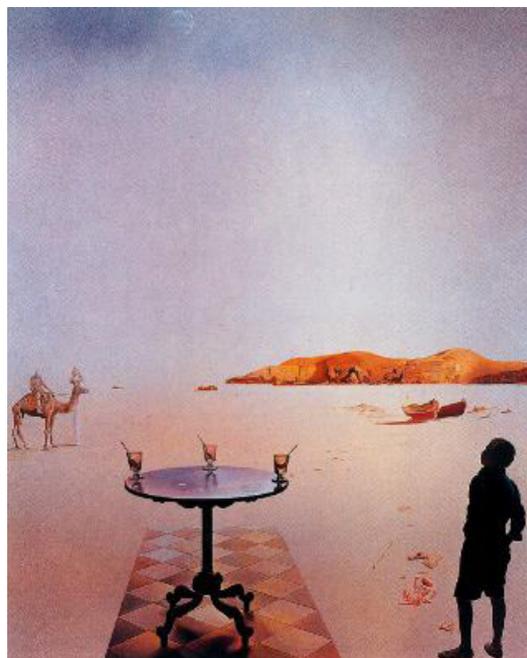
Es curioso que estos recursos funcionan en retratos, e incluso en fotografía, pero cuando es todo un texto icónico quien queda al desamparo de un espacio definido, la escena parece ser completada por nuestro ojo automáticamente, creándose la incertidumbre de saber si nos hallamos en el cielo o en la tierra, si seguimos en este mundo o hemos viajado a otro que no es real.

“Tal gusto por el crescendo atmosférico no es sólo característico del paisajismo plen air, sino que constituye uno de los elementos estilísticos más caracterizados de la pintura fantástica, como ya había observado con su actitud característica De Chirico al desdeñar, lo nuboso y brumoso fantástico.” Javier cabo Villaverde.(2001;197).

Otros ejemplos relevantes podemos encontrarlos en algunas obras del dominicano Dionisio Blanco (1953) o en las de Guillermo Pérez Villalta. Donde poseen en común unas pequeñas líneas que parecen suavizar esa fusión como si fueran brumas, espuma u ondas marinas, creando una sensación de misterio y atemporalidad²¹.



Dalí, La calma blanca, 1935
Óleo sobre madera, 41 x 33 cm



Dalí, La mesa solar, 1936
Óleo sobre madera, 60 x 46 cm

4.3.2.5.-INTERACCIONES ENTRE EL ESPACIO ESCÉNICO Y SUS REFERENTES. SILUETAJE Y PROLONGACIONES ESCÉNICAS

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, hemos hecho una distinción entre el siluetaje y el viñetaje. En este apartado nos vamos a detener en los aspectos del siluetaje y su relación con el espacio escénico. Para ello, vamos a definir un poco más el campo de actuación.

Estas interacciones se desarrollan tanto en los elementos icónicos como en el espacio escénico, las alteraciones suelen ser simbióticas entre ambos. Las relaciones que mantienen pueden ser diversas siempre entre figura y fondo, y sobre todo destacan por mostrar un interés en alejarse de la imagen lógica y real a la que refieren. Entre esas relaciones están:

- Prolongaciones del paisaje a través de los referentes que acompañan el texto pictórico o tienen cierto protagonismo en dicho espacio.
- El vaciado de los objetos del repertorio por medio del siluetaje.

En cuanto a *las prolongaciones del paisaje a través de los referentes icónicos*, debemos volver de nuevo al concepto ya comentado del cuadro dentro el cuadro. En diversas ocasiones, creamos un fondo,

²¹ “En literatura fantástica las brumas amparan rupturas espacio-temporales (“Un cuento de las montañas escabrosas” de Poe). Hitchcock eligió a Dalí para la escena onírica de Recuerda (1945) porque quería nitidez. (Gibson 1998:549.)

que parece prolongarse a través de un objeto en la escena, una ventana, un lienzo, un marco, etc.

Javier Cabo Villaverde habla de siluetas abiertas, positivas, que actúan como una especie de puertas por sorpresa hacia otro plano, hasta entonces oculto.

“La relación convencional entre figura y fondo se invierte de este modo en otra de tipo puerta y muro, que implica un espacio sucesivo de bambalinas teatrales, horadadas a capricho y dispuestas frontalmente al espectador (...).”(2001:147).

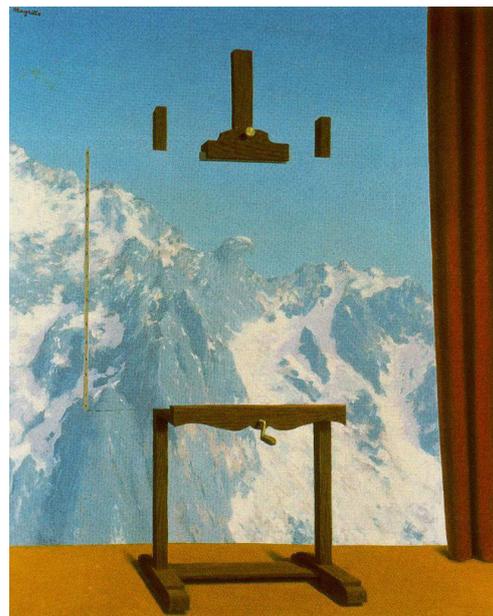
La resultante de la superposición de estos fondos es una sensación de incoherencia. Figura y fondo se alternan variando incluso aspectos plásticos, sobre todo en los lumínicos, o en aspectos conceptuales. El objetivo crear incertidumbre en el espectador.

Magritte vuelve a ser de nuevo el maestro de dicho artificio, de las alteraciones figura fondo. Nadie como él ha trabajado los aspectos de la alteración escénica en el texto pictórico. *La llamada de la cima* o *La clave de los campos* son dos de los ejemplos que podemos citar en este caso. En *La llamada de la cima* (1943), su usual caballete - ya utilizado en otros lienzos- se superpone frente a una montaña nevada. El fondo interfiere de una forma discreta e inteligente dentro del objeto, en este caso el caballete con el cuadro. Apenas podemos vislumbrar dónde empieza el cuadro o dónde acaba el paisaje, si no fuera por un fino borde a la izquierda. Sin embargo, aunque el fondo se superpone o queda camuflado dentro del lienzo, las preguntas que el espectador se hace intentan ser acerca de la pintura, del paisaje, de la figuración. El cuadro dentro del cuadro.

También hemos encontrado en esta propuesta, parte de la obra de de Rob Gonsalves (Toronto, Canadá, 1956), quien juega también a este tipo de iconos que se prolongan a través del fondo. Este artista enfatiza y juega con la perspectiva y la profundidad para hacer las sustituciones y la fusión entre referente y espacio.



Rob Gonsalves, *Las damas del lago*, 1993
Gicleé



René Magritte, *La llamada de la cima*, 1943
Sin datos de obra.

En cuanto al siguiente punto, *el vaciado de los objetos del repertorio por medio del siluetaje*, nos vemos en la obligación de volver a recordar en qué consiste el siluetaje. Según nos recuerda el Grupo μ el siluetaje recibe su nombre del financiero Etienne Silhouette, y consiste en mostrar solo el contorno de un tipo icónico reconocible. Por lo general, el interior puede ser completado con textura o color homogéneo. Y, he aquí, que llega nuestro interés en este punto. A diferencia con las alteraciones de múltiples dimensiones, las siluetas compuestas de fondos, que están contenidas de otros elementos del texto pictórico, poseen una forma definida icónica que por importancia altera la idea de puerta dimensional. El concepto puede ser el mismo, pero las múltiples dimensiones se ven acotadas a elementos que nos dan la idea de traslación o posibilidad de viaje entre espacios. Este no es el caso. Las siluetas son concebidas con formas diferentes, pájaros, floreros, ojos, etc. Un repertorio icónico que posee por sí mismo una lectura no tan explícita como una puerta o ventana (que llevan implícito la observación de un espacio desde otro, un paso del interior al exterior o viceversa). Objetos que nos trasladan de lugar y de espacio.

“Magritte. La gran familia, 1947, muestra un pájaro silueteado, relleno de cielo y nubes. La relación figura fondo (continente) invade y rellena a la figura (contenido). En la pintura titulada enigmáticamente El seductor (1953), del mismo pintor, un barco silueteado sobre el mar aparece relleno de mar. Textura y color del cielo y del mar se entrometen pájaro y un barco, que no obstante mantienen su forma, permitiendo por ello apreciar el desvío, una sustitución basada en relación de contigüidad” Carrere y Saborit (2000:315).



*René Magritte, La gran familia, 1963
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm*

Es importante añadir que, a pesar de que las siluetas pueden ser rellenas con texturas o colores diferentes, el Grupo μ ya clasifica estas alteraciones pictóricas en *la retórica icónica*. Es por ello que no hemos desarrollado esta variante en el apartado icónico-plástico. De hecho, las clasifica como un ejemplo de *permutación de subordinación*. La silueta trabaja según el significado de su forma icónica y no por la dimensión dibujada en su interior que es el elemento subordinado.

4.3.2.6.-INCORPORACIÓN DE REFERENTES PLÁSTICO-GRÁFICOS EN LA IMAGEN FIGURATIVA

Esta variante queda enmarcada en la incorporación de elementos plásticos dentro del escenario paisajístico, con independencia del resto de los signos icónicos. En este caso, los signos plásticos se superponen en el texto pictórico, desarrollando su propia identidad abstracta frente al resto del repertorio básicamente icónico.

“En efecto, lo plástico aparece frecuentemente como subordinado a lo icónico: constituiría el plano de la expresión, o significante de un contenido icónico. El icono tendría, así el estatuto de significado. Nosotros nos alejamos radicalmente de tal posición; plástico e icónico constituyen para nosotros dos clases de signos autónomos. Siendo signos por empero, cada uno de ellos asocian un plano del contenido a un plano del contenido a un plano de la expresión, y la relación entre esos dos plano es cada vez más original”. Grupo μ (1992:103)

En este punto, podemos hablar de una adhesión física de ambos elementos y de una concomitancia de significados entre signos, pero siempre manteniendo su identidad. Aquí el signo plástico cobra independencia del signo icónico y cohabitan en el escenario. Carrere y Saborit hablan de transgresiones que pueden ser creadoras de nuevas regularidades teniendo siempre implícitos los signos plásticos.

En estos casos las transgresiones se muestran en forma de elementos gráfico-plásticos. Francis Picabia (1879-1953), ya utilizó este tipo de transgresiones gráfico plásticas superponiendo dos imágenes en un mismo soporte, incluso con técnicas diferentes. Dalí por supuesto también experimentó en aspectos similares a las de Picabia, con elementos geométricos, líneas y grafismos. Afortunadamente la obra de Sigmar Polke nos pone de relevancia en su obra ejemplos en los que la textura y el color tienen una identidad propia, fuera aparte y en contraposición, con el signo icónico. En este caso hemos elegido la obra, *“Hope is: Wanting to pull clouds”* (1992). Por lo general no hemos encontrado ejemplos en los que la textura y el color tenga una identidad propia fuera a parte de un signo icónico, pero sí elementos geométricos, líneas y grafismos. Un artista que parece utilizar esta variante en su obra es David Salle, quien utiliza elementos gráficos y plásticos puros en algunas de sus obras, manteniendo la esencia de sus formas sobre imágenes con marcado signo icónico. Sin embargo, el mensaje y comunicado expresivo de su obra, no se encuadra con el que nosotros investigamos.

Hay que recordar también que algunos elementos gráficos a los que nos referimos, son elementos lineales que pueden designarse a la particularidad o similitud de la letra escrita. La expresividad de lo gráfico es incuestionable y, ciertamente, ha sido utilizada en varias ocasiones. Como ejemplo tenemos la obra de Dalí, *Arquitectura y caligrafía catastropheiforme*, donde podemos apreciar una arquitectura sobre un fondo de color, rodeada de grafismos sin sentido que parecen querer emular líneas caligráficas. En este caso las líneas parecen ajenas a todo. Bailan alrededor de una estructura que parece mantenida por el caos con ventanas ajenas a cualquier perspectiva. Líneas

que suben y se contornean en blanco, y que parecen elementos incluso decorativos. En este caso las líneas siguen manteniendo su protagonismo plástico frente al icónico sin llegar a una ocupación total que anule la característica figurativa del texto global.

Otra forma de contemplar esta alteración es mediante elementos geométricos y lineales. En la obra de Ángel Mateo Charris, *La torre del señor García*, podemos observar un impresionante paisaje a la caída del sol, que sirve de telón de fondo para una estructura gráfica y geométrica que se alza por encima como si

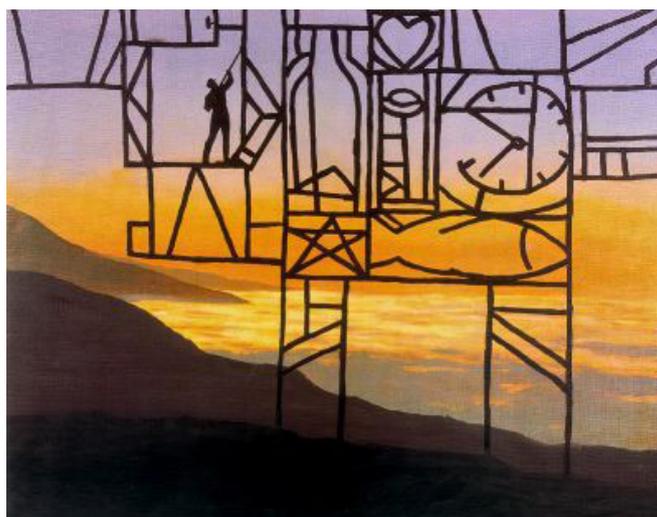


Dalí, Arquitectura y caligráfica catastropheiforme, 1982
Óleo sobre lienzo, 130 x 140 cm



Sigmar Polke, Hope is: wanting to push close, 1992
Poliéster, resina y acrílico en lienzo, 300 x 500 x 44 cm

de un andamio se tratara. Una figura porta un rodillo, que parece pintar por encima de ese fondo líneas que se alzan con diferentes formas, un reloj, una estrella, un corazón. No hay dimensionalidad, solo líneas en siluetas que transgreden el repertorio icónico más detallado que queda de fondo. En este ejemplo lo icónico y lo plástico realizan cada uno su cometido, y se complementan sin restar a ninguno sus propiedades.



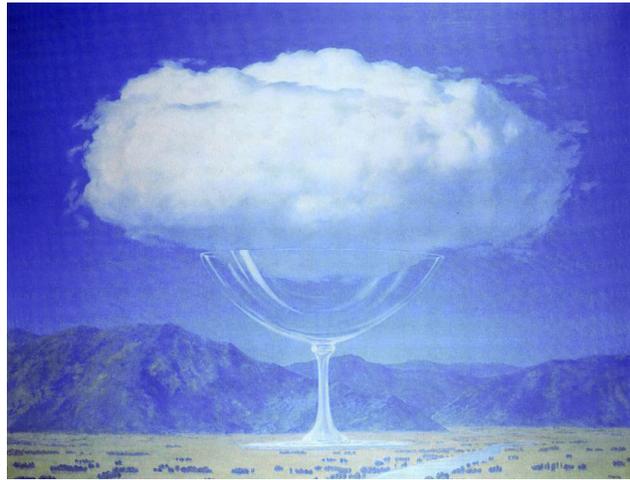
Ángel Mateo Charris, La torre del señor García, 1997
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm

4.3.2.7.-VARIACIONES EN LA ESCALA DE ALGUNAS UNIDADES ICÓNICAS

Las variaciones de las escalas vienen determinadas como su propio nombre indica por el cambio de tamaño que los referentes icónicos del espacio pictórico. La proporción es una relación de magnitud, (magnitud-cantidad) o grado que se establece entre dos formas o aspectos formales para ser más exactos. Estos elementos icónicos alteran su escala creando una interferencia con el contexto del entorno donde se halla. Si se alteran las reglas de grande -pequeño-cerca-lejos, las percepciones en ese espacio escapan a la lógica y por tanto fugan a lo fantástico y a lo imaginario.



Thomas Cole, *La copa gigante*, 1833
Óleo sobre lienzo, 49 x 41 cm



René Magritte, *La cuerda sensible*, 1960
Óleo sobre lienzo, 115 x 146 cm

Debemos subrayar que esta tipología es una de las más dadas en el surrealismo, y que posee también sus precedentes en muchos estilos históricos pictóricos. Antes de entrar en materia, nos gustaría reseñar la obra de Thomas Cole, *La copa del Gigante*, (1833) que personalmente es la obra que inspira esta tipificación. El paisaje es relevante en la obra e insertado en medio, encima de una roca, se alza una copa gigante envuelta en vegetación y con un lago en su cima que parece querer desbordarse. Sin entrar en divagaciones significativas, creemos que este es un inicio crucial a la obra de explicar las variaciones de escala, su repercusión en el entorno del resto de los elementos pictóricos y las sensaciones inquietantes que crean dichos objetos al manifestarse en un paisaje. No podemos obviar que esta copa gigante nos lleva a recordar otra, *La cuerda sensible* (1960) de Magritte. Como explican Carrere y Saborit, la alteración escalar constituye el eje de la tradicional vinculación de la hipérbole a las categorías espaciales, que no solo alude al aumento de tamaño; inversamente, las disminuciones excesivas son también hipérbolas por transformación de escala, medie o no la comparación²².

En el caso de las disminuciones, podemos verlo en las obras del francés Pierre Roy (1880-1950), quien ya había expuesto en las primeras exposiciones en París junto a los surrealistas. Al ver estas imágenes, nos recuerda poderosamente, lo que Javier Cabo Villaverde argumenta sobre las alteraciones escalares:

²² *En la Retórica de la pintura*. (2000: 447).

“Entre las dos vías posibles al respecto, es decir, la magnificación y la reducción de las respectivas dimensiones, el surrealismo tiene con claridad a la primera, entendida como escala de choque, bien consciente de que la miniaturización del objeto lo disminuiría también de un modo conceptual, aproximándose al mundo del maquetismo y la juguetería (...)”. (2001:277).



*Pierre Roy, Una jornada en la campiña, 1932
Sin datos de obra*

Ciertamente, las casas de Pierre Roy nos recuerdan a juguetes, a las maquetas acompañadas de esas copas gigantes o esas castañas. Enmarcado en el género de naturaleza muerta, el contexto es como una caja que muestra un bodegón paisajístico, un bodegón abandonado a medio jugar.

Sin embargo, en la otra cara de la alteración escalar se encuentra el gigantismo. Diversos objetos utilizan el paisaje para dignificar su tamaño, para crear esa ilusión onírica que rompe las leyes de la lógica. El escenario pictórico en ese caso sirve de comparativa, nos da un valor escalar por el cual comparar el objeto y dar sentido a su magnitud. No podemos crear esa imagen de incertidumbre y de sorpresa si no podemos cuantificar el tamaño²³ del objeto en el espacio en el que se haya.

Eso mismo es lo que sucede en la obra de Jacek Yerka (Polonia, 1952), donde podemos apreciar un paisaje rural con dos tipos de elementos descontextualizados en forma escalar. Uno, los árboles que nacen desde un promontorio y una serie de elementos icónicos más inclinados a ser un bodegón como un queso, una jarra, una manzana a medio terminar, un molinete, pan, en una escala tan comparable como la de un edificio. Este caso la alteración escalar parece querer funcionar como una acción de sustitución, por iconos que serían casas, según la lógica nos indica. Pero no. Los objetos permanecen quietos sobre el paisaje como formando parte de él, creando una imagen de ilustración infantil, una imagen salida de un cuento. Yerka utiliza multitud de variantes y tipologías en sus obras de las que hemos hablado en este trabajo. Es un artista tan prolífico en imágenes inquietantes llenas de iconos antónimos. Este artista,

²³ *“Aprendamos cuanto menos, esto; que nuestra normal estimación del tamaño de las cosas es variable, insegura y fatua, en cuanto que creemos que podemos eliminar toda comparación y discernir toda gran diferencia de tamaño simplemente por la evidencia de nuestros sentidos. En suma, hemos de ser conscientes de que es imposible calificar de “grande” o “pequeña” a ninguna cosa sino es por comparación”.* Huyghens, en Alpers, (1978:53)

venido del diseño gráfico, trabaja en su mayoría con elementos rurales y de la naturaleza, utilizando técnicas típicas de la pintura realista. En opinión de esta autora, llega a conectar con la genialidad de Magritte dentro de este mundo onírico con sentidos imposibles. Eso solo corrobora que el salto de escala posee una variedad de ejemplos enorme, que prueba su evidente potencial subversivo dentro y fuera de la pintura surrealista.



J. Yerka. Summer. 1987
Acrílico sobre tela, 60 x50 cm

4.3.2.8.-REPETICIONES Y SIMETRÍAS DEL ESPACIO Y DE LAS UNIDADES ICÓNICAS

Estas alteraciones se dan al manipular uno o varios elementos icónicos del texto pictórico mediante la simple repetición o la repetición mediante simetría.

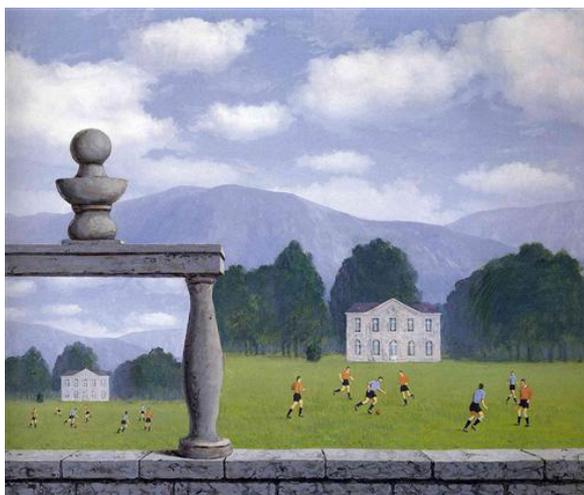
La repetición de elementos icónicos en el texto pictórico, se realiza mediante la alteración espacial del icono casi siempre manteniendo sus formas y sus escalas. A nivel significativo, el elemento no debe perder la identidad con su doble de repetición o nos arriesgamos a perder su concomitancia y su relación de iconicidad y de expresividad.

“La concomitancia expresiva es posible cuando los tipos asociados poseen propiedades comunes, lo que permite generar una nueva entidad que puede ser apreciada indistintamente como una cosa u otra”. Carrere y Saborit (2000:258).

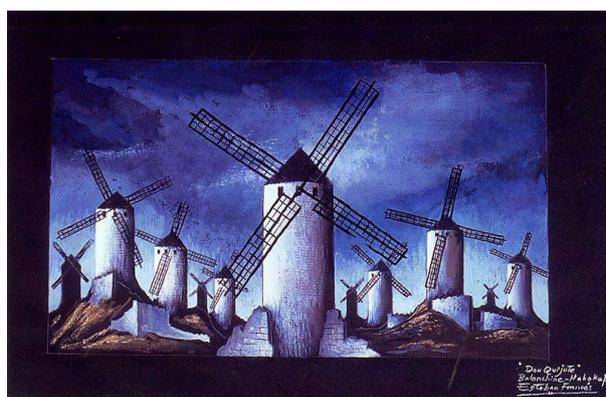
La alusión a la repetición continuada de elementos icónicos, debe ser vista como un recurso que busca, gracias a la acumulación, la saturación de un mensaje concreto. Los elementos pasan a ser protagonistas de una escena que intenta remarcar y a veces funcionan como un enjambre que pasa de representar un objeto individual a uno común.

“ (...) nos encontramos ante objetos que en parte (representan) y en parte (presentan). Como simulacros no parecen ser signos icónicos, no quieren representar piezas, sino ser piezas, (...)”. Carrere y Saborit (2000:452).

En la obra de Esteban Francés, *Don Quijote II* (1965), podemos observar el elemento primigenio en primer plano y como se repite en lejanía sobre el paisaje. La multiplicación del elemento lleva a una sobresaturación de formas sin apenas variar la forma del mismo. Carrere y Saborit nos ponen como ejemplo de repeticiones o acumulaciones continuas a El Bosco, cuyo clímax puede rebasar el umbral lógico de la representación icónica (Carrere y Saborit (2000:452). Sin embargo los espacios también pueden someterse a la repetición no solo en sus unidades icónicas, sino en todo el contexto. Como ocurre en *Representación*, de René Magritte (1962), donde un paisaje es repetido y contenido dentro de sí mismo.



René Magritte, *Representación* 1962.
Sin datos de obra.



Esteban Francés, *Don Quijote II*, 1965
Gouache y lápiz sobre papel negro, 32 x 49,5 cm

La simetría, por otro lado, es un sistema de organización espacial que se basa en la acumulación regular de formas iguales o semejantes en torno a un punto, una línea (eje) o un plano. A este sistema corresponde, por tanto, descubrir la manera de acumular estas formas y resolver los problemas planteados por la relación entre forma básica repetida y la global, obtenida por acumulación. Algunos casos analizados son:

- Repeticiones simétricas respecto a un eje (Vertical u Horizontal) (Fig.1).
- Repeticiones simétricas a un punto.(Cónico o Radial) (Fig. 2).

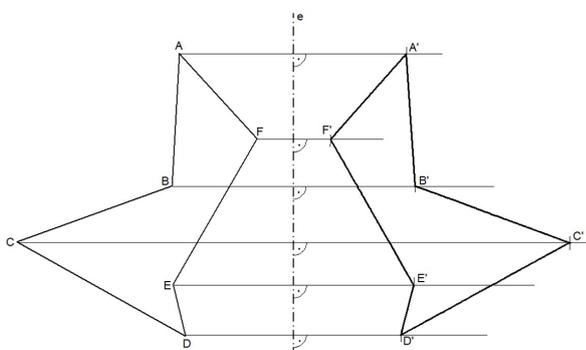


Fig. 1

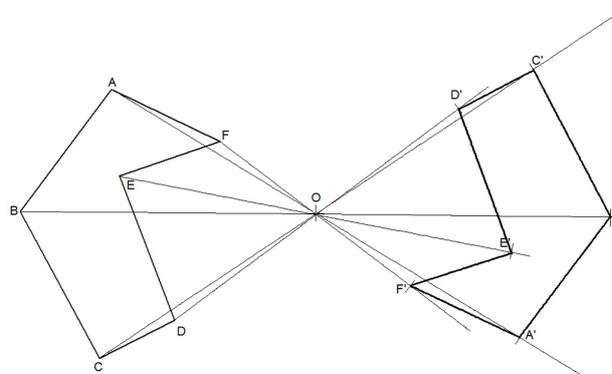


Fig. 2

Otros casos:

Por lo general, ciertas transformaciones geométricas, como las llama el Grupo μ , no pueden incluirse en este apartado dado que no hemos encontrado ningún ejemplo pictórico al respecto. En principio no descartamos que podamos encontrarlo más adelante, pero después de examinar un corpus amplio de imágenes surrealistas de vanguardia, y examinar trabajos pictóricos más contemporáneos, no podemos reforzar dicha teoría con una experimentación llevada a la práctica, a menos que sea la mía personal. Sin embargo, creemos pertinente desglosar dichos casos.

-Repetición de formas icónicas a través de la traslación (Fig. 3).

-Repetición de formas icónicas a través de la homotecia (Fig. 4).

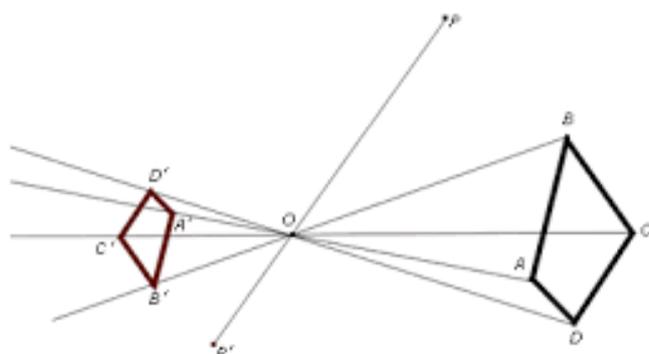


Fig. 3

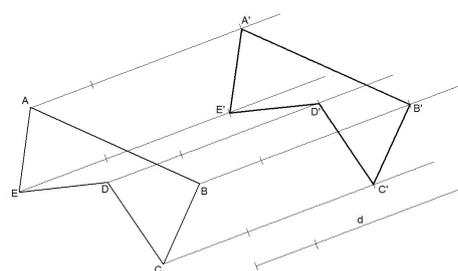


Fig. 4

Por lo general hemos encontrado más ejemplos de repetición mediante simetría que de otro caso. No solo es más empleada o experimentada en movimientos como el surrealismo, sino que está especialmente vinculada al mundo de los sueños, y en principio mi trabajo personal se fundamenta en esta tipología concretamente.

Básicamente las simetrías encontradas se refieren a un eje, en su mayoría es vertical, aunque menos encontrado ejemplos como en esta obra de Leonora Carrington, *La maja del Tarot* (1965), donde el eje de simetría en el objeto principal está en horizontal. El elemento icónico repetido es la figura de una mujer que se asemeja perfectamente a las reinas que se encuentran en las barajas de póker o las del tarot. Sin embargo, el elemento repetido no es exactamente igual, sino que conserva unas semejanzas, y al estar en posición invertida actúa como si fuera un reflejo en el agua. No hay que señalar que el estilo pictórico de Leonora Carrington ya es de por sí lo suficiente onírico, como para dar valor de sobra a esta tipología. Algo similar ocurre con *El retrato de Mr. Isabel Styer* (1945) que pintó Dalí. Este caso es mucho más especial dado que en primer plano figura el retrato de la aludida, y enfrente los elementos del paisaje intentan reproducir sus formas y sus signos distintivos para crear la relación de similitud que pese a la hora de advertir la simetría. El tema principal no es solo el retrato sino el paisaje, por ello es un ejemplo muy completo. En este caso la simetría es a través de un eje vertical. Con Dalí debemos detenernos con cuidado, dado que poco a poco utiliza recursos simétricos y esa concomitancia icónica

para reproducir signos, que a priori tiene elementos comunes, pero que en realidad no los tienen, como el ejemplo de “Cisnes que parecen elefantes” de 1937. Del cual hablaremos en el siguiente apartado.



Leonora Carrington, La Maja del Tarot, 1965
Óleo sobre tela, 201 x 179 cm

Son menos prolíficos los trabajos donde la simetría radial pueda verse con amplitud, tan solo encontramos algunos ejemplos en obras de Dalí y no alterando referentes protagonistas en el texto pictórico. Son significativas algunas obras de Joaquín Risueño (1954) en las que crea simetrías con los referentes del paisaje dejando un eje prácticamente camuflado con los elementos de la naturaleza. Junto con Juan Carlos Savatar Risueño es catalogado como pintor de figuración metafísica.

En mi trabajo pictórico debo señalar que la mayoría de mis experimentaciones abarcan este campo, y es mi objetivo de alterar la imagen paisajística a través de la simetría es encontrar la imagen onírica y



Dalí, El retrato de Mrs. Isabel Styer, 1945
Óleo sobre tela, 65,5 x 86 cm

surrealista. Ya en el trabajo de investigación anteriormente presentado, de título “*Aproximación a la representación del paisaje onírico y surrealista*”, expliqué ampliamente cómo desarrollé mi trabajo pictórico a partir de ejes simétricos en el paisaje, que me permite crear diferentes espacios oníricos en la obra.

4.3.2.9 DESDOBLES

La paranoia-crítica fue definida por su creador Salvador Dalí como el “*método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo crítica de los fenómenos delirantes*”. El grupo surrealista había mostrado un gran interés por las enfermedades mentales como ejemplos de mecanismos Psíquicos ajenos al sistema lógico. Desde entonces una de las alteraciones más estudiadas fue la paranoia.

Dalí argumentaba que la actividad de la paranoia se sirve siempre de materiales controlables y reconocibles. Por ello, no es de extrañar, que una de las características más elementales de esta tipificación sea la de introducir imágenes dobles en sus cuadros, imágenes que representan dos o más objetos, simultáneamente.

En el pan invisible, Dalí propugna su sistematización paranoia-crítica.

“(…) una especie de alucinación negativa, mucho más frecuente que las verdaderas alucinaciones, pero muy difícil de reconocer a causa de su carácter amnésico. Uno no ve inmediatamente lo que está mirando, y no se trata de un vulgar fenómeno de la atención sino con gran frecuencia de un fenómeno claramente alucinatorio. La facultad de provocar a voluntad esta clase de alucinación colocaría las posibilidades de la invisibilidad dentro del marco de los fenómenos reales y se convertiría en una de las armas más eficaces de la magia paranoica. Recuerda el elemento “involuntario que se halla en la base de todos los descubrimientos”. (Dalí:1981:36).

Según definen Carrere y Saborit, esta tipología tan definida puede enmarcarse dentro de lo que ellos llaman *Interpenetraciones*. En general, las interpenetraciones implican con seguridad alteraciones del tipo icónico. Y este caso la paranoia crítica, destacaría por ser una *interpretación constructiva* (Carrere y Saborit) dado que los signos icónicos conforman otras entidades icónicas dependiendo de su ubicación en el texto pictórico.

Si en el apartado 4.3.2.5, hablábamos de las interacciones del espacio físico y los referentes, en este debemos ahondar en las interacciones entre los espacios de los signos icónicos. La Paranoia-Crítica desarrolla multitud de iconos utilizando la percepción de nuestros ojos y de nuestra mente de una manera sutil, y sobre todo jugando con la profundidad.

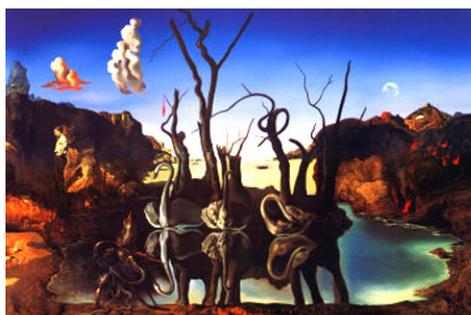
El Grupo μ lo explica de una manera más o menos sencilla cuando habla del reconocimiento de las figuras, así como de la atribución de la forma a esas figuras. Todo ello es el resultante de un sistema jerarquizado de procesadores que trabajan los estímulos sensoriales retinianos. Estos procesadores son llamados extractores de figuras o de motivos. Son células nerviosas que se ponen en funcionamiento únicamente si el *campo perceptivo* contiene ciertas formas. Existen, así, extractores de dirección, que no entran en funciones más que si el estímulo presenta una orientación determinada. Se conocen también

campos concéntricos con centro excitador y alrededor inhibitor, detectores de puntos y de líneas- delgadas, gruesas, orientadas de tal o cual manera etc.- detectores de hendiduras y de bordes. Estos extractores de motivos se jerarquizan en tres niveles (simple, complejo, hipercomplejo), dando lugar finalmente al escrutinio local de las figuras y las formas²⁴. Quizás ahora al conocer más profundamente el proceso de captación de las formas y el espacio, podamos entender lo fantástica y compleja que puede ser esta tipología.

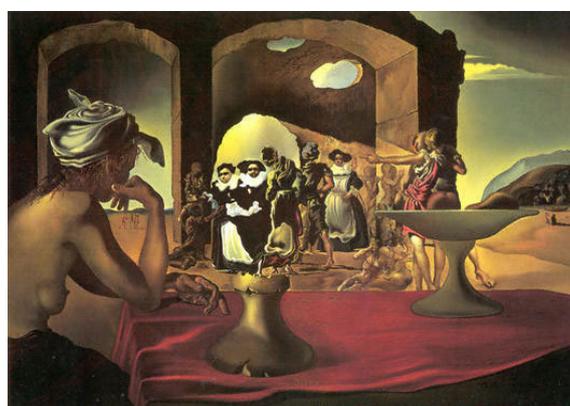
Para ejemplificar este apartado podemos citar muchos ejemplos, nos hemos quedado con algunos de los más reseñables. Dalí tiene un generoso repertorio como creador absoluto de su marca, la paranoia-crítica. Este recurso ofrece excelentes oportunidades para desdoblar la percepción del espectador, el *Mercado de esclavos con busto invisible de Voltaire* (1940), es el ejemplo por antonomasia. Sin embargo, hemos buscado un corpus más representativo en cuanto a nuestra temática, el paisaje. *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca* de Dalí, muestra precisamente todas las características explicadas. Un escenario paisajístico, unos personajes minúsculos que están dispuestos en lugares estratégicos del cuadro, y diferentes formas y texturas que dan sentido a varias figuras escondidas en el repertorio. Un animal casi invisible que se alza en medio y un rostro casi caricaturesco



Dalí, Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca, 1938
Óleo sobre madera, 19 x 24 cm



Dalí, Cisnes que reflejan elefantes, 1937
Óleo sobre tela, 51 x 77 cm



Dalí, El mercado de los esclavos con busto invisible de Voltaire. 1940
Óleo sobre tela, 42 x 65 cm



Dino Valls, La caricia más profunda, 1985
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

24 Grupo μ (1992:61)

que según el título representa a García Lorca.

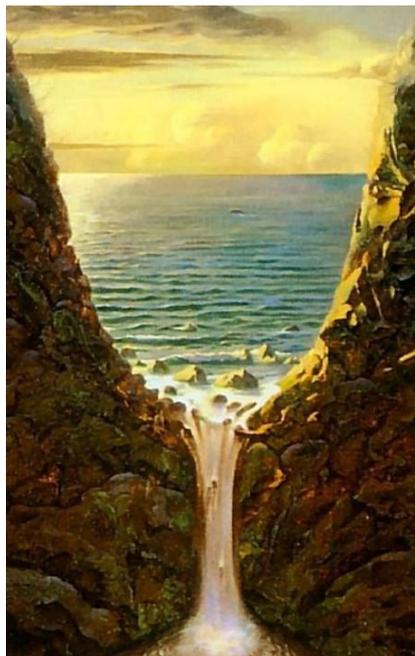
Los iconos se disponen de tal manera que su intención es la de sugerir más formas icónicas dependiendo de la profundidad visual que captamos con más o menos acierto. De nuevo volvemos al sueño dentro del sueño, del que hemos hablado en otro apartado anterior.

“La paranoia se sirve del mundo exterior para hacer valer la idea obsesiva mediante las otras. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y esta puesta al servicio de la realidad de nuestro espíritu”
L.G.Carpi (1986;45-46).

Otro ejemplo cautivador, sin duda es el de Cisnes que reflejan elefantes (1937), de Dalí. Otra maestría a la hora de jugar con nuestra percepción, de manipular las formas y los colores para hacernos creer que vemos algo que no existe. La escena muestra una pequeña charca en la que, tras unos árboles, sin hojas se posan unos esbeltos cisnes. Cuál es nuestra sorpresa cuando descubrimos que su reflejo se convierte automáticamente en unos elefantes que miran hacia nuestro frente. No solo la capacidad de inventiva del pintor, sino la asimilación de formas en el contenido icónico hace que esta obra tenga sus propias características como para enmarcarla dentro de nuestro corpus onírico como una de las predilectas.

Sin embargo, podemos citar más autores y obras. Como Dino Valls (Zaragoza, 1959) y *La caricia más profunda*, (1985) una imagen poética sobre nuestra relación con el paisaje sin duda, otra muestra de virtuosismo compositivo; o el versátil Vladimir Kush con su *Vaso de mar o Sea glass*, una imagen con un grado clásico y onírico que nos recuerda a los románticos y simbolistas. Kush se define como surrealista metafórico, su obra posee aspectos simbólicos que serán analizados mejor en el apartado 3.4.3 de este trabajo.

Dentro de mi trabajo práctico, he desarrollado una muestra de esta tipología llamada *Eva Luna*, en la que muestro una imagen reconocible del mundo de la pintura particularmente del repertorio de Ingres, que es dibujado gracias al paisaje que lo rodea, en este caso un bosque vespertino. Los iconos genera-



Vladimir Kush, Sea glass, s/f
Gicleé.

dos del propio paisaje, flor, luna, estrellas se hallan situados en lugares del texto pictórico estratégicos para poder vislumbrar adecuadamente la segunda imagen. Estos recursos son utilizados muchas veces para medir la inteligencia perceptiva de los individuos, pero bien es cierto que es el artista quien decide el grado de identificación. Nuestra teoría nos reafirma, que pese a la maravillosidad que generan estas imágenes al principio, siempre hay una mano que se encarga no solo de alterar la imagen, sino de componerla de tal forma, estudiarla, y trabajarla. A veces si somos capaces de ponernos en ese absoluto e increíble lugar, no evitaremos llegar a la conclusión, que donde aparentemente reside el caos y el libre albedrío, no hay más que precisión, estudio e intencionalidad de sorprender.

4.3.2.10-INTERPENETRACIONES. FUSIONES DE UNIDADES ICÓNICAS

Las fusiones, por lo general, son uniones de dos o más objetos de un repertorio pictórico, en que hay una integración completa y no yuxtapuesta. Según el Grupo μ , lo que nosotros llamamos fusiones puede denominarse como *interpenetraciones*, ya que en dicha mezcla se ven inmersos los tipos icónicos. El Grupo μ también nos habla de los casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significativo posee rasgos de los dos (o varios) tipos distintos y nos recuerda el significativo caso de las *gafeteras*, donde ambos iconos se fusionan creando uno solo.

Carrere y Saborit mantienen que las interpenetraciones se manifiestan cuando los elementos que interactúan se unen por un umbral adherente, como siameses, y que más allá de dicho umbral, mantienen sus propiedades individuales con independencia del conjunto.

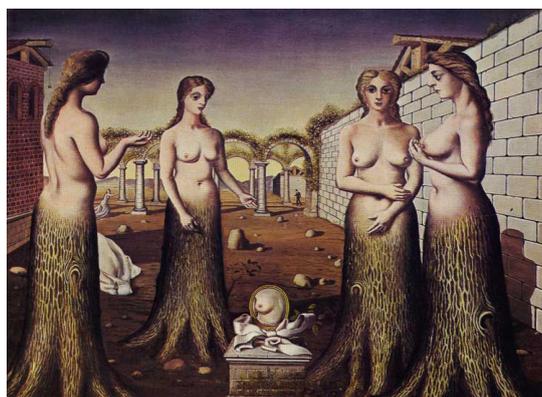
En pintura, las interpenetraciones son frecuentes. Constituyen un lugar inestable de transformación entre las categorías de adición y sustitución (después de todo una sustitución es una supresión-adición)²⁵.

Como muestra de esta tipología no podemos evitar aludir a Delvaux. En su obra *El comienzo del día*, (1937) podemos observar sus famosas mujeres árbol. Es un más que válido ejemplo de lo que es una interpenetración y una fusión de iconos. Por una parte tenemos las hermosas mujeres desnudas de cintura para arriba, y convertidas en árboles de cintura para abajo, como auténticas descendientes del mito de Dafne. El signo icónico de la mujer ya ha sido utilizado de esta manera, tenemos el ejemplo de las sirenas, y es más, el ejemplo de las nereidas, figuras con cabeza de pez y cuerpo de mujer. En este caso preciso, Delvaux nos ofrece una fusión con un elemento típicamente paisajístico, los árboles. Plantadas en forma de medio círculo, en un lugar con misteriosa arquitectura. En su centro parecen adorar un espejo que lo único que logra reflejar es un seno. Sin ninguna duda, estos elementos dentro del texto pictórico, no hacen más que enriquecer la imagen onírica. De hecho, estos monstruos híbridos ya son estudiados en la Psicología de principios de siglo.

Muchas interpretaciones crean metáforas o comparaciones, cuestionan los límites taxonómicos tradicionales entre tropos y figuras. Teniendo en cuenta que los tropos producen alteraciones de contenido en palabras individuales, podemos explicar conceptos sencillos como el de *casa-árbol o árbol-casa*.

25 Véase en, *La retórica de la pintura* (2000:257-258).

Por lo general, todo el mundo encuentra vinculación entre ambas palabras y podemos, incluso, dotarlo de un sentido romántico, como también es plausible llevarlo a la realidad. Cuando esto lo llevamos a un sentido artístico, se transforma automáticamente. En la manera que hablamos de tropos pictóricos, es en la que un enunciado, como bien explican Carrere y Saborit, en una magnitud segmentable y reconocible como unidad constitutiva de una totalidad, y con cierto sentido unitario, que puede ser sustituida por otra de semejantes características, estableciéndose entre ambas una transferencia de significados (Carrere y Saborit.) una conexión entre contenidos.



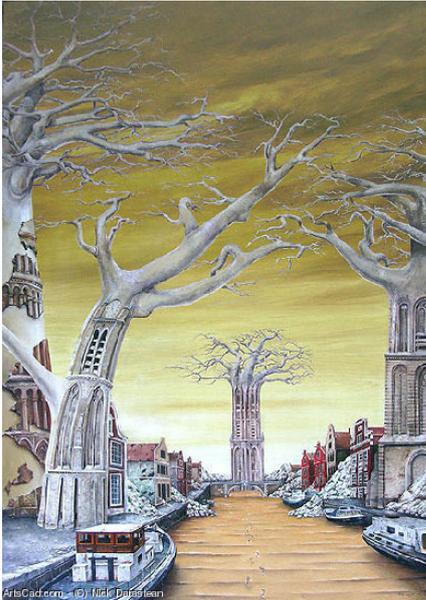
Paul Delvaux, *El comienzo del día*, 1937
Óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm

No solo se fusionan las formas, sino los significados. Para ejemplificar tenemos aquí dos obras, una de Yerka, *Cowan city*, y otra de Nick Darastean (Rumania 1978), “*El otro Amsterdam*” (2004). En ambas podemos ver las similitudes y las diferencias de las interpenetraciones. Yerka nos presenta un paisaje con un árbol enorme al que en su copa se fusiona una roca enorme que, a su vez, se funde en una ciudad completa enclavada en la roca. Podemos observar esa fusión de umbral a la que se podrían referir Carrere y Saborit en el apartado anterior. Mientras que en el otro, la vista se pierde en lo que parece un paisaje urbano de un canal de Amsterdam donde las arquitecturas han sido sustituidas por árboles manteniendo parte de sus detalles iconográficos, como las ventanas y las puertas.

Nos parece curioso la relación de descontextualización entre dos signos icónicos, pues en cierta medida se trata de eso, dos elementos que ajenos a su contexto se unen para crear un elemento de significado individual.

“Creo que he hecho un descubrimiento totalmente pasmoso en pintura: hasta ahora empleaba objetos compuestos (...). Pero tras los estudios realizados aquí, he hallado una nueva posibilidad en las cosas: la de irse convirtiendo gradualmente en otra cosa; el objeto se funde en otro objeto distinto de él mismo (...). Me parece que es algo muy distinto del objeto compuesto, ya que no hay ruptura entre los dos materiales, ni tampoco límite. (Magritte en Torczyner, 1978:213).

Por último mostrar otro tipo de interpenetración icónica, que hemos encontrado en el estrecho margen que nos deja nuestro campo de estudio. Dentro del texto pictórico hemos visto que algunas fusiones no se realizan por significados, o por la evocación literaria o romántica, ni siquiera por azar aunque



Nick Darastean, *El otro Amsterdam*, 2004
Óleo en tela, 39 x 28 cm



J. Yerka, *Cowan City*, s/f
Acrílico en tela, 55 x 65 cm

muchos escritos surrealistas así nos lo quieran explicar, muchas (por no decir la mayoría) se hacen por similitud plástica.

Para explicarlo mejor aquí mostramos una obra de Vladimir Kush, *Sonata Africana*, donde el grado onírico se mide en los elementos que son protagonistas del paisaje, en este caso, los animales, y la foresta. Estos elementos son sustituidos por instrumentos musicales, de forma análoga y por semejanza. Incluso los elementos del paisaje son sustituidos por elementos temáticos similares, creando una imagen delirante, divertida, ensoñación pura y bien retratada.



Vladimir Kush, *Sonata Africana*, 1999
Acrílico sobre tela, 53 x 60 cm

4.3.2.11-YUXTAPOSICIÓN DE ELEMENTOS NO INTEGRADOS

Esta alteración es básicamente la antítesis a la anterior. Si la interpenetración cumplía con una norma básica como era la de integrar dos elementos icónicos fundiéndolos he integrándose entre sí para crear otro objeto descontextualizado, la yuxtaposición no permanece fiel a esa norma. No hay integración de los elementos entre sí, sino una adición sobre el resto del texto pictórico sin atender a razones, ni a efectos fusionadores.

Dichos elementos no se integran, sino que se superponen (encima o debajo de otros), y la mayoría de las veces no se fusionan plásticamente en el resto del escenario pictórico. Lo que quiere decir que la luz o el color tampoco acaban incidiendo de la misma manera, que el resto del escenario compositivo, creando un efecto “pegatina o pastiche” bastante artificial y descontextualizador.

La yuxtaposición también implica una ausencia de orden que se acrecienta aún con la de jerarquía del resto del texto pictórico, reforzando así una impresión que nos evoca directamente a la imagen de Lautréamont. *“Bello como el encuentro fortuito de una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser.”*

En el punto 4.3.2.10 (Interpenetraciones.Fusiones de unidades icónicas), las formas icónicas integradoras entre sí crean descontextualizaciones a nivel individual, sin embargo en la yuxtaposición, la descontextualización icónica es a nivel global, abarca toda la composición. Da igual el tamaño del elemento icónico, da igual dónde esté situado, su no integración con el resto del conjunto lo delata sin piedad presentando una independencia significativa del resto de los elementos integrados. La combinación de estos elementos pone de relieve un distanciamiento con la imagen cotidiana, que lo acercan en un grado diferente, a una imagen fantástica.

“Aquí lo fantástico no está en los elementos -pues ya ha quedado expuesta la preferencia surrealista por las cosas corrientes, sobradamente demostrada en la descontextualización- Sino en su abrupta combinación. Este aspecto inconfundible e inolvidable de las yuxtaposiciones surrealistas”. Javier Cabo Villaverde. (2001:416)

Magritte ofrece varios ejemplos en este sentido, el que mostramos a continuación es *El banquete*. Resulta perturbador e inexplicable cómo el sol del atardecer, que representa Magritte, está por delante de los árboles y no tras estos. El autor, como si tuviera potestad para recortar el elemento, lo ha superpuesto por encima de los signos icónicos de deberían estar en primer plano. El color rojizo del atardecer que representa, agrava la situación, haciéndolo más sensible a nuestra percepción. El sol como elemento yuxtapuesto representa el elemento desordenado, un elemento que al no estar cohesionado lógicamente con el resto parece más solitario que nunca. Se le ha extraído de su entorno, del orden natural de su contexto, y eso lo convierte en un elemento extremadamente perturbador.

“La presentación conjunta de toda clase de elementos constituye uno de los principios cardinales del surrealismo, hasta el punto de convertirse en una auténtica arte combinatoria, derivada directamente de la descontextualización del objeto aislado, ya examinada a causa de su crucial importancia a propósito de otros artificios”. Javier Cabo Villaverde. (2001:414)



René Magritte, El banquete, 1958
Óleo sobre tela, 97 x 130 cm

Ginés Liébana hace lo propio en sus obras, *El cielo licenciado se aroma con la metáfora* y *El eterno inquilino de las ramas*, en las que nos muestra un par de paisajes en los que aparecen en forma de pastiche dos rostros que miran directamente al espectador. No podemos apreciar fusión con ningún otro elemento del texto pictórico, no hay interpenetración, tan solo una yuxtaposición sobre el escenario paisajístico. Ginés Liébana, al enmarcar una de sus caras en las ramas de los árboles, consigue evidenciar más ese recorte, ese collage pintado que escapa a toda norma. Los iconos aparecen por arte de magia empastados en el escenario como si proviniera de otro lugar de otra dimensión, como apariciones fantasmales.

Tanto las interpenetraciones, como las yuxtaposiciones icónicas o la inserción de cualquier elemento gráfico no adscrito a nivel conceptual y plástico del escenario pictórico base, evocará siempre una descontextualización en diferentes grados. La descontextualización evocará también perturbación, interrogantes, misterio y cierta poética, que es de lo que se alimenta el contexto surrealista.



Ginés Liébana, El cielo licenciado se aroma con la metáfora, 1975
Sin datos de obra.



*Vicente Ameztoy, Sin título 1975
Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm*



*Vicente Ameztoy, La boca, 1979
Óleo sobre tela, 132 x 64 cm*



*René Magritte, El hombre del mar, 1926
Óleo sobre lienzo, 139 x 105*

4.3.2.12-MUTILACIONES

Estas alteraciones se dan en los referentes del paisaje y modifican muchos significados así como la distorsión creada en la imagen general y final. Muchas de estas alteraciones ayudan a crear imágenes de misterio e intriga.

Debemos tener cierta cautela dado que solo han de darse en el repertorio icónico o las unidades icónicas que deambulan por el espacio escénico. Las mutilaciones en los referentes paisajísticos en el fondo no dejan de ser supresiones de esos mismos motivo, así que se podrían confundir con el apartado 4.3.1. alteraciones en la forma. Si bien es cierto que las mutilaciones hacen referencia siempre a elementos vivos que pudieran aparecer en el espacio escénico. Un ejemplo bastante limitado y en este aspecto es *El hombre del mar* (1926) de Magritte, donde secciona la cabeza de uno de sus personajes y la sustituye por un trozo de madera. Aun así, va más allá seccionando parte de los objetos que aparecen en es escenario, como una de sus peanas.

“Pasando a tratar directamente las mutilaciones en la propia pintura surrealista, estas pueden encontrarse en unos determinados fragmentos, seccionados e independientes, o en el resto de la forma original. El segundo caso se hace especialmente interesante por incluir la presencia de aberturas en dos variedades según actúen como

puertas al interior o como meros nichos, y que podrían llevar el rigor al absurdo de la forma/espacio como silueta negativa ya analizada en sus consecuencias espaciales". Javier Cabo Villaverde (2001:307)

El vasco Vicente Ameztoy reflejó algo similar en una de sus obras sin título, de 1975. En ella podemos ver un retrato familiar numeroso. Sentados en un escalera y rodeados de plantas y un marco de puerta, que nos abre a otro espacio dimensional, algunos de sus personajes están carentes de cabeza y ese mismo elemento es sustituido por un matojo de hierba. En dicha obra podemos apreciar muchas más alteraciones iconográficas, pero una de las más escasas, aunque por ello no menos importantes, está presente en muchas obras de Ameztoy. Genera protagonistas en sus espacios, muchas veces suprimiendo alguno de sus miembros, y sustituyéndolo por elementos del paisaje.

Carrere y Saborit hablan de las mutilaciones como parte de una elipsis pictórica, que ha veces puede definirse como una figura de supresión. Aun así hay que distinguir en qué referentes esta supresión se refiere a una mutilación.

"En lo pictórico, debido a su inestable segmentación, la supresión parcial o total dependerá de la magnitud perteneciente para el análisis retórico en cada caso, y aunque en numerosos especímenes será posible reconocer supresiones completas de tipos o subtipos icónicos (unidades icónicas o bloques integrados de unidades pictóricas), otras veces las fronteras entre supresión parcial o total se presentarán menos delimitadas". (2000:264)

4.3.2.13-ALTERACIÓN DEL ORDEN DE LAS LEYES NATURALES

Por lo general hay algunas alteraciones que poseen una carga más conceptual que icónica. En este caso es una tipificación que podemos perfectamente enclavar en el apartado de *Alteración del orden*, como explican Carrere y Saborit. Estaríamos hablando de un grado de *permutación* dado que es el resultado de la desviación de uno o varios elementos expresivos más allá de la situación que normalmente deberían ocupar en el texto pictórico, según orienta el grado cero general o local. El grado cero, general icónico de los sistemas de representación ilusionista, nos dice que un ojo tiene una posición concreta respecto al cuerpo humano, que el cielo ocupa un lugar encima de la tierra, etc. Reglas ignoradas por otros sistemas pero cuyo cambio puede ser considerado retórico respecto a una norma figurativa concreta, siempre constatada por la orientación local del enunciado que sitúa su pertinencia en el texto pictórico. (2000;281).

Por lo general, algunas alteraciones icónicas más potentes pertenecen casi al grupo de las descontextualizaciones, como las fusiones anteriormente comentadas.

Cuando hablamos de alteraciones en el orden de las leyes naturales, nos referimos a esas alteraciones que desafían las leyes establecidas de la física y de la naturaleza. Por mucho que queramos existen unos principio y normas que solo son aceptadas por el ser humano en los sueños. La acción de volar, la ingravidez- elementos que se sustentan sin razón aparente- luces discordantes, reflejos sin sentido y efectos que en el mundo real no entenderíamos sin explicación lógica.

Todos los referentes en el mundo real están sujetos a unas leyes naturales y las alteraciones y varia-

ciones, que estas traen consigo, crean en nosotros la inquietud, el misterio, el asombro y, por consecuencia, la imagen se vuelve irreal.

-Ingravidez

-Sombras y proyecciones incoherentes.

La ingravidez resulta una de las tipificaciones más desarrolladas en el surrealismo, pero seríamos necios si afirmáramos que sólo en dicho movimiento. A lo largo de la historia, los precedentes de las anomalías gravitatorias se han sucedido, no podemos obviar los santos y personajes levitando en la imaginería religiosa, etc. La pintura tradicional ofrece múltiples muestras de gravedades anómalas, y generalmente las razones suelen ser muy similares a las del estilo surrealista. Solo hay que aproximarse al simbolismo y observar la cantidad de este tipo de alteraciones que podemos encontrar.

Entre estas gravitaciones, Chagall es uno de sus mayores aficionados. Passeron lo define como “Levitación eufórica”, y no le falta razón si podemos recordar en sus obras la constante levitación de muchos elementos icónicos de su repertorio folclórico.

“La ingravidez resulta, con gran diferencia, el rasgo más optimista del universo surrealista; actuando como solitario contrapunto a un despliegue de artificios cuya extraordinaria diversidad comparte un continuo carácter siniestro”. Javier Cabo Villaverde.(2001;338).

En cuanto a la parte simbólica, Freud²⁶ ya vincula los tan comunes sueños de vuelos con experiencias infantiles al caer o ser lanzado al aire por los adultos, y da al deseo de volar, una raíz erótica. Para Jung²⁷, en cambio, son un síntoma de orgullo o falta de realismo acerca de uno. Sin embargo, desde nuestra observación solo podemos intentar distinguir y buscar paralelismos en la alteración gravitatoria y explicar el desarrollo de su carga icónica y retórica. Como primer ejemplo no podemos obviar *El castillo de los Pirineos* (1959) de Magritte, uno de los iconos referenciales a este respecto más famoso y del que ya hemos hablado en las petrificaciones. Aparte de la pequeña alteración material como lo es la petrificación del pequeño castillo que se posa en su cima, no podemos evitar mostrar el protagonismo de la gran roca que levita encima de la playa. Si hay un icono que pueda representar al contrapunto a la ligereza sin duda es la piedra. Y en este caso es una piedra, grande, ovalada y pesada.

“Al encontrarnos con una maciza roca en el aire - lo que sabemos que no puede suceder - nos vemos forzados en cierto modo a preguntarnos ¿Por qué no cae la roca sumergiéndose en el mar? Sabemos que caería, por supuesto, pero ¿Por qué?... Lo que ocurre en el cuadro, nos recuerda el misterio de lo que realmente ocurre en el mundo real.(...) Espacio, tiempo y materia son dramatizados en sus suspensión animada. La fuerza de la gravedad, que pasamos por alto como un tópico en nuestra vida diaria, deviene aquí poderosa y pasmosa (...). Nos recuerda que todas las piedras son extraordinarias”. Torczyner (1978:154).

En Magritte, como de costumbre, la imagen tiende a convertirse en ley y la realidad en su excepción, a la inversa de la pintura fantástica tradicional.

²⁶ Carrere y Saborit (2000:232)

²⁷ C.J.Jung. (1978:50)



René Magritte, *El castillo de los Pirineos*, 1959.
Óleo sobre tela, 200 x 140 cm



Jose Mari Lazkano, *Castillo de los Pirineos después de Magritte*,
s/f, Acrílico sobre tela, 200 x 400 cm

Esa imagen de Magritte es tan poderosa que podemos verla en repetidas obras de la pintura fantástica, surrealista y onírica contemporánea. En obras, como *Polsie Bonsai*, de Yerka, y en *Mons veritatis*, de Patrick Woodroffe (Halifax, Reino Unido, 1940-2014). En este último caso nos llama poderosamente la atención ya no solo la ingravidez de la roca, sino que levita dejando chorrear entre sus pliegues el agua de manantiales. En el repertorio de Patrick Woodroffe la ingravidez y las rocas son una constante que intenta llenar con el máximo realismo. Al observar las imágenes juntas no podemos dejar de pensar que el sentido onírico está presente constantemente, las imágenes sorprenden al espectador como en un juego de magia, son bellas por lo que representan, la ligereza de cuerpos pesados. Es lo que poseen las permutaciones visuales transfieren las consecuencias expresivas directamente al plano del contenido, creando en ocasiones verdaderas paradojas.

En nuestro caso, todos son elementos icónicos pertenecen al tema del paisaje, aunque nos gustaría apostillar la importancia de Delvaux, y algunos otros artistas como Nicolas Lattery, a los que les gustan



Patrick Woodroffe, *Mons veritatis*, 1982
Sin datos de obra



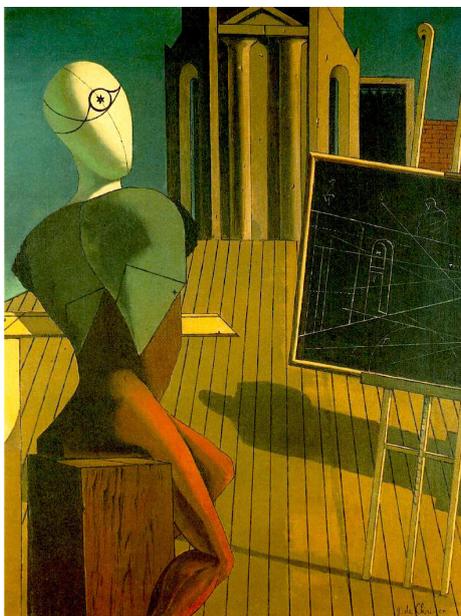
J. Yerka, *Polsi Bonsai*, 1991
Acrílico sobre tela, 36 x 33 cm

hacer volar a sus referentes humanos sobre paisajes placenteros y desérticos. Estos no están exentos de la misma magia y perturbación.

“Si la gravedad es un dato de la realidad fundamentado en grados de concentración de la materia- no siempre por cierto deducibles de modo inmediato-;el surrealismo nos recuerda que bastaría alterarlos levemente para cambiar por completo nuestra percepción del mundo.” Javier Cabo Villaverde (2001:340).

En cuanto al apartado de *sombras y proyecciones incoherentes*, Javier Cabo Villaverde en su trabajo sobre La imagen de misterio (2001), desarrolla un epígrafe denominado *seudoproyecciones*. En él hace tres clasificaciones en cuanto a las sombras; *Objetos sin sombra, objetos de sombra incoherente, y sombras de proyecciones incoherentes*. El autor desgana minuciosamente las obras cuyas características parcelaron en esas tres referencias. Nuestro trabajo, como hemos comentado en la parte de objetivos, investigan las obras pictóricas en lo relativo al paisaje, lo que nos ha obligado a sesgar parte de tan interesante disertación. Tras analizar nuestro corpus representativo hemos decidido quedarnos con el sub-apartado que más obras engloba nuestra investigación: *Sombras y proyecciones incoherentes*. Ni que decir tiene que, si el lector siente la necesidad de profundizar en tema tan interesante, le instamos a que lea el trabajo que nos ha servido de guía del Doctor Javier Cabo Villaverde.

Sin embargo, entrando ya en detalles, esa alteración de producir sombras incoherentes en los elementos icónicos, tiene su mayor representante en la pintura metafísica con De Chirico. Todos conocemos su inquietud no solo por alterar perspectivas, o plasmar paisajes urbanos desiertos, sino que las sombras proyectadas en algunos casos cobran tanto o más protagonismo que los elementos propios.



G. De Chirico, *El profeta*, 1915
Óleo sobre tela, 89,6 x 70 cm

Nos detenemos para hacer un inciso y explicar que podríamos haberdesarrollado esto en el apartado de Alteraciones de la luz. De hecho, hacemos una breve referencia, sin embargo es tal la relevancia de este fenómeno en algunas obras que merece la importancia prácticamente como si fuera un elemento icónico aparte, con una función muy clara en este aspecto. Javier Cabo Villaverde así lo cree también:

“La ya expuesta problemática de la luz en el espacio surrealista, de efectos tan peculiares, se prolonga de modo natural a las sombras arrojadas por las formas que lo ocupan. En líneas generales puede decirse que sus correspondientes sombras parecen independientes de la luz y autónomas respecto al objeto mismo, hasta el punto de creérselas dotadas de vida propia”. (2001:286)

No podemos negar que igual que pasa con la ingravidez, las sombras incoherentes, o la ausencia de las mismas, es significativa de una alteración de las leyes y el orden natural de las cosas. Pequeños efectos mágicos que crean misterio y extrañeza cuando el espectador repara en ellos.



*G. De Chirico, Misterio y melancolía de una calle, 1914
Óleo sobre tela, 85 x 69 cm*

Las sombras surrealistas y las sombras que se entienden en lo relativo al sueño, pueden en ocasiones tener cambios de ángulos, de direcciones, de tamaños, incluso sus proyecciones parecen ajenas a los elementos que contiene el propio texto pictórico, con independencia de la luz que se plasme en el escenario. El lector visual puede incluso llegar a obviar que la sombra tiene unas obligaciones con la perspectiva y con las direcciones lumínicas, está sujeta a las leyes de la naturaleza. Entre esa liberación de proyecciones encontramos varias obras de De Chirico entre ellas *Misterio y melancolía de una calle*, (1914) un ejemplo de lo complicado que se hacen los espacios inundados por las sombras metafísicas, y como otras se arrojan hacia el centro del texto pictórico sin saber ni siquiera qué elemento icónico lo proyecta, dado que este permanece fuera del cuadro.

“...en Misterio y melancolía de una calle, vemos sombras inquietantes que son arrojadas por objetos situados fuera del campo visual. La sombra descorporeizada, misteriosa a menudo en lo que representa a su fuente, es quizás el más asombroso recurso poético de De Chirico (...). Rubin (1969:134)

Otro ejemplo reseñable, y que desprende cierto artificio e ilusionismo, es la obra de Rob Gonsalves *“Eclipse de luna nueva”*, donde en un escenario nocturno típicamente paisajístico, se alza una muchacha sujetando una bola del mundo que levanta el alto para después iluminarla con una linterna que proyecta la sombra arrojada de la luna en el cielo. El elemento del fondo automáticamente pasa a tener dos inter-

pretaciones, la de una pared, si tomamos de referencia básica la muchacha como elemento principal, o el cielo, si tomamos como signo primordial el paisaje. Simplemente es una paradoja conceptual hermosa con el paisaje como tema principal y la astronomía por supuesto. En esta imagen alteramos las leyes naturales, utilizamos las sombras para destacar un fenómeno como el eclipse y mostrarlo de una manera muy llana y creamos un escenario que se retrotrae a sí mismo, pues...¿acaso el paisaje que contemplamos no es, a la vez, parte del contenido de esa bola del mundo que hace sombra a la luna?.



*Rob Gonsalves, Eclipse de luna nueva, s/f
Gicleé*

Entre otros ejemplos no podemos dejar de citar a Delvaux con obras como “*Las sombras*” (1965). La utilización de Delvaux de luz nocturna genera la posibilidad de desarrollar con más intencionalidad esta tipificación. Algo similar le ocurre a Dalí con la obra *Sombras de la noche que caen*, donde prácticamente todo el escenario pictórico es paisaje y las sombras arrojadas de las rocas acaparan misteriosa e ilógicamente el espacio que las circunda.

“La sombra en la pintura tradicional se emplea como un medio para delimitar el espacio con las sombras esbatimentadas y dar consistencia volumétrica a sus ocupantes con las propias. En cambio, la sombra surrealista se desliga por completo de estas funciones auxiliares y accede a una libertad que muy a menudo resulta negada a las formas de las que supuestamente depende. Javier cabo Villaverde. (2001:287).



*Paul Delvaux, Las sombras, 1965
Óleo sobre tela, 125 x 231 cm*



*Dalí, Las sombras de la noche que caen,
1931, Óleo sobre tabla, 61 x 50 cm*

4.3.2.14-DESCONTEXTUALIZACIÓN.

La *descontextualización*, o el también llamado *Depaysement*, se caracteriza por el desarraigo de los objetos o figuras familiares de su contexto habitual, por su colocación en un contexto diferente y diametralmente opuesto. De esta manera, los objetos icónicos pierden sus significados originales, quedando huérfanos de significado propio o cambiando de identidad significativa.

Carrere y Saborit, sin embargo, amplían un poco más la definición y hablan del *Depaysement* como una interpretación constructiva. Esta modalidad se produce cuando diferentes entidades icónicas, sin perder sus propiedades individuales, se ordenan de tal modo que se hacen determinantes de otro tipo de dimensión mayor²⁸.

Debemos resaltar que la *descontextualización* no solo constituye un agravio para el objeto icónico, sino que va emparejado con el espacio escénico donde los iconos desarrollan su acción. En este caso nos desligamos de la visión de Javier Cabo Villaverde quien concluye que la descontextualización es la que cuestiona al objeto icónico en el espacio surrealista. (2001:258) Es importante puntualizar que el resto del contexto también ejerce sus propias descontextualizaciones entre sus elementos icónicos. El cambio de lugar, en el espacio escénico de un objeto, afecta a su destrucción simbólica. Cuando un objeto cambia de contexto, cambia de carácter, de identidad, y puesto que los objetos icónicos que analizamos son elementos del paisaje sería lógico intentar determinar dónde empieza el espacio escénico y la descontextualización de sus elementos protagonistas.

“En la descontextualización (...) Sometiéndolos a esta operación los objetos pierden sus significaciones habituales y desvelan significaciones antes desconocidas. En este sentido el concepto del Depaysement, se nutre de la concepción surrealista de la imagen, es decir del acercamiento de dos realidades lejanas, que Breton hace suya partiendo de la definición Dadá de Reverdy”.O.M. Rubio (1994;131).

Nos parece interesante sugerir que debemos tener en cuenta que cada artista surrealista escoge un muestrario de objetos o motivos / fetiche absolutamente personal, de origen más o menos detectable que acaban abarcando infinitos espacios y escenarios oníricos que los hacen totalmente reconocibles. De Chirico y sus figuras de madera, Magritte y sus hombres con bombín, o Dalí y sus esféricos huevos. El objeto, en este caso, no solo rompe sus lazos con el contexto convencional, sino con el espectador. Una circunstancia es evidente y es que en cuanto el elemento icónico deja de ser reconocible, es imposible devolverle el significado para que el fue pensado. Javier Cabo Villaverde nos explica que la descontextualización de determinados objetos inseparables del curso normal de su vida lo arrastra con facilidad a idénticas vicisitudes, entre ellas la pérdida de funcionalidad²⁹.

Creemos que eso es lo hace determinante al *Depaysement*. Muchas de las tipologías de las que hemos hablado pueden denominarse de descontextualizaciones, alteramos objetos y por lo tanto su función y percepción frente al espectador. Pero lo que implica la descontextualización es privar al referente icóni-

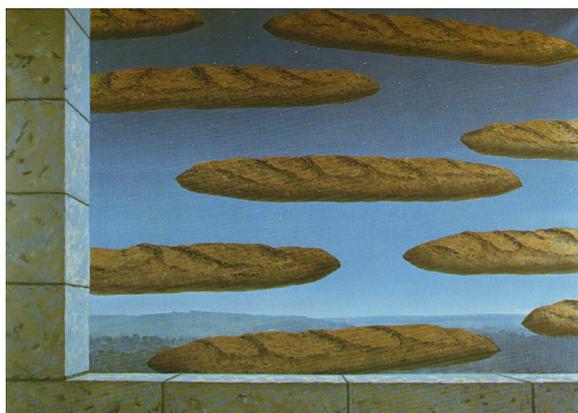
²⁸ Carrere y Saborit (2000;260).

²⁹ Javier Cabo Villaverde(2001;265)

co de significado, de funcionalidad respecto al escenario, al contexto para el cual presumimos que fue creado. Llega un momento en el cual dichos elementos pictóricos llegan a caer de lleno en el absurdo.

Podemos definir incluso varios grados de descontextualizaciones, unas donde el objeto puede ejercer una doble función o significado, y otra donde el icono y el contexto llegan a crear una percepción de lo imposible, de lo extraño, de lo insólito. Como hemos dicho antes, de lo absurdo.

“(…) ese inquietante aspecto que toma el objeto cuando se le irracionaliza (esto es, se le despoja de su función y de su uso psicológico o forma simbólica) es la expresión de la rebelión virginal, situada en zona mucho más profunda que la del hombre que asalta la Bastilla, o la del animal que desgarrar a su domador. Lo terrorífico de la sublevación del objeto radica en su silencio y en su inmovilidad. Cirlot (1986:103).



*René Magritte, La leyenda áurea, 1938
Óleo sobre lienzo, 95 x 129 cm*

Para avanzar en dichas explicaciones queremos poner algunos ejemplos pictóricos al uso. Un ejemplo perfectamente analizable es “La leyenda áurea” de Magritte (1938). En dicha imagen podemos contemplar un cielo tras lo que parece un muro en forma de ventana que solo enmarca el lado izquierdo y bajo. Un cielo azul, casi de anochecer, y unas montañas lejanas son lo único que podemos identificar de un paisaje que sirve como escenario pictórico con sus referentes en consonancia. Sin embargo, descubrimos que el pintor pone sobre dicha escena barras de pan flotantes por delante de nuestra vista. Aparentemente, son todas iguales en su forma y tamaño, la luz incide de igual manera, y como si por decisión del artista o de una ingravidez que desconocemos, flotan en mitad del escenario como si fuesen nubes.

Es evidente que dentro del contexto de un escenario paisajístico, unas barras de pan desarrollan una descontextualización evidente. El impacto sobre el espectador debe ser brutal, enigmática. ¿Por qué unas barras de pan? En este aspecto Carrere y Saborit lo explican de esta manera.

“La fuerza retórica, persuasiva, de cualquier alteración dependerá del efecto sorpresa, es decir de su capacidad para romper expectativas; es en la función espectador, por tanto, donde debemos situar la noción de norma, como conocimiento tácito que actúa a la manera de un complejo sistema anticipador. La sorpresa retórica surge de la incertidumbre producida por la inadecuación de lo percibido con lo esperado” (2000:202).



Samy Charminé,
A day in the clouds, 1994
Óleo sobre tela, 78 x 122 cm



Samy Charminé,
Inferno, 1994
Óleo sobre tela, 80 x 121 cm



Samy Charminé,
Desconectado, 1993
Óleo sobre tela, 70 x 76 cm

Podemos afirmar, por tanto, que la descontextualización puede albergar una función a pesar de desprender a los elementos icónicos de las suyas.

Otro autor más contemporáneo, y clasificado como surrealista es el caso de *Samy Charminé*, pintor nacido en la Riviera francesa. Sus composiciones contienen principalmente elementos paisajísticos y se aleja de la acumulación y saturaciones de elementos icónicos en el escenario pictórico. Obras, como *Inferno* o *Un día en las nubes*, donde el autor sustituye las nubes por las copas de unos árboles y al revés, las nubes parecen cubrir las ramas, cambiando el lugar de los referentes. En otra de sus obras, *Desconectado*, el autor nos muestra una vista de la tierra desde la luna, donde en primer plano encontramos una cabina telefónica. Este artista es prolífico en estas básicas descontextualizaciones, y podríamos estar ejemplificándolas constantemente. Sin duda, que el objeto de su realización sea el paisaje, y utilice elementos del mismo, lo hace merecedor de mención especialmente en esta investigación. En la obra de *Samy Charminé*, el objeto icónico actuaría en ese sentido como una aparición abandonada, librada al vacío tanto de su entorno como de su propia falta de utilidad.

“...de ahí se deriva esa voluntad de extrañamiento completo de todo” que Breton imponía como condición expresa a la surrealidad” (en Rubio, 1994:136).

Aun así, podemos elevar el grado de descontextualizaciones, como hemos comentado hace un momento, hasta un punto en el que la lectura de la imagen se vuelva especialmente compleja. Dalí es sin duda uno de los autores con mayor facilidad reconocida para albergar diferentes descontextualizaciones, dentro de una obra, aunque hemos decidido exponer una imagen más contemporánea como la del artista *Nguyen Dinh Dang* (físico y artista pictórico vietnamita) y su obra “*El silencio del piano*” (2001). Tras un escenario desértico y típicamente daliniano, (toda la obra de este artista destila el estilo realista y elementos afines a Dalí), encontramos en primer plano una persona tocando el piano de espaldas y cubierto por una sábana y unos cascos en la cabeza. La primera descontextualización que nos encontramos, pero si seguimos indagando más en los iconos del texto, podemos encontrar, un violín colgado de un árbol, dos barcas ancladas en tierra, un pale con cuerdas y un tren cuyas vías son la propia cola del piano que está en primer plano y que atraviesan un mar de fondo. Tras la persona que lo toca, un agujero en la tierra en forma de fosa. En principio ninguno de los elementos expuestos posee ninguna alteración plástica, ni tampoco alteraciones en la escala, en su forma, en la perspec-

tiva, no encontramos simetrías, ni fusiones evidentes aparte del elemento del tren y la cola del piano. Lo que tan solo nos encontramos es una serie de elementos en un escenario que no es el habitual. La acumulación de todos estos elementos en el escenario crea aún más incertidumbre y más misterio, más sorpresa. Cuantas más descontextualizaciones en el texto pictórico, más surrealista es la imagen, más la identificamos con el mundo onírico, y de los sueños, y por lo tanto, más nos preguntamos cuál es el desplazamiento simbólico de todos esos iconos y el porqué de su función en dicho escenario. La lectura retórica de dicho texto se vuelve totalmente ilegible si no tenemos datos que aporte el propio autor. En este caso acabaríamos en un *desbordamiento* narrativo como lo describen Carreré y Saborit.



Nguyen Dinh Dang , *El silencio del piano*, 2001
Óleo sobre tela, 60 x 76 cm

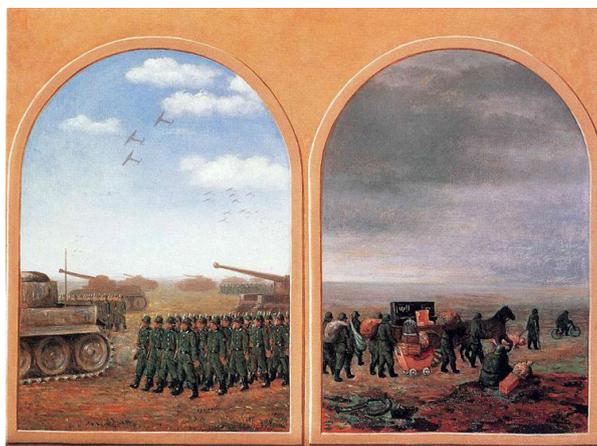
“Entonces intuí como nunca que cada cosa se encontraba inevitablemente en determinado lugar, aunque sin motivo ni significación alguna”. De Chirico

4.3.2.15.-SECUENCIALIDAD Y NARRATIVIDAD

Hemos creado esta tipificación para dar cabida a una serie de obras con una característica particular. No se trata de una alteración como tal, sino de una propiedad: la secuencialidad y la narratividad.

Dentro del mundo literario los hábitos de lectura en occidente están bien definidos de izquierda a derecha y de arriba abajo, en cambio los elementos contenidos por la pintura no parecen seguir esas mismas normas. Es incuestionable que en el mundo de la imagen visual tiene un lenguaje propio, la publicidad ha establecido algunos recorridos visuales para llegar antes al espectador, como son composiciones sencillas, importancia de contenidos en los márgenes derechos de las páginas y una lectura organizada partiendo del centro de la imagen. Pero los elementos contenidos en una pintura no parecen prescribir con semejante precisión ningún recorrido, según Carrere y Saborit; *“Esa carencia, digamos mejor esa circunstancia, constituye uno de los factores que de hecho más dificulta la disociación de unidades del texto pictórico, su articulación, y en consecuencia, su interpretación o lectura”*.(2000:114).

La lectura es un concepto que aún hoy no acaba de definirse en pintura. De hecho, es un término que está indudablemente cohesionado con la realización de significados e interpretaciones del texto pictórico, pero también al recorrido espacial de las miradas en las distintas zonas del espacio escénico, que va generando tales significados. Hay que recordar que la lectura entendida como recorrido-interpretación dentro de la obra pictórica es una cuestión vital.



René Magritte, *La dialéctica aplicada*, 1945.
(Ejemplo de secuencialidad)

Dentro de este paradigma de la lectura y los recorridos en el mundo pictórico, podemos distinguir dos elementos de desplazamiento. Uno es *la secuencialidad* y otro *la narratividad*. Muchas veces la imagen crea un código secuencial que puede estar dividido en una o varias imágenes, dentro del mismo soporte pictórico o no, y a su vez puede hacer referencia al tiempo, al espacio o ambas. Esta ruptura espacial o temporal, generalmente, está ligada con una narratividad puesto que es un recurso consecutivo y se prolonga en la lectura de un mismo tema dentro de una sola obra. La secuencialidad puede determinarse principalmente como espacial y la narrativa, temporal. Incluso lo más común es que ambas se cohesionan para crear una lectura más amplia.

“En su tratado de pintura, Leonardo comparaba pintura y poesía, atribuyendo a la primera simultaneidad e inmediatez y a la segunda sucesividad y temporalidad, lo que en aquel momento, reactivó la vieja clasificación entre artes del tiempo y artes del espacio.” Carrere y Saborit (2000;115).

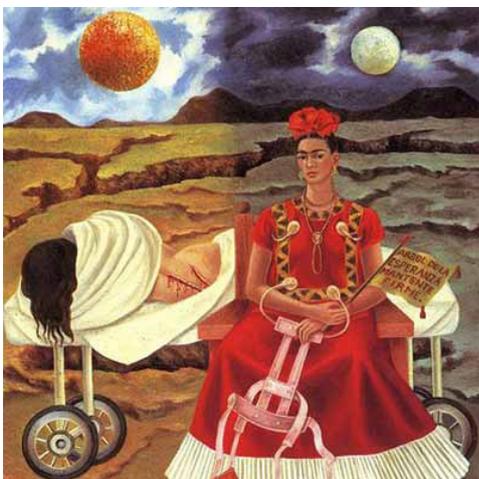
No podemos olvidar mencionar los parentescos que tienen ambas con otras disciplinas, como el comic (ilustración secuenciada), o todo el computo de obras pictóricas dentro de la histórica, cuya función era la de narrar diferentes acontecimientos temporales, religiosos, bélicos, etc.

En nuestro caso, y dado nuestro estrecho corpus de imágenes paisajísticas, hemos encontrado pocas pero no menos interesantes obras que representan fielmente ambas tipificaciones. Una de ellas, *La dialéctica aplicada* (1944) de René Magritte. La obra se presenta en un soporte dividido por dos arcos de medio punto. Estos arcos realizan una función de marco ventana en la cual aparecen dos imágenes diferentes en un mismo espacio. En este caso las imágenes son consecutivas y narran un cambio temporal. En la izquierda, (siguiendo los modos de lectura literaria) unas tropas de soldados avanzan decididas

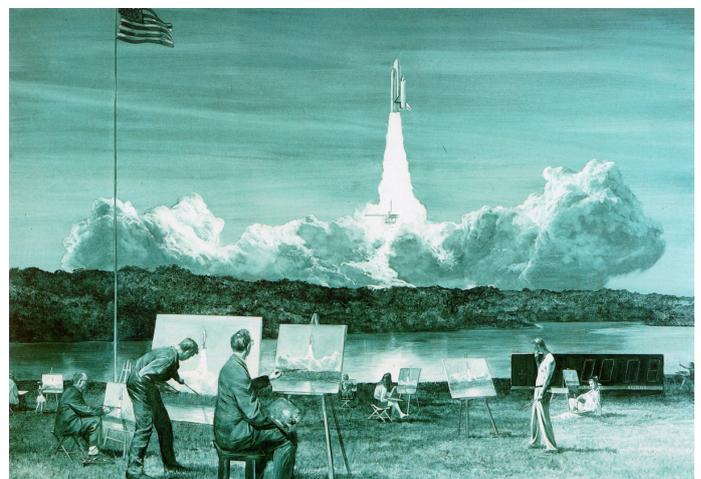
hacia la guerra, junto a los tanques que apuntan hacia la misma dirección, a través de un paisaje de cielo azul y típicas nubes de Magritte. En el lado derecho, las nubes oscuras de tormenta emborronan la imagen de soldados y campesinos huyendo de la guerra con hatillos a través de un espacio más depresivo y desolador. Magritte pintó la obra a un año del término de la segunda guerra mundial. La obra nos recuerda a un cómic o a un retablo eclesiástico, donde con solo una mirada podemos entender la lectura de la obra, el tema, y la secuencialidad de los acontecimientos que podemos entrever y donde se plasma el paso del tiempo en similar espacio. Lo característico de esta obra, y que es muy frecuente en el autor, es el misterioso título. Pero de eso hablaremos en el capítulo 4.4

La siguiente obra, *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), de *Frida Kahlo* tiene una lectura más compleja, aunque visualmente es mucho más evidente. En este caso la autora crea una consecución temporal profunda, separando tras un eje vertical, el día y la noche en el mismo espacio pictórico. En este particular, la autora representa un espacio interior, sentimientos ligados en este caso a la secuencialidad temporal. La imagen divide el día de la noche y altera el escenario, dando un aspecto desértico y pobre al día, y fértil y esperanzador a la noche. Sobre el paisaje dos retratos se muestran acorde con el espacio donde se enclavan cada uno. Por el día Frida está tumbada y dolorida a causa de sus molestias corporales, el día es un sufrimiento constante, es negativo. En cambio, por la noche, mientras duerme la autora se muestra esperanzada en un espacio donde no está lisiada, es ella misma en su sueño y no necesita de los aparatos médicos que la impiden levantarse de la cama. La lectura es temporal y el espacio continuo, sin embargo la autora narra desde su interioridad sus estados emocionales según las horas del día. El texto pictórico se convierte en una narración temporal.

Así que, como nos argumentan Carrere y Saborit, “...aunque, siguiendo el tópico se atribuya temporalidad a los lenguajes verbales y espacialidad a lo visuales, es también una evidencia que las artes visuales ocurren en el tiempo y las de la palabra en el espacio, tanto o más cuando contemporáneamente estos conceptos han llegado a considerarse una coordenada única (espacio-tiempo) del conocimiento humano”.(2000:115).



Frida Kahlo,
Árbol de la esperanza mantente firme, 1946
Óleo sobre fibra, 55,9 x 40,6 cm
(Ejemplo de narratividad)



Mark Tansey, *Action painting*, 1984
Óleo sobre tela, 193 x 279 cm

4.3.2.16 ACTO DE AUSENCIA. SUPRESIÓN HUMANA

El acto de ausencia viene determinado por la falta de referentes humanos en el espacio escénico, sobre todo en escenarios urbanos, (*ciudad-personas*). Sin embargo, también es extensible a signos o elementos con una importante carga humana (*puertos-barcos*). En este caso el acto de ausencia viene determinado por los *Tropos Proyectados*. La más evidente es la tipificación *ciudad-personas* y uno de los autores que más la utilizó fue Giorgio De Chirico, quien de todos es conocido, su repertorio de ciudades fantasmas y calles desoladas. En principio atribuimos a *la pintura metafísica* esta tipificación que suprime elementos determinados, para crear diferentes sentimientos perturbadores y ligados al mundo de los sueños.

“La clave fundacional de la pintura metafísica consiste en la implantación dentro de los marcos urbanos de un sentimiento de soledad hasta entonces exclusivo de la naturaleza; y de hecho el asentamiento, tardío y contestado, de, paisaje sin figuras en la pintura tradicional constituye un referente válido para la geometría de la ausencia en De Chirico”. Javier Cabo Villaverde (2000:211).

Carrere y Saborit enmarcan esta tipología como una *elipsis icónica* dentro de su trabajo de *Retórica de la imagen*. En principio la enmarcan como una figura de supresión, consistente en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado, dotadas de cierta autonomía que, a partir de las distintas formas de contexto, pueden ser mentalmente recuperadas³⁰.

La figura humana, o los atisbos de la misma, son suprimidos como signos icónicos del escenario paisajístico, que en este caso pasa a desarrollar una función de contexto. Ambos elementos son co-dependientes el uno del otro para hacer una lectura ordinaria del texto pictórico. Sin embargo, al suprimir una (en este caso la presencia humana), el contexto con gran carga simbólica y retórica al respecto de las magnitudes suprimidas, pasa a convertirse en una lectura a medias que forzosamente evoca constantemente, y de una manera trágica, el signo suprimido.

De alguna manera se invita al espectador a rellenar mentalmente, y a partir de los elementos presentes, el signo suprimido. Esa evocación es imprescindible para no perder niveles de significación. Entonces se crea una simultaneidad entre ausencia y presencia, un equilibrio que nos demuestra que algo que “no está”, esté implícitamente en el lugar.

“En la elipsis una magnitud no está físicamente (no puede verse) pero sin embargo organiza el resto del enunciado”. Carrere y Saborit (2000:265)

Es un hecho que la no presencia de personas en lugares donde debieran estar concurridos, causa una inquietud desbordante en el espectador. El cine ha remitido varias veces a esa tipificación y es una constante en el imaginario onírico de cualquier persona. Inquietud hacia la soledad o a un éxodo al que no hemos sido invitados. Freud alude el sentimiento de soledad a una angustia infantil, y en las imágenes de estilo romántico el hombre se ve relegado en las obras pictóricas a una ausencia, a cambio de una demostración de grandeza, de la naturaleza como símbolo de soledad y recogimiento. Incluso se reta a que esa supresión humana cree una inevitable agorafobia. “(...)donde la supresión de figuras crea un ambiente

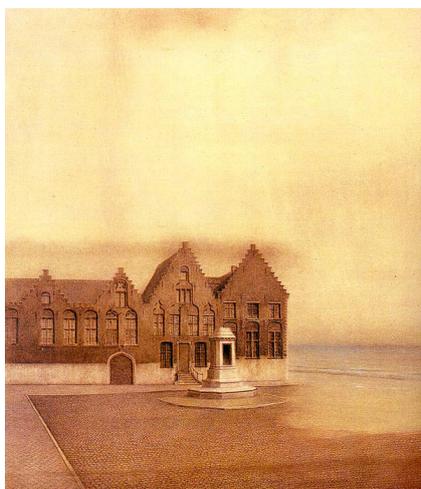
30 Carrere y Saborit (2000:264).

opresivo, de miedo latente: mundo sin nadie, anterior y exterior a la presencia humana”. Javier Cabo Villaverde (2001;215).

Sin embargo, no solo la ausencia de seres humanos en los escenarios pictóricos paisajísticos son capaces de estremecer o de perturbar al espectador. Los objetos desahuciados de sus funciones en el paisaje humano, crean ese mismo estupor, peanas sin esculturas, sombras sin cuerpos, trenes sin pasajeros, etc. La soledad absoluta, un mundo desierto, una incertidumbre de que algo terrible ha pasado, imágenes que aún estremecen y embargan de misterio su lectura, al ver reflejada nuestra propia ausencia.

“No resulta extraña, y por tanto no constituye desvío, la ausencia de personas representadas en algunos paisajes románticos de Turner y de Friedrich, o en algunos escenarios metafísicos de Chirico. nuestras expectativas respecto al paisaje romántico (o a los lugares allí representados, que no se caracterizan por la alta densidad de población) o respecto a las arquitecturas metafísicas (que se sitúan en un mundo onírico ó irreal) admite como {normal} la ausencia de seres humanos. Sin embargo, en no pocas pinturas de Hopper, situadas en interiores o exteriores del entorno urbano, se subraya la ausencia de las personas que suelen circular por las calles o convivir en el hogar” Carrere y Saborit (2000:267)

Como ejemplificaciones nos gustaría volver a mostrar una de las obras analizadas en este trabajo, y para nosotros la que inspira y muestra a la perfección esta tipología. Es *La ciudad abandonada* de Fernand Khnopff, de 1904. Es incuestionable no sentirse abrumado al observar este dibujo sobre papel



*Fernand Khnopff, La ciudad abandonada, 1904
Carboncillo, tiza negra y pastel sobre papel, 76 x 69 cm*

amarillo, donde unas bonitas casas son invadidas por una especie de marea alta, y donde lo que más nos llama la atención es la solitaria peana de la plaza, a la que parece haber abandonado la propia estatua que la presidía. Esta obra de origen simbolista es el preludio, tras el romanticismo, de lo que será un caldo de cultivo para los pintores metafísicos, los surrealistas y el realismo contemporáneo. Aun así, no podemos dejar de citar ejemplos tan notables como Giorgio de Chirico y *La torre roja* de 1913 o *La nostalgia del infinito*; Delvaux y su *Palacio en ruinas*; Katy Sage y sus *Goth cities*; e incluso muestras más actuales como la de Jeffrey Smart y su obra *Approaching storm by railway 55 (aproximándose tormenta en el ferrocarril 55)*, donde nos muestra la vista de una residencia por donde pasan unas vías de tren al fondo y

lo que parece ser una carretera en primer plano. Unas nubes oscuras parecen provenir del lado izquierdo mientras la mirada del espectador se posa en un objeto en el centro del cuadro: un carricoche infantil. Un elemento con una carga significativa muy potente, relacionado con niños o bebés, en una desolada explanada donde no aparece ninguna persona o ser humano que desee hacerse cargo de dicho elemento. Esto potencia el sentimiento de soledad al máximo, creando incertidumbre por saber si el cochecito está desamparado o no.

En este caso la ausencia es magnificada por un elemento que personifica la demanda de protección del ser humano. Y en este momento no lo está.



Jeffrey Smart, *Approaching storm by railway*, 1955
Óleo sobre tabla, 62 x 73 cm



Mari Puri herrero, *Recoletos*, 2009
Óleo sobre lienzo, 210 x 240 cm

“He meditado a menudo sobre el extraño fenómeno de la ausencia humana en su aspecto metafísico. Todas las obras de arte profundas contienen dos soledades: una, que podríamos llamar soledad plástica, es la beatitud contemplativa que nos da el genio de la construcción y de la combinación de formas; la segunda sería la de los signos, soledad eminentemente metafísica; y por la cual es excluida a priori toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica. De Chirico. (Cassou, 1961:491).

En la obra *Recoletos* 2009 de Mari Puri Gracia (Bilbao 1942), encontramos la fusión de este concepto, hayándonos delante de un paisaje típicamente Bilbaino, con la ausencia presente de la figura humana, que pretende desaparecer en identidad. Este ejemplo podría ser enmarcado en siluetaje, o figura fondo, aun así el efecto de ensoñación está totalmente presente, y hemos querido mostrarlo en este apartado.

4.3.2.17-ACTO DE PRESENCIA. MULTIPLICACIÓN HUMANA

Esta tipificación es totalmente la opuesta a la anterior. Si el acto de ausencia se caracterizaba por la falta de referentes concretos, el acto de presencia viene a ser al contrario. Generalmente se reconoce por la ocupación de los mismos referentes icónicos, de tal manera que saturan el espacio de la imagen. Sin embargo, el acto de presencia está compuesto por elementos icónicos humanos, que no tienen por qué ser

iguales ni repetirse en la misma forma o composición. Con esto queremos hacer una distinción en cuanto a alteraciones de repetición, que pueden abarcar repeticiones de diferentes tipos de signos. Tanto el acto de ausencia como el de presencia, se refieren a personas humanas en nuestro trabajo y en este caso a la saturación de su presencia en el escenario pictórico.

Para ser comparativos con otros estudios, Carrere y Saborit hablan de una *Acumulación (icónica) caótica*, en obras parecidas a las de nuestro corpus representacional. Ellos sugieren que los elementos sumados en el espacio escénico no desarrollan afinidad ni sentido con su contenido, y eso nos llevaría a una ausencia de relación semántica, que se vincularía a la incoherencia, el azar, el delirio incluso al inconsciente. Al ser nuestro corpus más específico, hemos llegado a la siguiente conclusión. La excesiva saturación del elemento humano, tenga o no relación con el espacio que ocupa, crea instintivamente una claustrofobia en el espectador, una incertidumbre y sentimientos similares a los que causa la ausencia de esos mismos elementos.

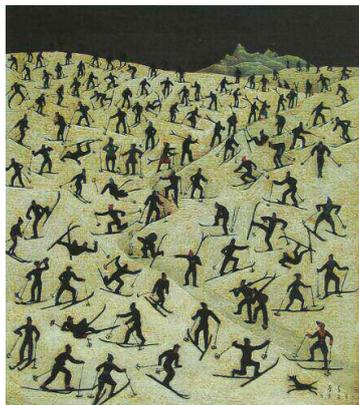
Como ejemplo nos refiere a la obra del Bosco, que definen como una serie de acumulaciones caóticas al servicio de una visión fantástica, un conjunto de los miedos medievales exacerbada. Sin embargo, dichos elementos se disponen incoherentemente, alterados entre sí por fusiones de elementos inconexos, alteraciones en la escala, descontextualizaciones y un sinfín de alteraciones que representan el caos en su más extensa palabra.

Ya dentro del surrealismo, Paul Delvaux es nuestro punto de partida para mostrar estas acumulaciones humanas. Muchas obras de Delvaux se caracterizan por llenar determinados espacios pictóricos con presencia humana, o grupo de mujeres hasta el punto de crear una especie de *Overbooking* en la imagen. “*La principal excepción en este sentido dentro del movimiento la ofrece Delvaux, sin duda el único surrealista en quien la presencia humana puede considerarse normal o incluso cuantiosa, y casi siempre más importante que el objeto*”. Javier Cabo Villaverde (2000:216).

Otra muestra es la de *René Magritte* y su obra *Golconde*, donde una lluvia de hombres vestidos con traje y bombín, levitan hieráticamente sobre una vista urbana típicamente belga. En este caso en particular, como han explicado más arriba Carrere y Saborit, los elementos se presentan inconexos y anulados retóricamente frente al escenario donde se sitúan. La levitación de los mismos es un recurso del que hemos hablado ya, pero la saturación del elemento del hombre con bombín es lo que protagoniza e inquieta al espectador.

Dalí es otro de los artistas prolíficos en acumulaciones humanas, inunda sus cuadros con personajes sobre todo en sus obras con temas históricos, donde parece no tener espacio suficiente para ubicar sus personajes. En *La Batalla de Tetuán*, donde no solo priman los elementos acumulados, Dalí opta por un tamaño descomunal, tres metros por cuatro, lo que incrementa esa sensación de agobio. Sin embargo, queremos mostrar una obra de *Frank Sedlacek*, *Campo de entrenamiento* (1926) donde podemos observar un paisaje nevado con una perspectiva básica y casi plana. Una gran cuantía de personajes vestidos de negro intenta esquiar codo con codo no dejando espacio para ver otra cosa que elementos punteados tras una superficie blanca. Desde el primer plano al último, las entidades

humanas varían levemente su tamaño hasta el borde de la superficie blanca que simula una colina. La sensación de multitud es evidente, aglomeración y repetición, una especie de horror vacui humano que nos transporta a la inverosimilitud de un sueño.



*Frank Sedlacek,
Campo de entrenamiento, 1926
Sin datos de obra*



*Paul Delvaux,
Las cortesanas, 1941,
Óleo sobre lienzo, 90 x 100 cm*



*René Magritte, Golconde, 1953
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm*

4.3.2.18 HIBRIDACIÓN

La hibridación es una variedad muy significativa. Trata de dotar a elementos inertes del paisaje de propiedades humanas, e incluso al contrario dotar a elementos humanos de propiedades naturales orgánicas. Unos de los precursores absolutos de esta tipificación es sin duda Arcimboldo y sus retratos basados en elementos naturales y objetos dispares, aunque más enfocados a elementos del bodegón, sin embargo la mecánica tipificadora es semejante. Otro artista vinculado a esta variante es De Chirico y sus autómatas. Maniqués que parecen cobrar vida a pesar de ser elementos completamente inanimados y compuestos de diferentes materiales. Se personifican como entes protagonistas de todo el escenario metafísico. Dado nuestro corpus representativo, buscamos elementos animados dentro de la pintura de paisaje. Lo cual De Chirico queda totalmente apartado de nuestro estudio, aunque siempre nos parece acertada una reseña.

“Toda mi imaginación consiste, ...en dar vida al modo humano a seres imposibles de acuerdo con las leyes de lo posible” Redon. (en Lucie-Smith, 1984:77).

Abordando cuestiones más psicológicas y antropológicas, *la hibridación* es una propiedad que traspasa ya no solo las imágenes, sus precedentes nos hablan de otras culturas y de tradiciones milenarias en las que los objetos, y sobre todo los referentes del paisaje, tenían propiedades humanas y eran considerados dioses o encarnaciones de algunos espíritus. La mayoría del imaginario antiguo trata en sus imágenes de seres con propiedades fantásticas, los cuatro evangelistas híbridos de personas y animales, incluso dioses aztecas, egipcios y nórdicos, donde la personificación de la naturaleza era un hecho consumado para ellos y una manera de explicar algunos fenómenos de la misma. Por otra parte, no podemos dejar

de mencionar a Freud quien destaca la importancia vital de la hibridación en los sueños³¹.

Esta tipificación aún se sigue explorando en el mundo del arte, y aporta una increíble fuente de inspiración para la pintura fantástica, dotando el escenario paisajístico de la irrealidad justa para ser un elemento importante. Según Javier Cabo Villaverde, la profusión de hibridaciones en la pintura surrealista puede también entenderse como un insatisfactorio sucedáneo de la escasa presencia humana, lo que demuestra nuevamente la menor importancia de esta última frente al objeto³².

Para este caso concreto debemos hablar de un cierto grado de permutación, como nos lo sugiere Carrere y Saborit, dado que en los ejemplos pictóricos que vamos a destacar a continuación, podemos advertir la desviación de uno o varios elementos expresivos más allá de la situación que normalmente deberían ocupar³³. En ese caso es la permutación de los elementos son los referentes naturales del paisaje con elementos de características propias del ser humano. En algunas obras, los elementos se funden o se superponen, y en otras, una alteración de la forma en su contorno es suficiente para mostrar cierta desviación en la iconicidad de dichos signos icónicos.



René Magritte
Alicia en el país de las maravillas, 1945
Óleo sobre tela, 145,5 x 113 cm



Toyen, *La guerra*, 1945
Sin datos de obra

Uno de los ejemplos más reseñables, y que ha inspirado la preocupación de esta variante en dicho trabajo, es la obra *Alicia en el país de las maravillas* (1945) de René Magritte. En la obra podemos ver una imagen casi caricaturizada de un paisaje, nos recuerda a una imagen típica de la ilustración de un cuento, con un árbol con adhesiones de elementos humanos como nariz y ojos humanos. Al fondo encima de las nubes del cielo una pera con cara y manos parece aplaudir en lo que parece una escena absurda y fantástica. Los referentes en este caso son elementos típicos del repertorio paisajístico y están animados. El resultado una imagen ilusionista y fantástica, típica del corpus al que nos referimos. To-

31 *En Freud*, (1972;20).

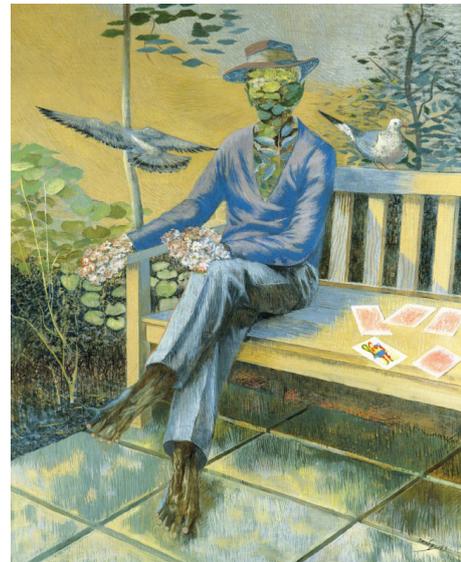
32 *Javier Cabo Villaverde*.(2001:361).

33 *En la retórica de la pintura*, (2000; 281)

yen, también nos muestra otro ejemplo muy interesante de esta variación. De título *La guerra* (1945), la artista surrealista nos muestra algo semejante a un espantapájaros, sujeto de un palo, cuya cabeza se asemeja a un árbol cuyas hojas son abejas superpuestas como en una colmena. Su cuerpo se compone de una chaqueta que parece ser de un uniforme de guerra y un brazo vendado. Parece estar relleno de paja y se sitúa en el lado derecho de la composición. Al fondo, a modo de tumbas, unos pedestales con sus bustos se alzan hasta el horizonte. Este repertorio de espantapájaros que se funden con elementos típicos del paisaje es muy usual en la pintura surrealista. La obra de Vicente Ameztoy no es muy prolífica, pero es una muestra espacialmente completa del surrealismo a través de los elementos naturales y paisajísticos, especialmente vinculado a la tierra, y a sus colores. Ameztoy se caracterizó porque casi toda su obra carece de títulos, y entre ellas destacamos sus maniquíes y espantapájaros hechos con ramas, hojas, paja y musgo. Todos elementos naturales del paisaje Vasco del cual procede. Para nosotros es el auténtico protagonista de esta variante. Junto al navarro Fernando Beorlegui (1928) quien también utiliza elementos del paisaje para crear figuras humanas como observamos en el *Pretendiente*.



*Vicente Ameztoy, sin título, 1976
Óleo sobre tela, 100 x 72 cm*



*Fernando Beorlegui, El pretendiente, 1989
Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm*

4.3.3.-ALTERACIONES SIMBÓLICAS

Las alteraciones simbólicas enmarcan ese aspecto de significados que desarrollan algunos referentes y que son alterados o elegidos, a priori, para construir algo más que una imagen, sino un mensaje dentro de la imagen.

Esos códigos se convierten en lenguaje, dependiendo del autor o la localización geográfica donde se ha desarrollado la obra. Esta tendrá un abanico de códigos que solo serán cifrados por una serie de espectadores que tengan unas características especiales.

Los iconos sustituyen o coexisten unos con otros a través de sus significados, o de lo que nosotros

como espectadores entendemos que representan. Hay que partir de la idea de que un elemento pictórico posee un significado para el espectador que se puede ser alterado o confrontado con otros y ello crea ya no solo una relación sino un diálogo o una contradicción. Muchas veces esos iconos sensibles a una definición en su contexto escénico se ve alterado o sustituido por muchas causas, que es a continuación lo que vamos a desarrollar.

4.3.3.1.- ALEGORÍAS

Quizás la idea, que nos viene a la cabeza cuando hablamos de alegorías sea la del *Nacimiento de Venus* de Botticelli, o la pintura tradicional del renacimiento. Las alegorías han viajado constantemente a lo largo de la historia del arte, y han planteado una manera codificada de comunicación bastante básica. La biblia y la mitología, han sido fuentes inagotables de temas alegóricos que han inspirado innumerables obras. La característica primordial que hace de la alegoría un caldo de cultivo extraordinario para el surrealismo y el mundo onírico, es la visión de una doble lectura, de una codificación compleja que va más allá, dos mundos en una sola imagen. Una imagen de doble significado, dobles posibles interpretaciones.

“En la alegoría las cosas ocurren de otro modo modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido alegórico. La oposición se da entre sentido único en la metáfora y el sentido doble en la alegoría.” Carrere y Saborit. (2000:413)

Entrados en el siglo XX, y con la atención prestada al inconsciente no solo en el mundo de la psiquiatría y la ciencia sino del arte, lleva a muchos artistas a fantasear experimentalmente hacia el mundo de la locura, el delirio, la vigilia, que yace dormido en nuestro interior más allá de la razón. La gran aportación de Freud fue la de mostrar cómo la vida consciente, estaba condicionada por la compleja vida “soterrada” del inconsciente. Conflictos, deseos insatisfechos, situaciones vividas, y todo ello pervive y emerge periódicamente en forma de un rico repertorio simbólico cuyo funcionamiento y desarrollo intentó describir el gran psiquiatra. Esto nos lleva a catalogar la alegoría como una especie de *interpenetración adherente* de códigos simbólicos. Dos entidades, la imagen del texto pictórico y la doble lectura, más allá de lo que el simple referente nos muestra.

Según Carrere y Saborit (quienes han analizado exhaustivamente este concepto) hablamos de alegoría en una pintura cuando la percepción literal del conjunto (o al menos de bloques pictóricos integrados) remiten a una segunda interpretación o lectura que, en consecuencia, ha sido sustituida por la presente en virtud de una relación por lo general de semejanza, igual que ocurre con la metáfora, por lo que ha sido definitiva en la tradición como sucesión de metáforas³⁴. Sin embargo, hay que detallar que en la metáfora interviene prácticamente en los tipos icónicos o las unidades plásticas, no en el conjunto unitario, como es el caso que nos acusa.

Dentro de nuestro corpus representativo de obras de paisaje, debemos hacer un paseo rápido por esas

34 Carrere y Saborit (2000:412)

obras que fueron precedentes, como muestra *Las edades de la Vida* de D.C. Friedrich, como un ejemplo universal de lo que la alegoría pretende. Aún así, no es una imagen que, frente a esa cualidad alegórica, destaque por otras alteraciones simbólicas o icónicas. *El Jardín de las Delicias*, del Bosco, es otro ejemplo quizás más aproximado, con diferentes metáforas en sus unidades icónicas y alegóricas en su contexto global.

Por otra parte, la alegoría, posee dos tipos de codificación. Una abierta, y más accesible, y una cerrada. Cuando la alegoría es muy cerrada o ambigua, su significado parece deliberadamente inaccesible, Carrere y Saborit lo denominan *Enigma*. Bien es cierto que en el caso del Bosco, la cantidad de metáforas, dentro de los bloques integrados de figuras icónicas, llevan a una sobresaturación en el texto pictórico, que hacen muy difícil acceder a su lectura o su correcta interpretación. Algo similar, y que ya hemos comentado con ciertas obras de Dalí donde la saturación de alteraciones en sus signos icónicos, llegan a codificar de tal manera el texto pictórico, que se hace difícil acceder realmente a su comprensión. Y es que, en la pintura onírica y surrealista, no todo referente es lo que parece, o viceversa. La pretensión de excavar en las entrañas de ese mundo soterrado y sacar conclusiones válidas, a menudo se hace una labor titánica.

“Sin ánimo de establecer semejanzas temerarias o perversas entre la exégesis bíblica o mitológica y el psicoanálisis, cierto tratamiento de los sueños podría ser explicado desde la perspectiva alegórica enigmática, del mismo modo que las acumulaciones caóticas de los pintores surrealistas, afines a las de Bruegel o el Bosco, son portadoras de los lenguajes del azar, la locura, el sueño y el inconsciente. En suma, la enigmática surrealidad, dispuesta para (no) ser descifrada como alegoría.” Carrere y Saborit, (2000:418).

Emilio Bonnet Casanova nos muestra en su obra *La vida y la muerte* de 1980 una singular alegoría, en la que dispone dos planos en el paisaje, mostrándonos al fondo unos amantes cromáticos jugando ajenos a todo. En primer plano vemos como una mujer bella y desnuda toma las bridas de un caballo famélico sobre el que cabalga la muerte. En este caso los personajes corresponden mutuamente a una alegoría de la vida y la muerte, interpretando la lectura de que tras la vida siempre acompaña la muerte. En este caso la codificación es abierta, es más fácil llegar a la lectura correcta, gracias al título y nuestra cultura residual, donde se representa a la muerte con una guadaña y en forma de esqueleto. Mientras que la vida siempre es personificada por una mujer bella y lozana. Hay que tener en cuenta que muchas de nuestras fuentes alegóricas provienen de las imágenes que nos proporciona la religión y la visión que ella hace de los conceptos abstractos como vida o muerte.

En *Bajo las escaleras*, obra de Jacek Yerka artista polaco, con una gran trayectoria en la imagen surrealista y fantástica, podemos observar algo semejante, pero sin acudir a personificaciones como las de Casanova y de las que hablaremos a continuación.

La obra nos muestra un paisaje nublado, donde la tierra se funciona con un suelo entarimado de madera de último a primer plano. En el centro del cuadro, unas escaleras en forma de caracol, suben y se pierden por encima de las nubes, mientras que en la parte inferior, una puerta debajo las escaleras nos muestra una especie de sótano, con una luz anaranjada y cálida respecto al resto cromático de la obra.

La alusión al cielo y al infierno es mucho más que clara. Inmediatamente el espectador asimila que las escaleras que suben al cielo son una especie de camino hacia el paraíso, mientras que el principio de las escaleras se sitúan en un limbo paisajístico nublado y de luz tenue. Bajo las escaleras solo podemos advertir una luz anaranjada tras una puerta abierta que nos invita a entrar. Automáticamente intuimos que esas escaleras del sótano sólo pueden dar a un lugar bajo tierra, al infierno. Los referentes son los que son, una escalera, un paisaje, ni siquiera el título hace mención a las conclusiones a las que llegamos. La doble lectura está ahí, los referentes poseen un doble significado, y nuestro bagaje religioso, cultural y psicológico hace el resto. En este sentido nos encontramos con una obra similar, aunque enmarcada dentro del realismo pictórico. La irresistible ascensión de lo fragmentario de Jose Mari Lazcano. Donde aun podemos encontrar bajo la técnica del hiperrealismo, algo del espíritu romántico y surrealista.



J. Yerka, *Bajo las escaleras*. s/f
Sin datos de obra



Jose Mari Lazcano,
La irresistible ascensión de lo fragmentario, 1986
Acrílico sobre lienzo, 103,7 x 194,7 cm

-Personificaciones

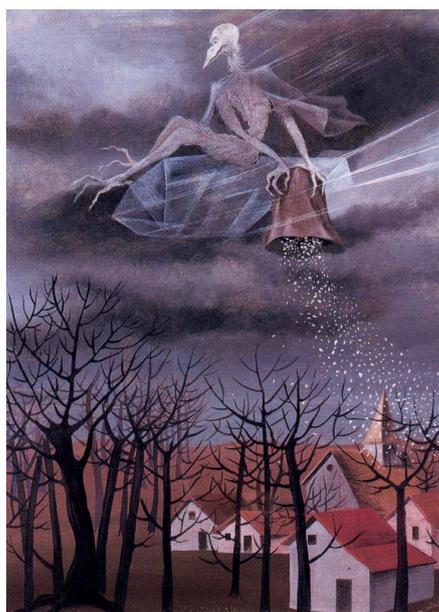
Dentro de las alegorías paisajísticas queremos reseñar un tipo, la de la personalización, en la que el corpus de obras surreal y fantásticas es más amplio. Es muy fácil reconocer sus características dado que el signo icónico protagonista es sustituido por una entidad humana que suele estar dotadas de algunas características icónicas o plásticas del signo al que representa. Carrere y Saborit la definen como una variante que consiste en introducir elementos concretos, abstractos y colectivos como personas que hablan y actúan, esto todo ello citando a Lausberg³⁵.

Las personificaciones son fácilmente identificables, y como hemos expuesto al principio de dicha tipificación volvemos de nuevo al ejemplo del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Sus figuras son personificaciones de elementos abstractos y concretos del tema del paisaje, el viento que sopla es personificado con la figura del querubín y la flora espera en tierra en forma de mujer con un manto de flores. Cada personificación posee características especiales del elemento que representan, y eso hace que su lectura sea abierta de cara al espectador que conoce la mitología griega.

Como hemos mencionado antes, nos interesan elementos del paisaje que es nuestro tema de investi-

³⁵ En, *Lausberg* (1983:214).

gación, y no podemos quejarnos de las diferentes propuestas que hemos encontrado, entre ellas *Frío* de Remedios Varo. En esta propuesta observamos un paisaje simplista con colores apagados, donde un personaje mitad humano y mitad pájaro, sobrevuela un pueblo sobre lo que parece un témpano de hielo, dejando caer nieve desde una saca. En este caso, la artista hace su propia interpretación alegórica de un concepto abstracto como es el frío, imaginando un ser fantástico, famélico y arrugado, con garras en lugar de dedos impulsado por el viento gélido. Otro ejemplo más contemporáneo, y más inclinado hacia la pintura fantástica, sería *Invierno* de Roland Heyder. Utiliza una mujer representando la estación invernal, de alguna manera como muchos ilustradores lo hacían a principios del siglo XX. Ella es el centro de la composición y sobre su cabeza parece llevar algo que se asemeja a un sombrero donde podemos vislumbrar un paisaje con sus casas, iglesias, río helado y montañas. Abajo otro paisaje, esta vez sin presencia humana, parece estar nevando gracias a los gestos que realiza la dama con sus cuatro brazos junto a la nieve que se adelanta por el flanco derecho de la composición. La lectura simbólica es básica, es fácilmente reconocible la alegoría sin necesidad de que el título nos aporte alguna pista. Las personificaciones (como corresponde a la tradición grecolatina a la que pertenecemos) más usuales suelen ser mujeres vinculadas a las estaciones, a las artes, a conceptos universales y se sustentan en elementos paisajísticos propios para dotar al espectador de códigos que le ayuden a interpretar ese doble lenguaje alegórico.



Remedios Varo, Frío, 1948
Gouache en cartulina, 33 x 25 cm



Roland Heyden, Invierno, s/f
Gicleé

4.3.3.2. CITACIONES INDIVIDUALES O COLECTIVAS

Las alusiones pictóricas dentro del amplio espectro que ocupan, no son fácilmente reconocibles a menos que el espectador tenga cierto bagaje cultural, intelectual o artístico. De hecho puede ser comparable a lo que ocurre en el mundo de la literatura, y sus obras alusivas, citas, homenajes, revisiones literarias, etc. En la mayoría de las ocasiones, la pintura que alude o cita, a veces lo hace con referentes de su propia disciplina: pintura que habla de pintura como ocurre por ejemplo en algunas obras del Equipo

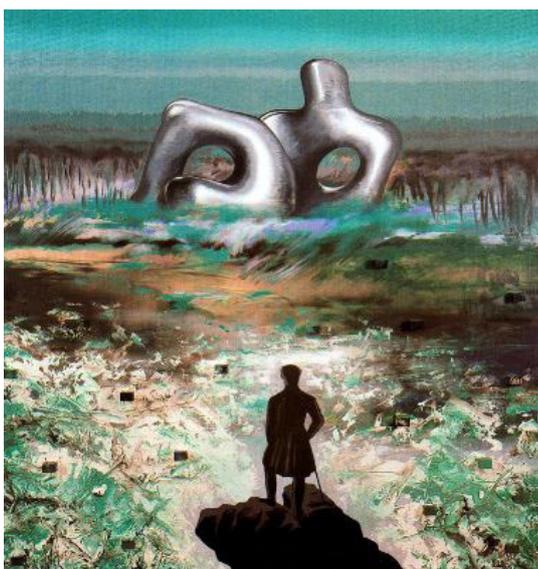
Crónica. Otras pueden aludir a momentos históricos, ideas, pensamientos, personajes, etc. Lo más común, en nuestro repertorio de paisajes, es la inserción de elementos pictóricos ya conocidos, o alusiones gráficas a otros autores, a través de la imagen o del estilo del artista.

“En el arte que nos ocupa la alusión se acompaña muchas veces de la cita a pinturas del pasado, esto es, la reproducción total o parcial de las mismas; una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de esas obras”. Carrere y Saborit. (2000:439).

Esta definición es la que mejor se enmarca en nuestro corpus de obras encontradas con ciertas alusiones y citas visuales. La alusión incorpora elementos reconocibles en el texto pictórico, por ejemplo la repetitiva obsesión de Dalí por *El Ángelus* de Millet, donde llegó a incorporar la pareja de campesinos en su repertorio como propia, indagando sobre las posibilidades del cuadro de Millet y descodificando un significado oculto que para el catalán tenía varias lecturas y teorías. El elemento que nos sirve de alusión en este caso es un icono pictórico reconocible del propio Millet en manos de otro artista, Dalí. Sin embargo, la alusión es descodificada cuando el espectador reconoce el elemento al que alude en su cuadro Dalí. Si el espectador no conociera la obra de Millet, ni el cuadro al que hace referencia, la alusión queda inconclusa y su lenguaje simbólico se pierde.

“(…) la consideración alusiva acaba dependiendo del espectador y sus competencias contextuales, sobre todo cuando interpreta señales blandas como las pictóricas”. Carrere y Saborit (2000:440).

En este caso, Dalí replicó esta misma idea utilizando la misma alusión. La réplica connota dos versiones de una misma idea, algo muy común en algunos artistas, sobre todo en el renacimiento. Magritte también era dado a esta misma variante, solo debemos recordar las réplicas que existen del *Imperio de las luces*. Sin embargo, se convierte en réplica alusiva cuando es un artista diferente quien replica la misma idea, como el caso de Picasso y Miró con obras de Velázquez.



*Ángel Orcajo, Ante la imagen de si mismo, 1998
Acrílico sobre madera y estacas, 210 x 200 cm*



*Dalí, Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet, 1933
Óleo sobre lienzo, 31 x 39 cm*

En nuestro caso, la variante más común es la alusión, como por ejemplo en la obra de título *Ante la imagen de sí mismo* (1998) de Ángel Orcajo, donde toma como referente la silueta de Caspar David Friedrich en *Caminante sobre mar de nubes*, una de sus obras más representativas del paisaje romántico del s.XIX. En este caso, remodela el paisaje y el fondo por algo más contemporáneo, más difuso, intentado trazar un horizonte fugaz y onírico. El caminante se haya contemplando una forma escultórica de Henry Moore sobre un bosque, en un contraste con las pinceladas enérgicas del resto del fondo. Una mirada hacia la modernidad, a lo contemporáneo, a través de un elemento alusivo y simbólico, como es la figura del caminante.



Michael Cheval
El arrullo del tío Magritte 2007.
Óleo sobre lienzo, 99,6 x 66,9 cm



Ginés Liébana, *Paso de la rueda de la evocación en el síndrome de Florencia*, s/f. Sin datos de obra

Ginés Liébana introduce en sus paisajes la imagen de *La encajera de Johannes Vermeer* sobre una ciudad a las orillas de un mar, erigiéndose como una laboriosa doncella terminando las edificaciones con una textura potenciada. Sin embargo, como admiten Carrere y Saborit, muchas veces estas citas alusivas a diferentes repertorios, llevan consigo una feroz crítica a un academicismo rancio, o a la ironía y sarcasmo desde la fuente enérgica del arte contemporáneo.

“La vía expresiva ejemplar en este tipo de alusión es la acumulación caótica de citas más o menos texturales y alusiones de estilo, en un conjunto fuertemente fragmentado, referencia ineludible del debate sobre el eclecticismo, que se repite en pintura (...)” Carrere y Saborit (2000:442)

Por último, subrayando lo que Carrere y Saborit nos explican sobre la acumulación de citas y alusiones y sobre ese eclecticismo saturado en algunas obras, que parece más confundir al espectador que intentar transmitir una especie de lectura transigible y melancólica, hemos encontrado una obra que reúne todas estas especificaciones. El autor, *Michael Cheval* y la obra *El arrullo del tío Magritte* 2007. Esta obra sí puede estar incluida en esa tipificación caótica de alusiones y citas, todo el repertorio icónico es alusivo en cuanto a la identidad de los personajes, como a las diferentes expresiones y estilismo plásti-

cos de los elementos paisajísticos. La obra muestra un paisaje lejano, con un cielo azul con volúmenes cuadrados al más puro estilo Magritte, incluso las nubes que son signo personal del propio artista belga están presentes. En un primer plano se encuentra René Magritte, sujetando su famoso paraguas negro con un vaso de agua. En cuanto a este elemento en cuestión, el artista replica el cuadro de Magritte. Con su bombín parece sufrir una fusión cromática en azul que va desde los hombros hasta sus pies, mientras acuna al cabeza de Dalí cohesionada con un elemento surrealista de sus más famosas obras. Al fondo e igualmente sentado en cubos azules con nubes, Picasso está observando el arrullo con la mano en la cabeza, de forma contemplativa vestido de arlequín, uno de los tantos que ha pintado en su propia carrera artística. En el suelo, y sobre una forma ajedrezada, tres objetos representan los fetiches de los tres artistas de vanguardia.

Esta obra, aunque no muy relevante dentro del mundo artístico, completa a la perfección todos los casos alusivos, dentro de un fondo paisajístico muy del estilo del propio Dalí. Posee la alusión al estilo pictórico, y alusiones personales a referentes de la pintura surrealista y elementos icónicos propios de otras obras.

4.3.3.3.-METÁFORAS

La metáfora es un tropo que consiste en trasladar el sentido de un elemento semiótico en otro figurado, en virtud de una comparación tácita, por ejemplo *“La primavera de la vida”*. Aunque podemos quedarnos con una definición más sencilla, si explicamos que consiste en transferir a un objeto el significado simbólico que es propio de otro. El tropo, por otra parte, es una figura retórica (según Calabresse), que consiste en emplear una palabra en un significado poco habitual. Sin embargo estas figuras retóricas ya son estudiadas desde siglos atrás. El término proviene del griego *τρόπος*, *tropos*, que significaba «dirección».

Según Ricoeur, el tropo se define por semejanza, y en cuanto figura, consiste en un desplazamiento que, a través de una sustitución, logra una ampliación en el sentido de las palabras. Ricoeur sitúa a Aristóteles dentro de este ámbito y salva una distancia de siglos, el estudio de retórica de P. Fontanier.

Lausberg siguiendo a Quintiliano, define el tropo precisamente como ese *“giro de dirección”*, de la flecha semántica indicadora de un cuerpo léxico apartándose del originario léxico hacia otro contenido léxico. Carrere y Saborit así lo explican (2000-231), siguiendo esa misma definición retórica. En este trabajo hemos clasificado algunas figuras retóricas que podemos encontrar en la imagen pictórica. La metáfora es una de ellas.

La metáfora es un instrumento que no se puede separar del mundo onírico y simbólico en el plano pictórico, y poético en el literario. Aristóteles es el primer pensador que analizó la metáfora en términos de laboratorio, se focalizó por tanto en la estructura cognitiva del ser humano que permite la construcción y la utilización del sentido metafórico. Dentro del mundo de las letras, la metáfora se ha desarrollado de una manera rápida y creativa, absorbe las virtudes y los elementos visuales de su entorno, para dar forma a una serie de comparaciones e identidades que trascienden el mundo de lo literal y de lo real.

Sin embargo, como bien explican Carrere y Saborit, debemos hacer una separación definida entre las metáforas pictóricas o visuales y las metáforas verbales. Lo que funciona en una con frecuencia no funciona en otra, dejando en este caso las metáforas pictóricas en una especie de desventaja en algunos momentos. Ellos mismos citan a Cicerone para empezar a poner distancias entre ambas:

“Toda metáfora, supuesto que sea buena, apela directamente a los sentidos, en especial al de la vista, que es el más agudo: pues mientras que el resto de los sentidos proporcionan metáforas tales como “ la fragancia de las buenas maneras” o “la blancura del espíritu humano”, “el rugido del mar” y la dulzura del habla”, las metáforas derivadas del sentido de la vista son mucho más vividas, y casi nos ponen delante de los ojos lo que no podemos discernir y ver. (2000:229).

Y es que las metáforas visuales deben ser concretas, deben buscar la metáfora en aspectos comparativos físicos en muchas ocasiones, o de relación simbólica, o retórica. Magritte hace juegos de palabras y metáforas con sus títulos, pero hacerlo con las imágenes deja un aspecto mucho más abrupto e inquietante. Como ejemplo manido, la metáfora de “ dientes blancos como las perlas”, si eso lo llevamos al plano figurativo y literal, el resultado sería menos poético que el literario. Más bien grotesco. Afortunadamente dentro del surrealismo nada es lo suficientemente grotesco.

Carrere y Saborit, quienes han desarrollado ampliamente este apartado, hacen una clasificación sobre las metáforas, clasificándolas en metáforas visuales, pictóricas y verbales. Dentro de estas tres pautas crean una serie de subapartados metafóricos que vamos a respetar y de los que hemos encontrado algunas muestras representativas para ejemplificar. Carrere y dichos autores nos hablan de metáforas a través de *la sustitución y semejanza, de las comparaciones, de las diferencias y de las connotaciones verbales*. De esta clasificación hemos seleccionado tres que creemos que engloban todas las características tratadas en el corpus representacional de obras en las que trabajamos. Los tipos de metáforas en esta relación son:

- Por analogía y rasgos comunes (metáfora visual).
- Por comparaciones (metáforas conceptuales).
- Por dichos populares (metáforas verbales).

-Por analogías y rasgos comunes. Metáfora visual

La mayoría de las metáforas visuales tiene su base en la concepción metafórica por analogía o rasgos comunes, montañas con formas humanas: molinos por gigantes, (como en el caso de *El Quijote*), el agua en espejo, hojas por árboles, casas por rostros, etc. En estos casos no hacen falta metáforas verbales, o conceptuales, simplemente la analogía formal es suficiente para entender la sustitución metafórica. Esta sustitución formal se ve amparada, por la frecuencia en la que estos recursos son utilizados, es algo común y reiterativo. Por ejemplo, buscar formas humanas en los perfiles de las montañas o depresiones geográficas. La búsqueda de la imagen de la “*Madre naturaleza*” personificada entre el paisaje, o en las cortezas de los árboles, son ideas que han navegado a lo largo del tiempo, de tal manera que la metáfora cobra un sentido sencillo y muy visual.

“La invención de una metáfora visual descubre una tensión, enfrentando identidades y diferencias (visuales) entre dos cosas que antes no habían sido relacionadas, o no de forma que la relación hubiera quedado consolidada”.(2000:335).

No podemos negar que la mayoría de dichas metáforas, son elaboradas mediante fusiones y sustituciones icónicas y plásticas, sin embargo las alteraciones simbólicas deben tener un carácter semiótico de analogía. Ese carácter semiótico puede abarcar amplios planos, filosófico, psicológico, literario, artístico, etc. La mayoría de dichas representaciones aluden a elementos comunes del inconsciente colectivo, si efectivamente nos detenemos en un margen geográfico a fin a nuestra cultura, por supuesto.

Jung concluye que el símbolo es una palabra o una imagen cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Si no fuera así, tan solo sería un signo. La metáfora crea relaciones simbólicas de fácil lectura, a pesar de que algunas imágenes sobre todo las surrealistas, muchas veces no tengan un trasfondo metafórico y su unión acabe en una lectura inconexa, como en muchos elementos Dalinianos.

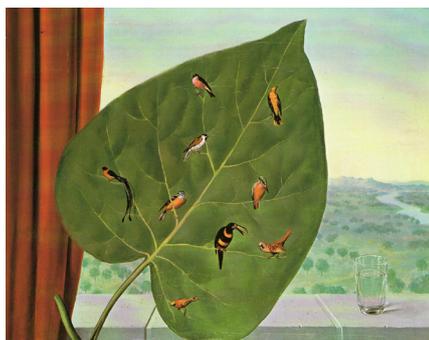
Pese a eso, muchas metáforas visuales buscan su nexo en común o sus diferencias para establecer una relación metafórica. En nuestro caso son formales, buscamos iconos que quieran sustituirse y fusionarse solo por el placer de poner en cuestión sus analogías formales. Estos mismos no tienen una complejidad extrema ni un significado relevante. De hecho, en ocasiones, el acercamiento de dichos objetos es más importante que el aspecto simbólico.

“En efecto, la innovación semántica por la que se percibe una proximidad inmediata entre dos ideas, a pesar de su distancia lógica, debe relacionarse con el trabajo de la semejanza. (Metaforizar bien, decía Aristóteles, es percibir lo semejante. Así, la propia semejanza debe entenderse como una tensión entre la identidad y la diferencia, en la operación predicativa desencadenada por la innovación semántica.” Ricoeur (1975:14).

Magritte es gran creador de metáforas visuales, pese a que resta importancia al significado de sus obras e intenta ahogarlo a través de incoherencias semánticas en *La mirada interior (1942)*, nos propone una divertida analogía entre árbol/ hoja, al superponer a unos pájaros en los nervios de la hoja haciendo que su sentido semántico cambie por el de un árbol. Podríamos decir que se ha sustituido un árbol por una hoja, y concluir que el elemento unidad del icono árbol toma la responsabilidad de constituirse un todo.

“La analogía entre los nervios de la hoja y las ramas de un árbol se refuerza por la relación natural entre los objetos, árbol, rama y hoja (...) aumentando la desconcertante ambigüedad de la escena”

Vladimir Kush, pintor ruso afincado actualmente en Estados Unidos, nos sirve para ejemplificar también este tipo de metáforas por analogía, ya que su obra las desarrolla continuamente. Con un estilo pictórico muy cercano a Dalí, intenta representar una serie de imágenes surrealistas a través de la analogía entre objetos creando prácticamente una poesía visual. Su tema se centra en el paisaje y utiliza elementos paisajísticos para crear metáforas de la vida común. En su obra *A toda Máquina*, (sin fecha de realización por ser un gicleé), nos muestra una analogía muy común, utilizando una interpenetración y fusionando dos elementos singulares como un zapato de mujer y un crucero. Lo mismo ocurre en *El puente de moda*, donde sustituye un puente por dos zapatos de tacón uno junto al otro de color rojo. La analogía formal



René Magritte,
La mirada interior, 1942
Óleo sobre lienzo, 60 x 74 cm



Vladimir Kush, A toda máquina, s/f
Acrílico sobre lienzo, 27 x 30 cm



Vladimir Kush, El puente de moda, s/f
Acrílico sobre lienzo, 30 x 33 cm

entre puente y sandalias, o barco y zapato, puede ser algo incoherente cuando leemos las palabras en una hoja de papel, sin embargo la metáfora visual es mucho más coherente, hermosa, y onírica. No desvela misterio o incertidumbre, sino belleza y entendimiento.

“La obra de Kush se centra en las metáforas de la vida y sobretodo en la composición de paisajes, elementos naturales y animales a partir de otros objetos. Una mariposa cuyo cuerpo en realidad es una manzana, un pequeño lago a la orilla de una cascada donde la posición del sol asemeja un huevo cocido. La silueta de una mujer cuya cabellera bien podría confundirse con un bello arreglo floral o más bien el tallo de las flores con forma femenina. La línea es sumamente delgada entre lo real y la fantasía. Sólo el espectador puede definir dónde empieza y termina lo que sus ojos perciben.” Alejandro Campos. en web. cultura colectiva. art. Mayo 2015.

-Por comparaciones. Metáforas conceptuales

La metáfora posee muchas formas de presentarse o crear códigos dentro del lenguaje visual y pictórico. Anteriormente hemos visto como una presencia puede ser sustituida por otra para crear una lectura simbólica diferente, sin embargo las metáforas por comparaciones no necesitan sustituir los elementos, ni usurpar su espacio, o incluso fusionarse, pueden cohabitar en el mismo escenario y crear comparaciones simbólicas. Carrere y Saborit nos lo resumen de una manera ejemplar, recordándonos el cuadro de *Muchacho con cesta de fruta* de Caravaggio, comparando al muchacho con la fruta en cuanto a su juventud. *“La situación in praesentia disyunto de los dos términos comparados favorece una percepción*



Frida Kahlo,
Mis abuelos, mis padres y yo,
1936.
Óleo y témpera sobre metal
30,7 x 34,5 cm

estática de las afinidades y las diferencias enfrentadas”. (2000:337).

Las comparaciones, según hemos observado, pueden darse por comparaciones plásticas, como la forma o el color, o por comparaciones conceptuales y más complejas. En el cuadro *Mis Abuelos, mis padres y yo, de 1936*, Frida Kahlo nos muestra un árbol genealógico tras un desarrollado paisaje. La autora utiliza los elementos paisajísticos para comparar y definir a sus antepasados. Los abuelos maternos los pone sobre las montañas mexicanas, comparando su procedencia originaria sudamericana y vinculándolos con la flora típica del lugar, y a los paternos los ubica sobre el mar, dado que la procedencia de su padre es Alemana y es del otro lado del océano del lugar de donde provienen. En este caso utiliza elementos paisajísticos para crear una metáfora por comparación, no sustituye los elementos, eso no es importante, sino que todos los signos icónicos establecen su lectura coetáneamente para dar sentido simbólico a los elementos del paisaje. Si bien es cierto, el simbolismo de Kahlo no es algo universal, dado que todos los aspectos simbólicos giran entorno a su vida y, si no tenemos referencias de la misma, la lectura es inviable. El caso de la pintora es bastante excepcional, dado que el tiempo la ha puesto en un pedestal surrealista, cuando ella componía sus trabajos con retales metafóricos de su realidad cotidiana. Podríamos decir en este caso, que no hay un nivel orico tras su marcada simbología, pero sí un aspecto surreal a la hora de componer sus cuadros con alteraciones simbólicas tan bien definidas.

“Aún cuando muchos de sus trabajos contienen elementos fantásticos y surreales, no hemos de identificarlos como surrealistas, pues en ninguno de ellos se desprendió por completo de la realidad” (Andrea Kettenmann 1992:48)

Como muestra nos gustaría ejemplificar con otra obra, la de Sigfrido Martín Begué, *Santa Bárbara de 2005*. En esta obra el pintor madrileño fallecido en 2010, hace una representación de Santa Bárbara, la patrona de los que trabajan con explosivos, como artilleros o mineros, y también de los que los fabrican.



*Sigfrido Martín Begué, Santa Bárbara, 2005
Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm*

Martín Begué hizo una propuesta pictórica para la colección Maxam (antigua empresa Unión Española de explosivos de Río Tinto), en la que debía representar un tema acorde con dicha empresa. El autor tomó en ese caso un retrato de Santa Bárbara, con un paisaje metafórico de fondo. Todos los elementos de la obra poseen relaciones simbólicas con la historia de la santa, y a su vez, con el tema de la fabricación de explosivos. Hablamos entonces de una metáfora sobre los atributos ya simbólicos, de un tema religioso conocido. La Santa, en esta imagen, parece querer mostrarnos como fabricar explosivos. Los iconos simbólicos religiosos de la santa, son sustituidos por semejanza, por elementos de la fabricación de explosivos.

El rayo activa aquí un péndulo balístico, instrumento que sirve para probar la velocidad de detonación de un explosivo así su potencia a la hora de romper la roca. En el brazo derecho, en vez de una torre con tres ventanas, Santa Bárbara lleva una probeta con un corazón que incluye la fórmula de la nitroglicerina, recordando a su vez, sus beneficiosos efectos cardiovasculares. De fondo, en vez de una montaña con una peña, tenemos el proceso industrial de fabricación del ácido nítrico, materia prima básica de los productos explosivos. Un pequeño ángel vestido de caza lleva las siglas de la empresa UEE (Unión Española de Explosivos), simbolizando el objeto de la empresa, quien fabrica cartuchería deportiva. Al otro lado un perro sujeta dinamita, representando la utilización del explosivo para tareas de demolición.

En este retrato con una composición bastante clásica, el protagonismo del paisaje es importante para hacer una lectura correcta de las interpretaciones simbólicas. La obra de Sigfrido Martín Begué está llena de metáforas, de alusiones pictóricas y de iconografía onírica y fantástica. Es por ello que no podíamos dejar este trabajo sin hablar de dicho autor.

-Referencias literarias y orales. Metáforas verbales.

Según Carrere y Saborit una metáfora visual puede generar una metáfora verbal. El origen de la metáfora puede tener relación solo en algunos aspectos más figurativos. No nos centraremos en ese nivel, sino que tan solo nos conformamos con encontrar ejemplificaciones para poder mostrar esa relación existente entre la metáfora verbal y la pintura onírica y surrealista.



*El Bosco, Carro de heno, 1502
Óleo en tabla, 135 x 100 cm (tabla central)*

El surrealismo está fundamentado en bases filosóficas, literarias y artísticas. Grandes pintores surrealistas trabajaban con afamados literatos, la vinculación es tácita. Sin embargo, hemos encontrado muy pocas ejemplificaciones para desarrollar esta tipología. Somos conscientes que nuestro marco de trabajo es estrecho al considerar el paisaje como tema central, sin embargo no negaremos que seguramente en otros diversos temas haya ejemplificaciones más numerosas de este tipo de metáforas. La más conocida es la de *El carro de Heno del Bosco* (1945), pintura basada en un antiguo proverbio flamenco según el cual el mundo es un montón de heno del que cada cual coge lo que puede. Según Gombrich esta metáfora no se encontraría ahora vigente y pasaría a formar parte de las metáforas muertas según Ricoeur, pues no se trata de aludir a un fenómeno del léxico, sino ha una experiencia cognitiva, que en este caso ya no poseemos.

“(…)casi podría decirse que subsiste apenas en el cuadro del Bosco, al espectador actual, ajeno a las condiciones de la vida en que un carro de heno podía metaforizar al mundo, puede parecerle una metáfora viva, sorprendente, e incluso genuinamente pictórica”. (1972, 212).

Bien es cierto que muchas metáforas lingüísticas existen en el inicio y son utilizadas para mostrar una imagen de las mismas, que muchas veces agilizan y fomentan la creatividad. La metáfora verbal y literaria son una fuente inagotable de temas que tratar, aunque no haya sido el paisaje uno de ellos. Sin duda es un recurso válido que enriquece la retórica de la imagen pictórica.

“La metáfora supone por añadidura la ampliación a la imagen de una recurso retórico” Javier Cabo Villaverde. (2001:442)



*Roland Penrose, Ver es creer, 1937
Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm*

Cuando concluimos que muchas metáforas verbales son la base de una experiencia visual, en la imaginación establecemos analogías visuales. No podemos negar que las metáforas crean sus posos en nuestra mente como metáforas lingüísticas, creando un patrón para construir nuestra imagen de la realidad. Como sugieren Carrere y Saborit.(2000:331).

Uno de los escasos ejemplos es el de *Ver es creer* (1937), de Penrose, también llamado la isla invisible. El artista británico en esta obra alude directamente al sueño, escenificando una noche en la parte superior del cuadro y una ciudad, que parece salida de la nada, en el centro. Lo relevante es la cabeza que cuelga boca abajo sobre la ciudad simulando un accidente geográfico sus cabellos cuando caen como telón tras la ciudad. La cabeza es una representación del sueño, en un estado de vigilia donde no sabemos si soñamos o estamos despiertos. Una mano se desplaza dejando una silueta de luz, aludiendo directamente al título de la obra.

4.3.3.4.- METONÍMIAS

La metonimia es un tropo que consiste en designar a un elemento con el nombre de otro, tomando un concepto vital relacionado con el objeto sustituido. Aunque quizás apreciemos más la definición de *Jiménez Platón*, según la cual “*metonimia es cuando se muda el significado de las causas a los efectos o de los efectos a las causas; de los adjuntos a los sujetos, de los sujetos a los adjuntos, y de unas cosas a otras que con ellas tienen cercanía*”.

Algunas metonimias pictóricas clásicas, y muy utilizadas en el simbolismo, son por ejemplo, el árbol a la vida, las nubes a la lluvia, las alas a la libertad, etc.

No podemos negar que los apuntes de Carrere y Saborit nos han dejado el camino llano a la hora de abordar estos conceptos, analizados con ejemplificaciones de obras del mundo clásico y contemporáneo. Poco podemos añadir nosotros, dado que nos amoldamos a su estructura analítica para clasificar nuestro repertorio artístico.

Bien es cierto que para que las metonimias funcionen debe haber una relación que sustituya un icono por otro, sin apenas variar el fondo del signo. Las alteraciones en las obras oníricas y surrealistas siempre aparentan tener un fondo caótico o fantástico algo que escapa a veces al control y lectura del espectador. Pero no todo es así. De eso trata nuestra investigación, más allá del caos subsiste la razón, y muchas veces está enterrada bajo metáforas, contextos y metonimias.

Es importante que entre los elementos se establezca una relación no de similitud o semejanza, sino de continuidad, de cierta dependencia recíproca. Carrere y Saborit los han clasificado en tres formas de relación:

- Portador/cualidad
- Causa/efecto
- Contenido/continente.

-Portador/Cualidad.

(Sustituimos persona por sus objetos personales o cualidades características).

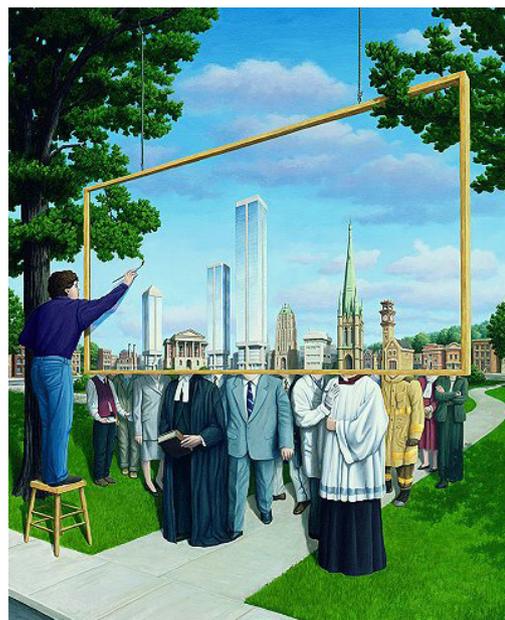
En este caso en concreto, la metonimia destaca por designar una representación humana por un objeto o cualidad personal. Ciertamente es como si se tratará de un retrato conceptual y es gratificante comprobar que los diferentes temas son diversos, dado que son muchos los ejemplos en lo relativo al

paisaje. A menudo se utilizan elementos paisajísticos para definir personas, como ya hemos explicado en las metáforas Kahlo era una de ellas, pero entre sus obras también podemos destacar otra más evidente con esta clasificación. *Retrato de Luther Burbank, 1931*. Uno de los muchos retratos que la artista mexicana pintó a lo largo de su controvertida vida. El cuadro presenta un hombre cano con raíces en vez de piernas, que imperiosamente nos recuerda a las imágenes de Delvaux y sus mujeres árbol. Entre sus manos sostiene una gigantesca planta cuyas raíces también se posan en el suelo, donde se encuentra un esqueleto, icono típico de la iconografía de Frida. El paisaje se divide en dos partes: un cielo nublado y una tierra árida que, sin embargo, da frutos. Luther Burbank cultivaba plantas y era conocido por sus desafortunados cruces de verduras y frutas. Frida Kahlo lo representaba en un cruce mitad hombre, mitad árbol. Con esta obra reitera su gusto hacia el concepto de que a través de la muerte se abre paso la vida. Aun así en esta obra podemos ver una interpenetración de iconos, ambos se encuentran en el mismo plano, el referente no ha sido del todo sustituido, con lo cual no se puede denominar tropo exactamente. Por otro lado, el lenguaje simbólico sólo puede ser descifrado si se conoce la biografía de la autora, lo que limita la lectura.

En cuanto a las metonímias por interpenetraciones nos gustaría reseñar el trabajo de *Rob Gonsalves* en *Retratos comunitarios* donde hábilmente fusiona de una manera accidental los edificios de un paisaje con las personas que trabajan en ellos. Mientras un pintor pinta sobre un taburete un gran cuadro al aire libre, este queda a la altura de las personas que parecen dirigirse hacia él, siendo las cabezas sustituidas por los edificios que el pintor pinta en el cuadro y relacionando cada edificio con la profesión de la persona que está debajo, bomberos, maestros, o jueces. Es una comparación conceptual de fácil lectura simbólica, que causa más curiosidad que misterio y, sin embargo, representa muy bien como una fusión icónica puede hacerse pasar por intencionada.



Frida Kahlo, Retrato de Luther Burbank, 1931
Óleo sobre fibra dura, 86,5 x 61,7 cm



Rob Gonsalves, Retratos comunitarios, s/f
Gicleé

-Causa / Efecto

Unas de las características fundamentales en la metonimia, sobre todo en la pictórica, según Carrere y Saborit, es que para que el desplazamiento sea considerado retórico- es decir que se produzca como consecuencia de un desvío- no debe encontrarse institucionalizada como norma. Ciertamente la frontera entre metonimia y metáfora es muy delgada y, en muchas ocasiones, depende de la disposición y relaciones de los iconos dentro del espacio escénico de la obra. Una metonimia también puede convertirse en una sinécdoque, dependiendo de la alusión conceptual del signo.

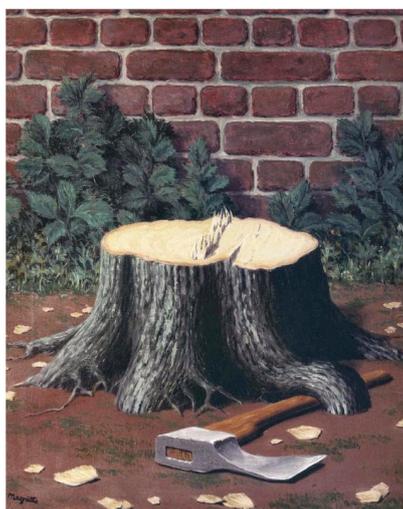
“No siempre es fácil reconocer los límites entre salto y desplazamiento, semejanza y contigüidad. De hecho, como ya comentamos, el Grupo μ explica el salto metafórico como el resultado de dos desplazamientos sinécdoquicos.” Carrere y Saborit (2000:306).

No son muchos los ejemplos dados en nuestro repertorio de investigación y, de nuevo, hemos asistido a Vladimir Kush para encontrar una ejemplificación perfecta de metonimia pictórica por causa/ efecto. La obra es *Cortando sangre de madera*. En ella se ve un paisaje con varios árboles talados, en cuya corteza interior se ve en tonos rojizos. Sobre uno de los troncos calados, podemos observar como una hacha con mango de madera está a punto de caer por el peso o influjo que da una mariposa al posarse en su cabecera. En este caso la metonimia es simple y muy ejemplificadora. El hacha, que es el causante de la tala del bosque, sustituye al árbol a punto de caer.

No podemos evitar reseñar en este sentido que, ya en 1950, Magritte realiza una obra pictórica con semejantes características llamada *Los trabajos de Alejandro*, donde las raíces de un árbol cortado parecen coger un hacha.



*Vladimir Kush, Cortando sangre de madera. s/f
Acrílico sobre tela, 53,3 x 60,9 cm*



*René Magritte, Los trabajos de Alejandro, s/f
Sin datos de obra*

-Conteniente / Contenido

Otras sustituciones de carácter metonímico, se encuentran cercanas a esta característica, de continen- te y contenido. Éstas, incluso, son mucho más fáciles de encontrar, dado que René Magritte fue uno de los más creativos en este sentido. Algunas de sus obras como *El Plagio o El seductor*, nos muestran como

ambos iconos representacionales hacen un juego de figura fondo que ya hemos abordado en el apartado de alteraciones icónicas, siendo uno contenedor de otro. Generalmente las relaciones entre continente y contenido son contiguas, como es específico en una metonimia. En el caso de ambos cuadros, uno representa un jarrón de flores, donde su contenido representa un árbol en primavera, mientras que en el seductor, es la silueta de un barco la que contienen la prolongación del agua, afianzando la relación de un signo con otro.

“La relación figura-fondo se ha transgredido, de modo que el fondo (continente) invade y rellena a la figura (contenido). En la pintura titulada enigmáticamente El seductor 1953, del mismo pintor, un barco silueteado sobre el mar aparece relleno de mar. Textura y color del cielo y del mar se entrometen en un pájaro y un barco, que no obstante mantienen su forma, permitiendo por ello apreciar el desvío, una sustitución basada en relaciones de contigüidad”
Carrere y Saborit (2000:315).

Como es costumbre en Magritte, el autor rompe con la dialéctica de la obra y el título, desconcertando al espectador, pero, la metonimia es clara, el recurso está ahí, vinculando dos signos que poseen una estrecha relación y haciéndonos pensar que invade uno y a otro.

Tanto en las metáforas como en las metonimias, se podría aplicar la cita de René Magritte. *“Un objeto hace suponer que detrás de él hay otros”*.



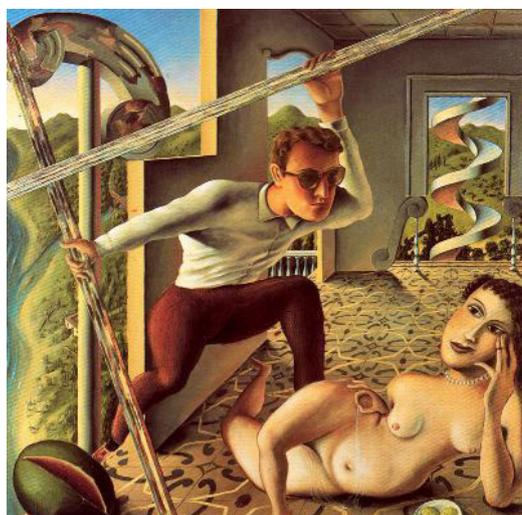
*René Magritte, El seductor, 1953
Óleo sobre lienzo, 38,2 x 46,3 cm*

4.3.3.5.- PERÍFRASIS EUFEMÍSTICA

Puede definirse como el tropo consistente en dar un rodeo (circuito) para aludir a algo, como girando a su alrededor, pero sin nombrarlo. Una perífrasis no se reconoce como tal cuando no coexiste con una denominación alternativa en la mayoría de los receptores, de modo que, frente a la metáfora o la metonimia, presenta una mayor exactitud en la recuperación del término *in absentia*. Resumidamente, sustituimos elementos que son censurables.

A lo largo de la historia la perífrasis ha sido muy utilizada, es el objeto que nos oculta algo indecoro-

so, algo que no se puede mostrar a la ligera, algo que nos avergüenza, impúdico, cuestionable. La perífrasis hace tiempo gozaba de una utilidad práctica a la hora no desear transgredir algunas nociones de la ética o la moralidad pictórica. El surrealismo abre las puertas a la libertad creativa. Dalí muestra el cuerpo femenino y los órganos masculinos sin pudor ninguno, con el realismo que él cree necesario. Delvaux, Magritte, etc... básicamente los grandes señores de las vanguardias, han traspasado esa línea hace tiempo.



Guillermo Pérez Villalta,
Asunto mitológico al atardecer, 1979
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm



Tomás Sánchez
Los cuatro elementos, 2012
Acrílico sobre tela, 50 x 60 cm



Jon Andoni Iriarte
Abandono y deterioro II, 2002
Acrílico y óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm

“(...)a las primeras vanguardias del XIX, los contextos ejercen mayor presión respecto a lo que debía considerarse indecoroso, mientras que en el presente, tras los avatares del último siglo, el pintor que pretenda atentar contra el buen gusto o escandalizar con sus pinturas encontrará más dificultades”. Carrere y Saborit (2000:376).

Lo extraordinario de todo esto, es encontrar estas perífrasis eufemísticas dentro del género del paisaje. Generalmente podríamos haberlas catalogado quizás de metáforas, pero creemos que que este apartado tan selectivo necesita su propio corpus representativo de obra. Como ejemplificación tenemos un cuadro de Pérez Villalta, *Asunto mitológico al atardecer* (1979), donde el paisaje tan solo sirve de escenario y donde encontramos una mujer desnuda sobre el suelo. A su lado se observa una sandía medio cortada que alude a la predisposición de la mujer a tener sexo. Sin embargo, el paisaje no tiene protagonismo ninguno y queda tan solo de simple elemento contextual. Eso no pasa en la obra de Tomás Sánchez, *“Los cuatro elementos”* (2012). donde nadie se espera ver nada más que un paisaje, pese a eso la perífrasis se encuentra en los aspectos formales de la perspectiva del paisaje y su geografía.

Nos gustaría mostrar un ejemplo del artista vasco, Jon Andoni Iriarte, con su obra *Abandono y deterioro II* del 2002. La obra de este autor no se califica exactamente como de surrealista, pero no podemos negar que la perífrasis eufemística de la imagen es un ejemplo muy reseñable y digno de una imagen onírica.

4.4. ALTERACIONES EN EL TÍTULO.

“Los títulos son importantes Son como la ropa que uno lleva puesta cuando sale a la calle”. Leo Steinberg.

Mientras hemos desglosado la obra de arte en todos sus aspectos y hemos analizado sus alteraciones, buscando los patrones que nos dan esa imagen onírica o relativa a los sueños, nos queda por escrutar una parte muy importante de la obra. El título.

Podríamos llamarlo alteraciones en el título, pero bien es cierto que el título no se altera, sino que se desarrolla, se piensa, complementa la obra de arte, antes, durante y después de su creación. No hay alteración posible para este elemento tan imprescindible en las creaciones oníricas-surrealistas. Pero bien es cierto, que podemos analizar su retórica, su implicación con la obra plástica que lo acompaña, o su no implicación y el porqué.

Podemos decir que esta tipología se encargará de clasificar un grupo importante de los títulos relativos a nuestra muestra de investigación. Paisajes oníricos y surrealistas.

Aun así debemos antes aproximarnos al concepto y función del título en la obra de arte. Como explica María Luisa Muñoz³⁷: *“el título es una representación lingüística condicionada por su referente plástico”*. Esto nos deja claro que la palabra escrita en un título no solo es meramente identificativo, sino que conlleva una relación con los códigos de la obra de arte (el de las formas, el color, las texturas y las imágenes). Esto refuta la importancia que tiene la lingüística frente a la obra pictórica. El código lingüístico deja de ser el protagonista del mensaje, considerado como un todo semiótico, cuyo contenido es un discurso a varios niveles, y pasa a depender con mayor o menor grado de servidumbre, del objeto de arte.

Bien es cierto que para poder concederle la importancia que se merece al título y poder determinar una lectura eficaz del mismo sin interferir negativamente en la obra plástica, debemos tener en cuenta un aspecto que María Luisa Muñoz nos apunta muy bien. *“Los autores de las obras de artes están influenciados por las circunstancias y las experiencias que viven de manera personal. Sus obras son producto de su visión del mundo condicionadas por las coordenadas del espacio temporal en las que trabajan, por lo que sus representaciones y las de los títulos de las mismas pueden ser incomprensibles para un determinado público”*.

Esto es muy significativo dado que las imágenes con las que trabajamos pertenecen a un mundo personal e íntimo del autor. La mayoría de las obras de Dalí y sus títulos serían incomprensibles sin tener una noción básica de lo que ha vivido y desarrollado durante su vida. Así como las obras y epitafios de Frida Kahlo o la palabra envuelta en el misterio de Magritte. No solo necesitamos hacer una correcta lectura de la obra pictórica y de su título, sino del artista.

Sin embargo lo representado ya no es fácilmente reconocible y los títulos se muestran como la llave maestra para acceder a los significados de las obras o incrementar la carga semántica de lo expresado por el artista, que es cada vez más consciente del poder sugerente de la palabra.

³⁷ Artículo: *Entreculturas nº1 tendencias actuales en la traducción de títulos de obras de arte plástico.*

Lo que no podemos obviar son las discrepancias en las vanguardias, en el modo de conferir importancia o no, al título. Unos lo ven como una intromisión, como una mutilación hacia la obra de arte, y otros, lo ven como parte fundamental que enriquece a la misma. Según Javier Cabo, los títulos podrían existir sin problemas por su cuenta, e incluso, la obra precede a menudo al título cuando antes era a la inversa. Sobre todo entre las obras de los artistas surrealistas.

Dentro del género pictórico que abordamos una de las máximas referencias en estas cuestiones es Magritte, quien confirió al título de una importancia suma para la obra. Tanto en vincularla al texto visual como para desvincularla del mismo. Muy similar a la construcción y deconstrucción del signo literario de la obra pictórica. *“Lo paradójico estriba que en tanto en su juego con los títulos como en los breves textos, Magritte nunca escapó al impulso de crear algo con palabras, además de cuadros” Magritte. A.M. Hammacher (1985:19).*

El título deja de ser algo significativo o descriptivo del texto pictórico, sino que es un añadido poético e importante que debe acompañarlo. Pero, realmente, ¿cuál es la funcionalidad del título? .Quizás ya no lo tenga, quizás haya alcanzado su independencia para con la obra pictórica, y pueda analizarse desglosado de su nexos plástico e iconográfico. De acuerdo con el cual, el título constituye su última consecuencia. Para Duchamp los títulos eran algo más. El creador del *readymade* consideraba a los títulos como *“un color invisible”* en su etapa de pintor. Según Herschel B. Chipp, para liberar su arte de todas las percepciones que pueden llegar a ser conceptos, Duchamp inscribe el título en el propio cuadro. De este modo la literatura, que tan pocos pintores han sido capaces de evitar, desaparece de su arte, pero no la poesía³⁸ .

Resulta por lo demás incuestionable que una de las aportaciones del surrealismo a la pintura, aunque sea en rigor físicamente fuera de la misma, es la reivindicación del título como una entidad autónoma. Dotada de un significado complementario, ya no meramente suplementario, del supuesto en el cuadro.

J. Jimenez: En nuestra tradición artística, los títulos han acompañado siempre a las obras visuales: son un componente literario inscrito en ellos, un refuerzo verbal de nuestra comprensión visual. Pero en muchas ocasiones son redundantes, suelen decirnos lo que podemos ver, convirtiéndose entonces en signos de pereza mental. (en Molinuevo, 1995:38).

Podemos en este punto enumerar tres bloques tipológicos al título en la obra figurativa:

- Título meramente descriptivo
- Untitled. Sin título.
- El título como expresión poético-artística.

4.4.1. EL TÍTULO MERAMENTE DESCRIPTIVO.

Que nos indica un lugar un suceso o tan solo nombra lo que ya podemos ver o comprender. Los paisajes Románticos del XIX infieren en ello continuamente. Por ejemplo: *“La tempestad de nieve:*

38 Herschel B. Chipp (1995:267)

Anibal y su ejército cruzando los Alpes. (J.M. W. Turner 1812); La cruz en la montaña de (C.D. Friedich 1808). A pesar de la gran espiritualidad y exaltación a la naturaleza, los títulos sólo describen algo que ya podemos ver. Tan solo los identifican. No hay simbología, misterio, o poesía. *No faltan sin embargo precedentes cara al título surrealista, siendo probablemente Redon el más explícito, mediante fragmentos poéticos que admiraba el propio Mallarmé; mientras Turner, menos dotado ciertamente para la literatura, daba a sus imágenes máximo de vaguedad y a sus títulos un mínimo de impresión (según Clark merecen un estudio exclusivo, que de ser así con mayor razón habría que dedicar a los surrealistas).* (En *W.A.A. Italian Art 1900-45p.631*). Penrose



*W. Turner, Hanibal y su ejército cruzando los Alpes, 1810-1812
Óleo sobre lienzo, 144,7 x 236 cm*

4.4.2. UNTITLED. SIN TÍTULO

Con la llegada de las vanguardias y especialmente a principios del siglo XX, un grupo de artistas reivindicaban que el título es un lastre para la obra de arte. Sobre todo en los textos abstractos se da una rebeldía en cuanto a tener que identificar o dar pistas sobre lo que el lienzo plasma. *“Más tarde en el arte contemporáneo el título ha sido condenado con frecuencia como una impureza literaria para la apreciación de las artes visuales.” Italian Art. 1900-1945 (1989;631)*

La obra debe hablar por sí misma. Eso también se da en obra figurativa, una especie de reivindicación del lenguaje visual que intenta dejar de ser esclavo del literario. Según Daumier, la leyenda es completamente inútil. Si el dibujo no dice nada, es malo y ninguna leyenda lo superará, pero si es bueno, sentencia el francés, se comprenderá de inmediato.

Como ejemplo de este apartado tenemos al surrealista vasco Vicente Ameztoy, quien no solía poner título a su obra, de marcado carácter surrealista, sino que tan solo son unas pocas las que fueron afortunadas en ese sentido como; *“Virginia y Blancanieves comen un bote de amanitas, mientras el mundo se nos viene encima”*. Ésta podría ser la excepción que marca la regla, dado que todas o casi todas las obras de carácter surrealista tienen título.

Con respecto a las obras no tituladas, Robert Rosenblum, del Museo Guggenheim y la Universidad de Nueva York, dijo: *“Nunca puedo encontrar el que estoy buscando”*. Baldessari opina que no dar un título a una obra de arte es una evasiva por parte del artista.



Vicente Ameztoy
Virginia y Blancanieves comen un bote de amanitas, 1977
Óleo sobre tela, 38 x 55 cm

4.4.3-EL TÍTULO COMO EXPRESIÓN POÉTICO-ARTÍSTICA.

Con la llegada del surrealismo, los títulos comienzan a tener un interés renovado. Ya no son meros acompañamientos identificativos a la obra de arte, o dejan de ser un sin título (Untitled), sino que cobran mayor importancia, según Javier Cabo; *“La imagen como enigma exige un contrapeso lingüístico que asegure su misterio; y en consecuencia, los títulos surrealistas son con gran diferencia los más importantes de la historia del arte”*.

En este momento el título obtiene un poder creativo tan importante como la obra que señala, que consigue al fin una libertad de titulación. Ejemplo de ello son artistas como Tanguy, que los extraía, como si fueran fragmentos de imágenes, de las declaraciones de enfermos mentales, y las recogida en los tratados de psiquiatría. Dalí los complica en extensas divagaciones, que a menudo se perpetúan en longitud. Magritte empieza con títulos convencionales pero poco a poco los dota de un significado propio, alejándose cada vez más de la obra de arte y, aunque más cortos que los del catalán, se presentan más profundos. De hecho Magritte confiere al título, de una definición similar a la de una imagen hecha a base de palabras.

Para Miró, el título es una realidad exacta: *“Mis títulos los voy encontrando a medida que avanzó en la tarea, mientras ligó unas cosas con otras sobre el lienzo. El título llega a tener entonces un cien por cien de realidad para mí, como un modelo.”* R. Penrose.(1993:176-177).

En todas y cada una de sus variantes encontramos diferentes artistas de la figuración surrealista que experimentan con el título y lo dotan de un significado propio, tan importante y artístico como el de la propia obra de arte. La obra precede a menudo a su epitafio, cuando antes era a la inversa, y hay incluso títulos civilmente compartidos por dos autores como hacen De Chirico y Magritte con *La canción del amor*.

Todo está relacionado, conectado y nada es por azar. Los títulos surrealistas cada vez más poéticos, más metafísicos, más delirantes, empiezan a tener una subrayada importancia a la hora de componer la obra pictórica. Dalí llegó a declarar que, sin sus títulos y los de Chirico sus obras no se entenderían.

Según Passeron, el surrealismo trata los títulos de las obras como hace con el lenguaje, pervirtiendo el código tácito que pone en relación el mensaje poético y el objeto de valor comercial. Con excepción de los títulos funcionales de los panfletos, manifiestos, antologías y obras plásticas, todos los otros tienen la apariencia de fragmentos poéticos para designar tanto repertorios de poemas como novelas o cuadros; denunciando la distinción tradicional de géneros, abriendo el sentido de la obra a todos los recorridos posibles, prestando a la asociación libre. (1982;404).

Básicamente, el título se convierte en un campo de experimentación fértil que no hace otra cosa más que expandir la creatividad y la poética para los autores surrealistas. Podemos encontrar referencias a otros autores desde pictóricos como en la obra *Reminiscencia arqueológica en el Angelus de Millet* (Dalí, 1933) a literarios como “*El dominio de Arnheim*” (1962). De este cuadro dijo Magritte que; “*Hace realidad una visión que le hubiera gustado mucho a Edgar Allan Poe*”. Títulos con exaltación poética como “*Justicia Geológica*” (Dalí, 1936), o “*La teoría de la tensión*” (Yerka, 1991).

El corpus más completo en relación a las tipologías de los títulos por temáticas es creación del Doctor Javier Cabo, en su trabajo “*La imagen de misterio*”. Analizando solamente las obras surrealistas. No estaría completa esta investigación sin poder referirnos a él y hacer un muestrario adaptado a nuestro corpus específico.



René Magritte, *El dominio de Arnheim*, 1938
Óleo sobre tela, 73 x 100 cm



G. De Chirico, *Canción de amor*, 1914
Óleo sobre tela, 59,4 x 73 cm



Dalí, *Justicia geológica*, 1936
Óleo sobre madera, 11 x 19 cm



René Magritte, *Canción de amor*, 1948
Óleo sobre tela, 77,5 x 98 cm

4.4.3.1 TÍTULO RELATIVO A LOS SUEÑOS.

Sin embargo ya que este trabajo de investigación ahonda en los abismos de la temática onírica, debemos hacer un apartado específico para todos los títulos cuya referencia alude directamente al sueño. Estos epítetos, no solo hacen mención al mundo onírico, dotando de la propiedad ensoñadora al propio cuadro, sino que no dejan un libre albedrío al espectador. Ya no hay dudas al respecto, la obra nos presenta un mundo libre, imaginado, una interpretación soñadora y por lo tanto el espectador carece ya de una aproximación libre a la misma. Por ejemplo, “*Paisaje imaginario con Ruggero liberando a Angélica*” G.P.Villalta (2004) o “*Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada segundos antes de despertar*” Dalí (1944), “*Sueño*” Paul Delvaux (1935), “*El sueño de Yadvigha*” Rousseau (1910). Nuestra aproximación hacia la pintura nos predispone a indagar en ella como un imaginario del autor, una respuesta o resolución a un paisaje, una naturaleza que no existe, incluso la descripción de un sueño metafórico o literal.

En todo nuestro análisis anterior, hemos explicado el tipo de alteraciones que pueden sufrir los elementos de la obra en general. El título en sí, no sufre alteraciones dado que su significado y su carácter va unido al de la obra, y al que el autor quiere referirse o desligarse. Sin embargo este apartado es importante dado que la palabra sueño es ya de por sí una alteración, en palabras de Jung. Que el título aborde el concepto sueño nos da la premisa para enfrentarnos a la imagen desde una perspectiva carente ... “*de una continuidad clara, lógica y emocional de las vivencias, sino que nos muestra una imagen referente a los restos de una actividad psíquica característica que tiene lugar durante el sueño.*” Jung (1995:237).

A lo cual como espectadores, nuestra lectura de la obra se ve directamente afectada, dado que encontramos la premisa de que la obra nos habla de algo irreal, de algo que escapa a la consciencia, y evitamos hacer juicios de significado, dando por hecho que el imaginario que se muestra pertenece al mundo interior del artista.

Pero los títulos van más allá, y no siempre ayudan al espectador a encontrar la causa o el propósito de la obra, y muchos de ellos son escogidos con sumo cuidado tratando de profundizar más allá de la obra pictórica expuesta.



◀ Paul Delvaux, *El sueño*, 1935
Óleo sobre lienzo, 150 x 175 cm

Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944, Óleo sobre madera, 51 x 41 cm ▶



◀ Henry Rousseau, *El sueño de Yadvigha*, 1910
Óleo sobre lienzo, 204 x 299 cm

Guillermo Pérez Villata, *Paisaje imaginario con Ruggero liberando a Angélica*, 2004, Temple sobre lienzo, 50 x 50 cm ▶



4.4.3.2. TÍTULOS ANÍMICOS.

Este grueso tipológico se da muy frecuentemente en la pintura metafísica. De Chirico fue un artista se que inclinó por una gama de títulos que abogaban o expresan multitud de lúgubres sentimientos: “*El mal genio de un rey*” (1914-15). “*La melancolía de la partida*” (1914. Colección particular). Según Nietzsche la diferencia fundamental entre tristeza y melancolía es que la tristeza excluye el pensamiento mientras la melancolía se desarrolla con él. Características muy afines a la temática de los títulos de Giorgio De Chirico.

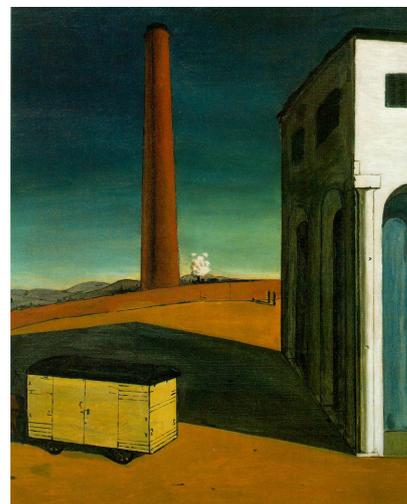
“*La serenidad del erudito*” (1914, Albright Gallery, Buffalo), “*La angustia de la partida*” (1914, Colección particular), “*La alegría del retorno*” (1915 Colección particular), “*La nostalgia del ingeniero*” (1916 Colección particular), “*Calle de misterio y melancolía*” (1914), “*Día de apatía*” (Yves Tanguy, 1937).



G. De Chirico, *El mal genio de un rey*, 1914-1915, Óleo sobre tela, 61 x 50 cm



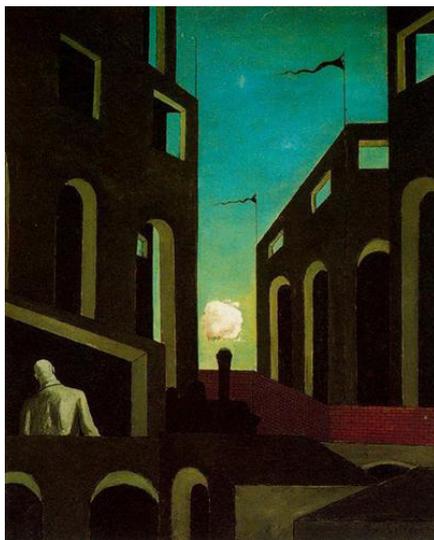
G. De Chirico, *Melancolía de la partida*, 1916, Óleo sobre tela, 50 x 34 cm



G. De Chirico, *La angustia de la partida*, 1913-1914, Óleo sobre tela, 85 x 69 cm



G. De Chirico, *La serenidad del erudito*, 1914, Óleo sobre tela, 129 x 71 cm



G. De Chirico, *La alegría del entorno*, 1915, Óleo sobre tela, 89,6 x 70 cm

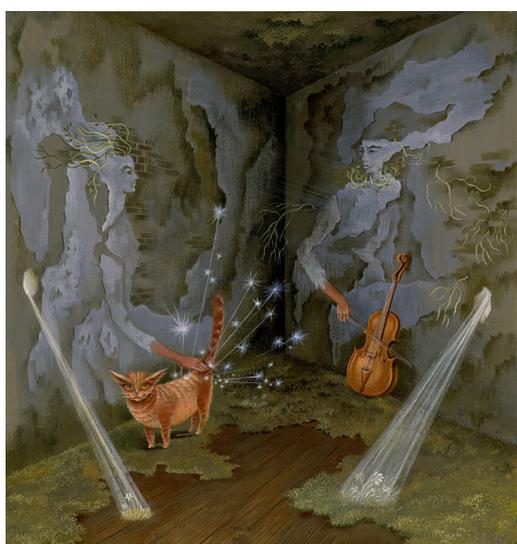


G. De Chirico, *Calle de misterio y melancolía*, 1914, Óleo sobre tela, 85 x 69 cm

4.4.3.3-TÍTULOS INTELECTUALES..

Estos títulos hacen alusión a cuestiones intelectuales e incluso filosóficas; es decir títulos que requieren un conocimiento previo y se basan en teorías, hipótesis, estudios específicos y elementos intelectuales de cualquier área. Gran parte de la pintura metafísica de Chirico y Carra poseen títulos de esta característica, así como los de Magritte en una vena más filosófica. “*El gran Metafísico*” (1914, Colección particular) o “*Musa Metafísica*” (1917, Milán). Ambos de De Chirico.

Magritte se recrea y amplía lo versátil de esta temática. “*La condición humana*” (1933), “*El elogio de la dialéctica*” (1937), y “*La flecha de Zenón*” (1964), dando un argumento presocrático a su imagen. Y siendo otros de carácter más científico como los de Remedios Varo, “*Energía cíclica*” o “*Reflejo lunar*”. Vladimir Kush y su obra “*Cometa Halley*”.



Remedios Varo, *Energía cíclica*, 1956
Gouache en cartón



René Magritte, *La flecha de Zenon*, 1964
Óleo sobre tela, 54 x 65 cm



G. De Chirico, *El gran metafísico*, 1917
Óleo sobre tela, 95,9 x 70,5 cm

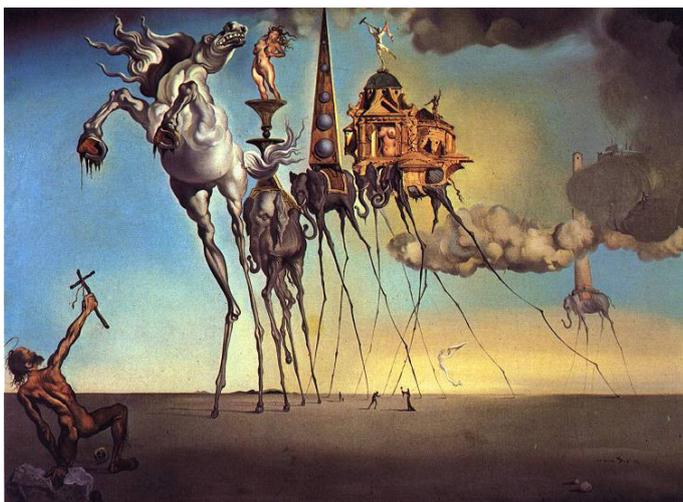


Vladimir Kush, *Cometa halley*, s/f
Acrílico en lienzo, 45,7 x 60,9 cm

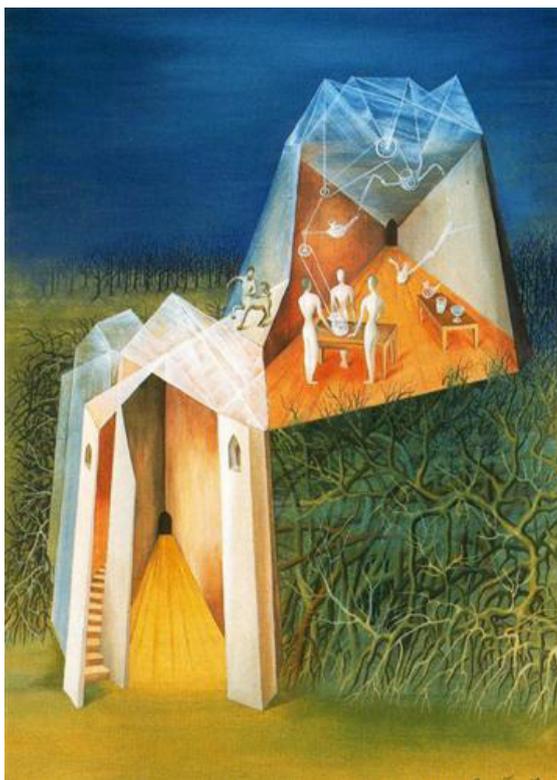
4.4.3.4 -TITULOS MITOLÓGICOS Y RELIGIOSOS.

Sin duda muchos de los temas surrealistas y oníricos, tienen como referentes elementos con marcado carácter místico, elementos y personajes mitológicos que tratan de ilustrar lo fantástico de las creencias espirituales del ser humano. Gran variedad de los títulos creados por Chirico y Dalí intentan captar esa atención mitológica y religiosa que nos conecta con una visión que nos aleja de la realidad física en la que vivimos. Sobre todo títulos que renuevan tradiciones iconográficas, como *Héctor y Andrómaca* (1916 De Chirico), o *El armario de Prometeo* (1951, de Tanguy). *La tentación de San Antonio* (1946, Bruselas de Dalí).

En este apartado destaca la afinidad de Dalí por los títulos y temas religiosos. Ya no solo por ser un hombre creyente, sino por la visión que hace de todo lo concerniente a lo religioso. Guillermo Pérez Villalta artista nacional, también destaca en cuanto a su temática clásica. Como ejemplo *Las lágrimas de Narciso* del (2006) y *Salomé con la cabeza de bautista* (2006). También Vladimir Kush apuesta por títulos similares, en sus obras *Caballo troyano* y *Cuerno de Babel*. Remedios Varó también se suma a esta lista con *Paisaje de la torre del centauro*.



Dalí, *La tentación de San Antonio*, 1946
Óleo sobre tela, 86 x 119 cm



Remedios Varo, *Paisaje de la torre del centauro*, 1943
Sin datos de obra



Vladimir Kush, *Cuerno de Babel*, s/f
Acrílico sobre tela, 96 x 127 cm

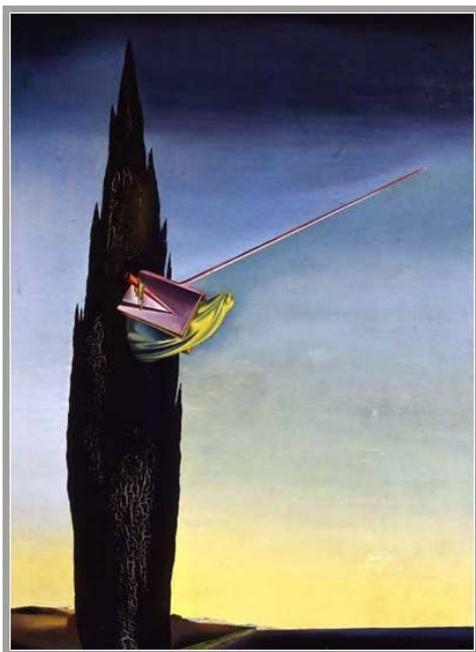
4.4.3.5-TÍTULOS EXPLÍCITAMENTE SURREALISTAS.

Incorporan como una marca registrada la palabra surrealismo. Recordemos que Man Ray había jugado con la idea de un sello para distinguir a todos los objetos genuinos producidos en el seno del movimiento de sus imitaciones, asegurando así una especie de denominación de origen.

Ciertamente la palabra surrealista es como una generalidad dentro de algunas obras. Nos dan a entender que la parte de la surrealidad que se quiere plasmar es más evidente. Ocurre como en la denominación de sueño, para la cual el espectador no debe esforzarse por buscar dentro de la obra pictórica, las pistas ya están dadas al sugerir que el cuadro pertenece a un mundo onírico. Como ejemplos tenemos *Composición surrealista* (1939, colección López torres.Tenerife) y *Personajes surrealistas* (1937, colección particular de Dominguez), *Paisaje Surrealista* (1927 de Tanguy) y *Urbe surrealista* de Arnau Alemany.



Oscar Domínguez, Personajes surrealistas, 1937
Óleo en tela, 65 x 165 cm



Dalí, Ensayo surrealista, 1932
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm

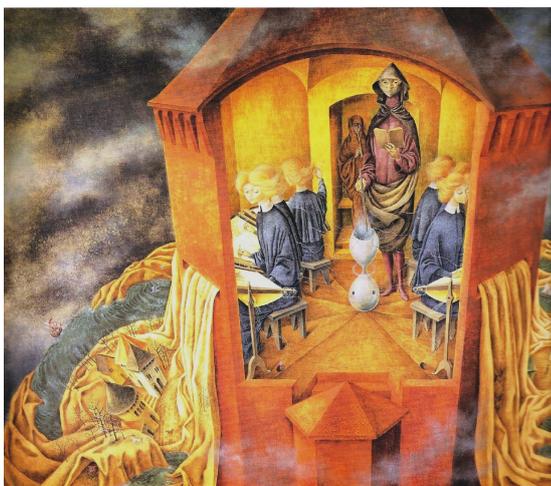


Arnau Alemany, Urbe surrealista, 1979
Óleo sobre tela, 92 x 65 cm

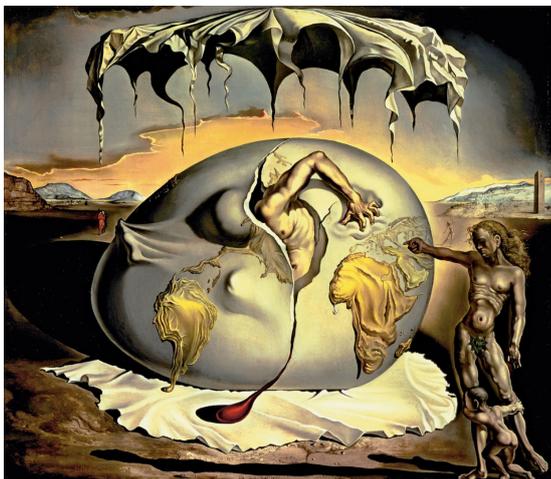
4.4.3.6.-TÍTULOS NARRATIVOS.

También es cierto que muchas veces la obra no se acompaña de un epítafio histriónico ni simbólico. Muchas veces la obra onírica y sobre todo en el tema de paisaje tan solo se acompaña de un título narrativo. Con esto queremos señalar que son títulos que solo evidencian lo que vemos, no son sólo descriptivos, sino que nos muestran un desarrollo y acción a la cual se supone que la imagen debería desarrollar. A modo de verbo pictórico si lo comparamos con una oración. Eso no implica que estén vacíos de magia o de algún oscuro sentido. Tan solo nos narran elocuentemente lo que nosotros quizás ya entrevemos a simple vista.

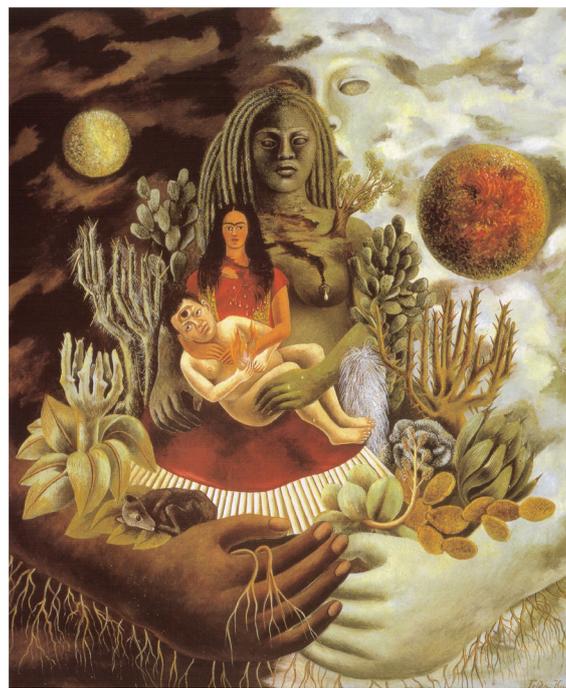
Un ejemplo es el de Remedios Varó y *Bordando el manto terrestre* (1961), donde las sábanas a tejer se convierten en ciudades y paisajes según se deslizan por el bajo de una torre. Otro ejemplo es el *Auto-retrato entre la frontera de México y Estado Unidos* (1932, de Frida Kahlo), donde crea una consecución narrativa al mostrarnos en el paisaje todos los elementos de su viaje a Estados Unidos. Lo mismo hace en la obra *El abrazo de amor del universo, La tierra, yo, Diego y el señor Xolotl.* (1949 Frida Kahlo). Podemos encontrar ejemplos en casi todos los autores relevantes del Surrealismo. *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943, de Dalí), *Aparición de un rostro frutero sobre la plata*, (1938) y *Fuente necrofilica fluyendo de un piano de cola.* (1933), también de Dalí.



Remedios Varó, *Bordando el manto terrestre*, 1961, Óleo sobre tabla, 123 x 100 cm



Dalí, *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo*, 1943 Óleo sobre tela, 44,5 x 52 cm



Frida Kahlo, *La Tierra, Yo, Diego y el señor Xolotl*, 1949 Óleo sobre lienzo, 70 x 60,5 cm

4.4.3.7.- TÍTULOS EN CLAVE POÉTICA QUE RECURREN A LAS FIGURAS RETÓRICAS CON ALUSIONES LITERARIAS.

Los títulos en muchos casos transfieren al observador una doble lectura de la imagen que ayuda a resolver no sólo su significado sino el trasfondo que hay detrás de la pintura en el caso de que la hubiera. Muchos títulos son sacados de obras literarias -de hecho muchos lo parecen sin serlo- como los de Magritte; “*La leyenda dorada*” (1958. Nueva York), título de la recopilación medieval de Jacobo Della Vorágine. “*La caída de la casa Usher*”, (1949) , y “*El Dominio de Arheim*” (1962). Tomados ambos de sendos relatos de su admirado Edgar Allan Poe.



René Magritte
Grandes esperanzas, 1940
Óleo sobre tela, 63 x 50 cm

Muchos de estos títulos, no solo son reseñas a autores poéticos y literarios admirados, sino que es el aura de misterio que desprenden dichos epítafios lo que en ocasiones inspira al pintor para que acompañe su obra. El hecho de que entendamos la procedencia del título, no resta interés ni seducción. Otros tantos ejemplos encontramos en los siguientes artistas. “*La maja del Tarot*” (1965) de Leonora Carrington, “*Alicia en el país de las maravillas*” (1945) y “*Grandes esperanzas*” (1940) ambos de Magritte, “*Romance por Julieta*” de Vladimir Kush, “*Reminiscencia Arqueológica del Angelus de Millet*”, (1935) de Dalí, en este caso pintura que habla de pintura.

“En su tratado de Pintura, Leonardo comparaba pintura y poesía, atribuyendo a la primera simultaneidad e inmediatez y a la segunda sucesividad y temporalidad, lo que, en aquel momento, reactivó la vieja clasificación entre artes del tiempo y artes del espacio” Carrere y Saborit (2000:115).



Dalí
Assumpta corpuscularia lapislazulina, 1952, Óleo sobre tela,
229,9 x 144,2 cm

Otra clasificación interesante que hace Javier Cabo Villaverde son los títulos culteranos, auténticos *Tour-de-force* (esfuerzo grande, físico o anímico) verbales, donde la brillantez formal desplaza al contenido. Las innegables dotes literarias de Dalí lo convierten fácilmente en su cultivador más destacado. *Virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* (1954. Museo Dalí .Figueras) y todo un ininterrumpido repertorio erótico, como el de *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952), o *Galacidalacidesoxyribonucleidoacido* (1963). Este último resulta el más largo de sus títulos en una palabras, según se encargó de proclamar con infantil vanidad. Sin embargo no deja de estar presente el onirismo incluso en los juegos de palabras y en la alteración que se hace con las frases. No deja de asombrarnos que se puede descontextualizar, desglosar y experimentar literalmente de dicha manera, y llevar un simple título, al mundo surreal y de los sueños.

4.4.3.8.-TÍTULOS ALUSIVOS A FENÓMENOS O FIGURAS HISTÓRICAS Y LUGARES GEOGRÁFICOS.

Como si viviésemos en un sueño continuo, las citas a lugares mágicos y reales, a fenómenos históricos y personajes relevantes son incontables. Y como se ha explicado ya, buscando siempre evocar el misterio y la duda tras el lienzo.

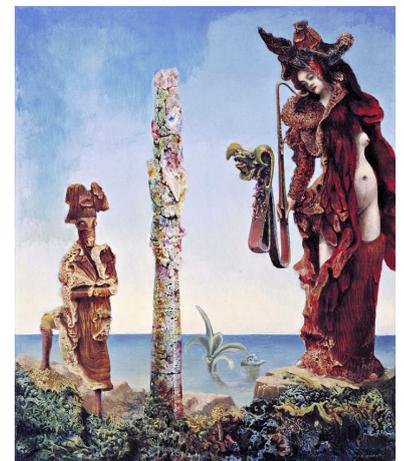
El dorado y el teatro de Nerón, (Vladimir Kush), *El castillo de los pirineos* (1961) y *El imperio de las luces* (1954, Magritte), *El alba sobre la ciudad* (1940, Paul Delvaux), *La madonna de port-Lligat* (1950, Dalí), *Napoleón en el desierto* (1941, Ernst), *El extremo del mundo* (1948, Leonor Fini), o *El templo de la Palabra* (1954, Leonora Carrington).



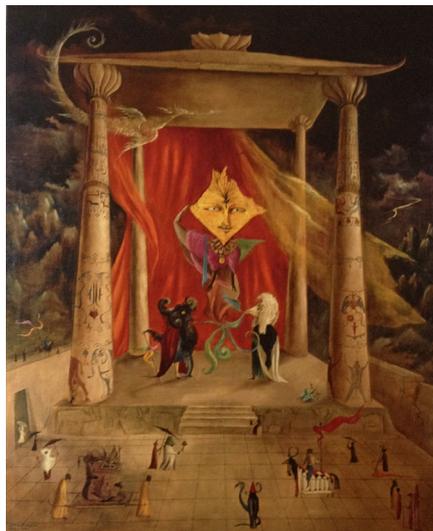
Paul Delvaux,
El alba sobre la ciudad, 1940
Óleo sobre lienzo, 175 x 215 cm



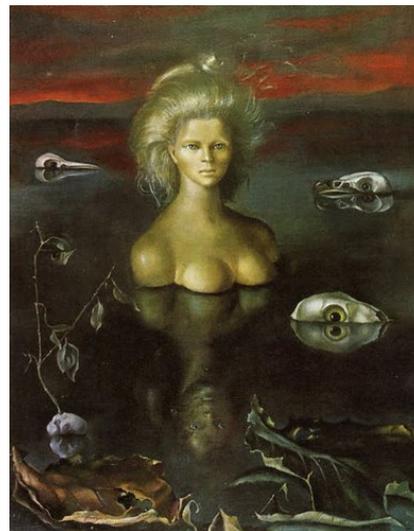
Dalí,
La madonna de Port Lligat, 1950
Óleo sobre tela, 275 x 209 cm



Max Ernst,
Napoleón en el desierto, 1941
Óleo sobre tela, 46 x 30 cm



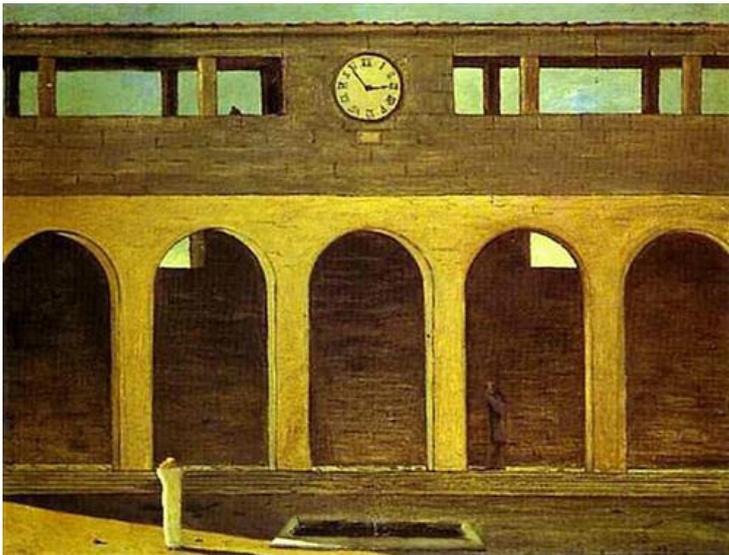
Leonora Carrington
El templo de la palabra, 1954
Óleo y pan de oro sobre lienzo
98,4 x 78,7 cm



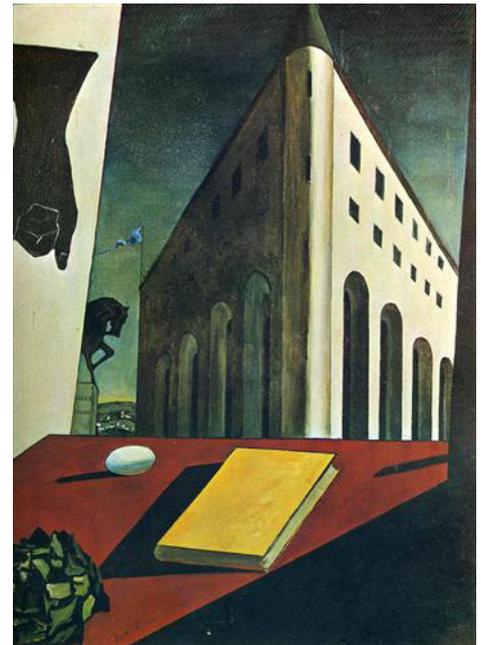
Leonor Fini
El extremo del mundo, 1948
Óleo sobre lienzo, 34 x 26 cm

4.4.3.9.-TÍTULOS TEMPORALES.

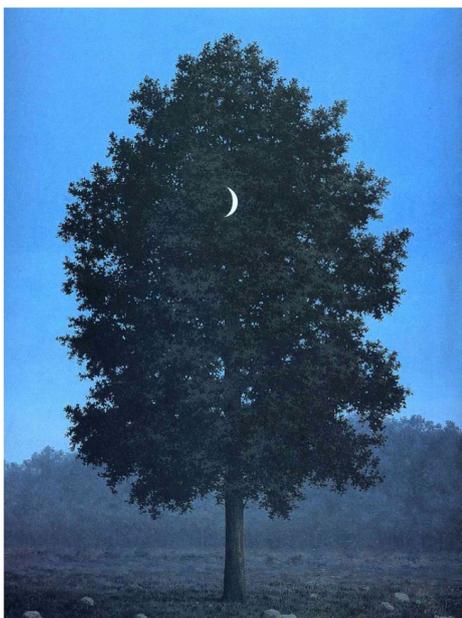
El tiempo es una constante en la iconografía onírica y surrealista. El tiempo se mide en símbolos, todos recordamos los relojes derretidos de Dalí, incluso las sombras alargadas de los paisajes de Chirico nos hablan de espacios temporales, del tiempo que transcurre tras la caída del sol. Los títulos no son ajenos a este desarrollo, a esta propiedad mágica e inherente y representativa de esta corriente. Algunos ejemplos son *The Enigma of the Hour* (1911) Chirico, y *Torino en primavera* (1914), ambos de Chirico; *El 16 de septiembre* de Magritte, *Alegoría del invierno* de Remedios Varo y *El momento sublime* (1938), de Dalí.



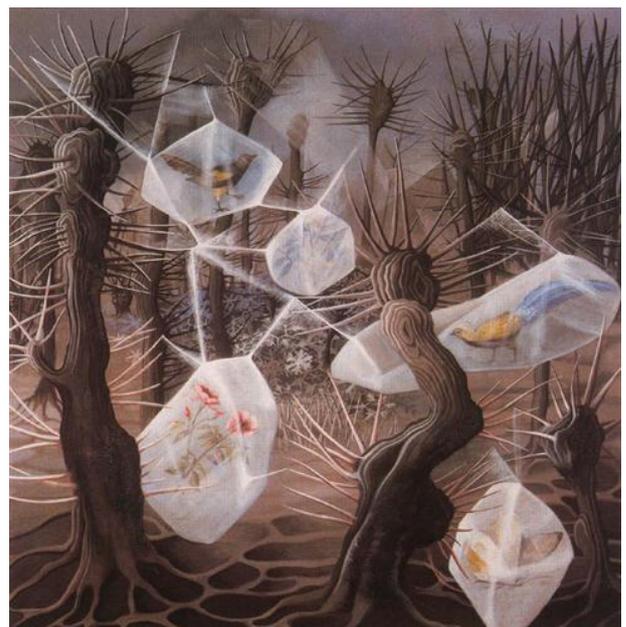
G. De Chirico
El enigma de la hora, 1911
Óleo sobre tela, 49 x 58 cm



G. De Chirico
Torino en primavera, 1914
Óleo sobre tela, 124 x 99 cm



René Magritte
El 16 de septiembre, 1956
Óleo sobre tela, 50 x 60



Remedios Varo
Alegoría del invierno, 1948
Gouache, 44 x 44 cm

CAPÍTULO QUINTO

5. EXPERIMENTACIÓN PERSONAL

5.1 INTRODUCCIÓN

El proyecto pictórico que desarrollamos está inspirado en el movimiento surrealista, sus orígenes y sus herederos. Pero más allá de todo eso, una cualidad que me atrae continuamente es la del concepto del onirismo. Toda mi experimentación pictórica ha llevado ese camino, la creación de alternativas y recursos para la creación de imágenes evocadoras del sueño y surreales. El resultado de todo ello crear una serie de tipologías analíticas que nos ayuden a clarificar la cantidad de alternativas y variaciones que se pueden dar en dichas imágenes.

Como si se tratará de una ecuación matemática, los elementos alterados prácticamente son un número concreto, y más allá de eso, sus variaciones crecen exponencialmente según se acompañan en el escenario pictórico, o cambiemos sus elementos formales y temáticos. Cuantos más elementos se agrupan, más extraña y fantásica es la imagen, cuanto menos, más evocadora y conceptual nos resulta.

Esa es quizás la motivación para plantear este proyecto de experimentación pictórica. Una búsqueda razonada de recursos para conseguir una imagen deseada, o una forma de plasmar según qué mensajes y sensaciones siempre desde una perspectiva surreal. Es por ello que en este apartado vamos a explicar el proyecto pictórico tal y como surgió, y las diferentes experimentaciones hechas a lo largo de estos años de investigación y línea pictórica. La línea de investigación llevada a cabo se enmarca dentro de la *“Teoría y práctica pictórica”*, basada en una metodología epistemológica.

La investigación se fundamenta en el análisis teórico y la observación y práctica experimental de obra pictórica. El objeto, profundizar y ampliar las hipótesis planteadas inicialmente a la investigación.

Mi experimentación pictórica, se ha desarrollado desde la figuración, por eso el corte de acotación, solo se basa en pinturas figurativas, salvo honrosas y necesarias excepciones.

El análisis teórico nos ha ayudado a dar un cierto sentido metodológico a todo el repertorio que debíamos desarrollar en la parte práctica. El tener un código detallado del tipo de alteraciones y variantes analizadas sistemáticamente, nos ha ayudado a ser más conscientes de las imágenes que creamos y dotarlas de un sentido plástico y estético más asentado, así como elaborar correctamente los elementos retóricos dentro de las imágenes pictóricas.

5.2. EL PROYECTO

Partiendo del proyecto práctico ya desarrollado anteriormente en el trabajo de investigación previo a la tesis, *Aproximación a la representación del paisaje onírico-surrealista* de octubre de 2003, en el que buscábamos imágenes surreales a través de la modificación de la perspectiva, la simetría y de algunas alteraciones icónicas más, hemos concluido parte de nuestra muestra experimental.

En el anterior trabajo de investigación sentamos las bases del proyecto práctico a desarrollar, que iba acompañado de la investigación teórica. A pesar de que la investigación teórica no estaba tan desarrollada como a día de hoy, pudimos hacer una clasificación de las alteraciones iconográficas y plásticas más importantes. Posteriormente, empezamos a buscar referentes dentro del género del paisaje y las tratamos digitalmente para realizar diferentes alteraciones en el texto pictórico, y que nos evocaran sensaciones oníricas. Buscábamos deformar la imagen lo suficiente para encontrar una realidad alternativa y diferente de la que partíamos en su inicio. Algunos de aquellos esbozos digitales, se convirtieron en parte de la obra pictórica que mostraremos a continuación.

La obra pictórica experimental llevada a cabo contiene algunas alteraciones de las ya explicadas y desarrolladas en el glosario de tipológicas. A continuación mostramos las más utilizadas:

Las alteraciones en cuanto a su disposición y puesta en escena.

Dividimos el soporte en muchas ocasiones, buscando una manera de jugar con el espacio que nos ofrecía el soporte. Las obras podían ser desmontadas y subsistían por separado, sin embargo llegamos a la conclusión de que la alteración por sí sola no cubría las expectativas a las que aspirábamos. Fragmentamos los soportes en dípticos y en trípticos, y algunos otros soportes iban enganchados entre ellos. Sin duda la puesta en escena era importante y en muchos casos da sentido onírico y surrealista, pero en nuestra muestra, la alternancia con otras alteraciones conseguía el efecto deseado. La sola fragmentación del soporte no era suficiente para tipificar la obra, aunque sí un añadido importante.

Las repeticiones y simetrías del espacio escénico y de algunas unidades icónicas.

Este recurso ha sido el más utilizado en toda la muestra. Fue el punto de partida junto con los soportes fragmentados, y en pocos trabajos nos hemos separado de la imagen simétrica. El concepto de alterar una imagen creando un doble de sí misma, para desarrollar nuevos espacios, es algo bastante utilizado en publicidad, pero muy poco en pintura. La experiencia ha demostrado que las alteraciones dan como resultado espacios nuevos y totalmente fantásticos como para ser un recurso importante. Por otra parte cuanto más exagerada sea la perspectiva de la imagen base, más interesante y desbordante será el resultado obtenido de la simetría.

Primeramente empezamos a desarrollar obras con elementos como árboles o simples horizontes, pero fue con un corpus complejo de unidades icónicas donde se desarrollaba más la desviación simétrica, y por lo tanto onírica.

Las alteraciones en cuanto a su forma.

Este recurso fue más tardío pero sin embargo funcionaba mejor a la hora de hacernos con un corpus iconográfico potente y reseñable, como identidad propia. Los árboles casas, y la sustracción de elementos formales en algunos elementos, creaba en los iconos el sentido de la imagen alterada que buscábamos.

Las descontextualizaciones

Significativamente es el recurso más utilizado y el que caracteriza no solo la muestra teórica y práctica, sino es el que más ejemplificaciones tiene en el mundo del arte. Nuestras descontextualizaciones se basan en meros objetos simbólicos, que tienen que ver más con el repertorio personal del artista que con algo más ambiguo y general. Nuestro conjunto de referentes se llena con piezas de puzzles, fases lunares, y elementos el ámbito de lo cotidiano. Aun así sabemos que elegir los objetos descontextualizados, no es algo que se haga por azar (aunque aparentemente eso es lo que pueda transmitir al espectador). Generalmente tienen un proceso para su elección. Aunque no lo creamos, deben tener un enlace con el espacio escénico en que se muestran, aunque sea un enlace que los sitúa en las antípodas el uno del otro.

Acto de ausencia.

El acto de ausencia es algo que se observa en casi toda la muestra. Una manera de reivindicar el paisaje, es siendo el único protagonista del corpus, y que tan solo la presencia humana se vea en cierto modo empequeñecida por el espacio paisajístico. En toda esta muestra experimental hemos suprimido la figura humana, excepto en obras donde tiene una función totalmente alegórica o simbólica como en el caso de la Musa y su inspiración.

En diversas ocasiones son los objetos y elementos del paisaje los que suplen esa carencia de la figura humana como sucede en las obras que representan tendidos eléctricos o telefónicos. La necesidad de comunicación es una necesidad humana, que parece en ocasiones transgredir el propio espacio del paisaje.

Alteraciones simbólicas.

Las alteraciones simbólicas son un añadido al repertorio, que en mi humilde opinión, me parecen totalmente necesarias. Caemos en la cuenta a menudo, que el no poder franquear las barreras de la codificación de una obra, hace que esta carezca de algún tipo de significación para nosotros. Hacer pequeños esfuerzos por ampliar esas carencias me parece algo básico. Cada vez que utilizamos repertorios icónicos de otros artistas, estamos creando un mensaje, estamos comunicando algo, arte que habla de arte, arte que habla de artistas. Cuando intentamos hacer asociaciones entre unidades icónicas, intentamos dejar una página abierta a la retórica de la imagen, esperando a que alguien pueda hablar nuestro mismo idioma. Ahondar en los aspectos alusorios, metafóricos y eufemísticos, nos permite tener una visión más amplia de lo que podemos crear en la obra pictórica. No solo una imagen evocadora, no solo una imagen que nos recuerde a alguien, no solo una imagen suficiente. Dejamos códigos, esperando a que alguien los descifre. En esta parte ha sido crucial la comprensión del apartado 4.3.3 del contenido teórico, que ha dado sin duda sentido a muchas inquietudes plásticas personales.

En cuanto al apartado más técnico, explicar que todas las obras están realizadas en óleo sobre tela, a excepción de una. Por otra parte, todas se han realizado a raíz del trabajo de investigación previo a la tesis y durante la realización de la tesis actual.

En la muestra se puede observar que todas y cada una aluden al tema del paisaje, y buscan la evocación de una imagen onírica y surrealista dentro de los parámetros de la codificación estilística del propio autor.

Como conclusión a esta muestra, decir que el sentar las bases teóricas en el proceso de investigación, me ha supuesto tener una amplia paleta de alternativas para poder crear dichas imágenes, que personalmente, resultan una muestra de mi obra pictórica particular. Desde que empecé dicha investigación todo ha girado entorno a esta temática y a estas inquietudes. La realización del proyecto experimental en la investigación, ha supuesto un asentamiento personal y artístico en cuanto al estilo pictórico.

Bien es cierto, que nos hubiera gustado poder realizar tantas obras como tipificaciones desarrolladas, sin embargo creemos que la ejemplificación de dichas tipologías, con obras de arte modernas y contemporáneas, nutren las posibilidades para la creación de un glosario temático de artistas aunados por características similares..

5.3. OBRA PICTÓRICA

Basándonos en las tipologías desarrolladas para analizar y sintetizar la temática del paisaje surrealista y onírico, hemos creado nuestro proyecto pictórico. La obra pictórica llevada cabo ha seguido las normas establecidas y explicadas para la creación de imágenes tipo. Sus diferencias se ven alteradas en la cantidad de tipologías que coexisten en el mismo espacio escénico, y la manera en la que son tratadas.

Evidentemente no vamos a volver a enumerar todas las tipologías que ya han sido debidamente ejemplificadas en el apartado cuarto de esta investigación, si no que analizaremos las obras que han sido

creadas a partir de las alteraciones tipológicas llevadas a cabo en la obra personal y en este proyecto en los años comprendidos entre el 2002 y el 2009.

5.3.1 LA MUSA Y SU INSPIRACIÓN.

Alteraciones en el soporte y alteraciones simbólicas en el texto pictórico. (Alusiones y Alegorías)



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 49 x 100 cm y 116 x 73 cm*

de Magritte aparecen en escena. La copa de cristal y el paraguas negro, que nos recuerdan vagamente a la obra “*Las vacaciones de Hegel*” de Magritte 1958. En este caso el artista Belga, expone un vaso de agua encima de un paraguas abierto. Aquí es Doña Agustina quien espera con su paraguas en mano, para llenar la copa de cristal, dando vida a una alteración simbólica en varias tipificaciones. Una, la alegoría, al hacer referencia tanto a Velázquez como a Magritte utilizando elementos de su repertorio iconográfico, y dos, dando forma a una metonimia visual por *efecto/causa* al ser el agua el motivo de la escena, efecto la lluvia la causa la nube. En este caso el aspecto onírico viene dado por las alteraciones simbólicas representadas, haciendo al icono paisajístico de la nube el protagonista de la repercusión y haciendo una pequeña metáfora al relacionar la espera de la gotas de lluvia de una nube con la aparición de la inspiración en un artista.

Al principio de interesarnos por el paisaje de carácter onírico, el planteamiento de jugar con la disposición de los soportes en cuanto a los iconos contenidos en él, nos parecía una buena idea. En este caso utilizamos dos tipos de soportes muy diferentes entre ellos, y los disponemos según lo que ocurre en su interior. Nube horizontal, figura vertical.

La idea de que el conjunto estuviera fragmentado, nos recuerda a la novela gráfica y la separación, de viñetas creando un diálogo más específico entre los elementos que quedan enmarcados en el soporte. A nuestros ojos quedan como presos, se ajustan al espacio definido sin oportunidad de reparar en otra cosa. El único nexo de unión es el cielo que crea el vínculo cromático y degradado del objeto fondo. En la parte vertical y tronco de la obra, podemos discernir una representación de la menina de Velázquez, Doña Agustina de Sarmiento, quien en vez de mirar hacia el frente, dirige su mirada hacia el cielo con su bandeja extendida. Sin embargo dos elementos alegóricos y típicos en el repertorio iconográfico

5.3.2. EL ARCO DE BIRRAMBLA.

Multidimensionalidad y alteraciones icono plásticas en cuanto a su textura.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 27 x 22 cm*

En la obra que lleva por título el arco de Birrambla, podemos observar un ejemplo de multidimensionalidad, al utilizar los arcos como marcos estelares y texturales diferentes. Como si se tratara de dos puertas dimensionales diferentes, el primer arco aparece con el mismo color que el fondo, exceptuando la definición del grueso de su forma por la sombra. Unas tiras de pintura caen por su pared en forma de “*dripping*”. Al fondo, otro arco es definido por las nubes del fondo creando otro espacio definido que es separado por dos árboles a los cuales no alcanzamos ver su fin. Uno de los chorros que caen en primer término acaba fundiéndose con el segundo arco, haciendo fantástico e incomprensible el orden de los elementos en el cuadro. Su tamaño tampoco es muy extenso dado que mide 27 x 22 cm, a lo cual podríamos enmarcarlo en un microformato.

La utilización de alteraciones plásticas en una imagen figurativa, acrecienta la sensación fantástica e impactante, y la sucesión de planos dimensionales siguen reforzando esa sensación.

5.3.3. LA DISCUSIÓN.

Alteraciones en el soporte en cuanto a su disposición y alteraciones simbólicas



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 22 x 35 cm y 22 x 35 cm*

La discusión es una obra de nuevo fragmentada en dos soportes en formato horizontal. El paisaje que nos muestra en un cielo con nubes acumuladas en uno de los soportes y con continuación en el siguiente. Un poste de electricidad, parece abandonado con múltiples cables colgando a su alrededor y continuando en progresión hacia el otro soporte, primero en descendente y luego en ascendente. De nuevo la alteración simbólica está presente, pues al mirar el título detectamos la creación de una metáfora. El cable eléctrico, símbolo de la comunicación parece en desuso y personaliza efectos y sensaciones humanas tras una discusión. Es como si algo terrible se hubiera desencadenado tras los cables eléctricos que podrían ser también de telefonía. Como si los gritos a través de ellos hubieran destrozado el poste, dejando el cableado y el poste inhábiles. Las nubes por otro lado parecen amenazantes en un lado de la composición indicándonos que nos encontramos solos con nuestras opiniones y razonamientos. Las metáforas con los elementos paisajísticos no son muy comunes, por ello me crean un gran desafío, en cambio los elementos alterados icónicamente en el escenario, como los cables, crean una imagen de abandono y de ausencia que es muy significativa. A pesar de que el cielo está azul y que todo parece mostrarnos una escena apacible, algo ha ocurrido en ese escenario y esa ausencia es detectable.

5.3.4. EL GOLGOTA.

Alteración en el soporte en cuanto a su disposición y alteraciones simbólicas (Metáfora).



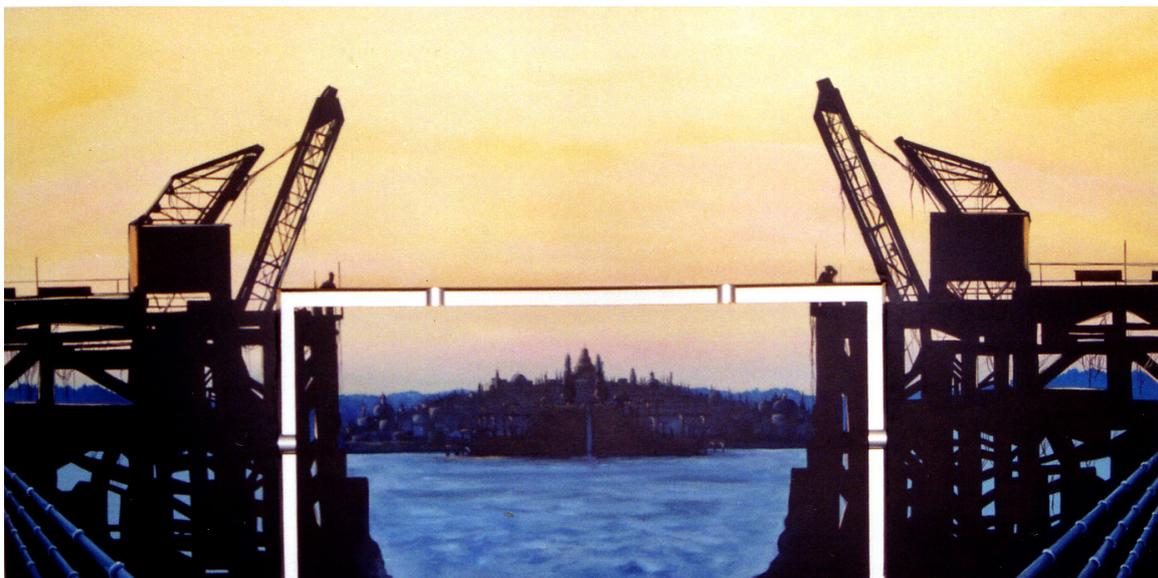
*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 16 x 44 cm (x2) y 44 x 22 cm*

En esta otra pieza como en las anteriores, volvemos a insistir en el soporte fragmentado y con una disposición piramidal. Curiosamente si suprimimos la pieza del fondo las de los extremos casan a la perfección. La escena paisajística presenta dos luces diferenciadas, por un lado un atardecer rozando el horizonte y arriba un cielo aún azul y luminoso. Unas nubes navegan el fragmentado espacio que dejan los soportes y son interrumpidas por el formato de los mismos. En lontananza tres postes eléctricos invaden sus propios soportes. En primer plano tenemos uno que abarca toda la superficie del soporte central, y a los extremos otros dos pequeños en la lejanía, podríamos decir que ocupan una disposición casi simétrica.

El título nos orienta y nos da la premisa de que estamos ante una metáfora, dado que sustituimos las cruces cristianas que se alzaban en el monte Gólgota, durante la crucifixión de Cristo, por unas torres eléctricas. La metáfora visual se detecta por *Rasgos comunes* en la forma del icono, la disposición de los postes, y la forma en la que están expuestos nos sugieren las famosas cruces bíblicas. En este caso, el título nos da la premisa metafórica para poder hacer una lectura correcta de la interpretación de la escena.

5.3.5 EL PUENTE DE BÖCKLIN.

Repeticiones y simetrías del espacio escénico, alteraciones en el soporte y simbólicas.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 63 x 125 cm*

Partiendo del proyecto explicado en la Tesina sobre la aproximación del paisaje onírico y surrealista, se realizó un proyecto experimental donde tratábamos simétricamente las imágenes buscando alterar la perspectiva y con ello la escena de la imagen figurativa para convertirla en una imagen onírica y surreal. El Puente de Bocklin es una de esas propuestas perfectamente desarrollada, a través de la modificación simétrica. Fuera a parte lo acompaña un soporte fragmentado y unido por tubos dejando al aire un cuadro más pequeño en medio. Resultado de esa simetría, surge una figura en el centro en forma de isla, que nos recuerda a la simbólica “*Isla de los muertos*” de Arnold Böcklin. Lo que en un principio no era más que una grúa bajo las aguas de la ría de Bilbao, se convirtió en la entrada a una ciudad isla, que se desprende literalmente del mundo referencial del que fue sacado. El contraste de colores por otra parte ayuda a fomentar esa idea de imagen onírica y surreal, buscando luces que protagonicen los cielos en degradados, y buscando intencionadamente las siluetas como motivo de misterio y evocación.

5.3.6 LA PIEZA DE ARTEMISA.

Repeticiones y simetrías del espacio escénico y siluetaje.



Técnica / soporte: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 21 x 100 cm

Continuando con el proyecto de la repetición y la simetría, esta vez tomamos una imagen del puente de Rontegui (Barakaldo) y lo fraccionamos en dos, variando el eje. De nuevo el tumulto del paisaje sobrante se convierte en una isla, construyendo un punto de fuga y centro visual del cuadro.

El puente se divide en dos, y crea una orografía complementamente diferente a la de la imagen original. Por otro lado, hemos añadido una pequeña descontextualización al vaciar con siluetaje una pieza de puzzle que dejamos al descubierto en ese centro del cuadro, y que llama continuamente la vista del espectador. Los espacios alterados por simetría poseen una continua perspectiva que va de fuera hacia dentro, y viceversa. Aun así, llega un momento en que sus aplicaciones se vuelven limitadas y es la elección del conjunto a experimentar lo que da riqueza y versatilidad al supuesto resultado final.

Sin embargo la aparición de elementos descontextualizados, es sin duda lo que da carácter y verdadero sentido (válganos el oxímoron) a las imágenes surreales. La contraposición de elementos no esperados en el escenario pictórico, es lo que crea en el espectador esa magia e irreverencia que nos deja pensativos o desconcertados ante la obra. En ese caso el concepto de pieza de puzzle es un elemento muy utilizado en la imaginería onírica y fantástica.

5.3.7. EL BOSQUE ESTIGIO.

Alteración en el soporte en cuanto a su disposición, y repetición y simetría.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 87 x 70 cm*

En este caso volvemos de nuevo a tomar una imagen con elementos propios y alterarla desarrollando una simetría central desde uno de los lados, en este caso el margen derecho. La alteración es más evidente, desdoblado los árboles y las nubes de una manera más exagerada forzando la perspectiva. Las formas simétricas lo delatan de una manera que nos llega a producir una sensación de *Deya vú*. La simetría crea nuevos elementos como la fuente, y limita gracias a la fragmentación del soporte, dos escenarios diferenciados, uno el paisaje y otra la fuente, dividiéndolos en dos partes y solo unidos por soportes tubulares. El gran espacio paisajístico es el total protagonista, haciendo alusión en el título a la Laguna Estigia, ya pintada anteriormente por *Paininir*, y que hace referencia al relato de Virgilio, sustituyendo en este caso la laguna Estigia por un caño o fuente común, y centrando la atención en el bosque que hay tras ella.

5.3.8. EL BOSQUE SIMÉTRICO

Repeticiones y simetrías del espacio escénico.



Técnica / soporte: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 46 x 100 cm

Cuando las posibilidades del paisaje y su orografía se vieron limitadas optamos por centrarnos en los elementos del paisaje. Como resultado esta obra, que parte de un eje central y realiza una simetría de un bosque invernal con cielo nublado. Al juntarse las ramas que se prolongan al eje central, unas y otras llega a encaramarse y a mezclarse de tal manera que ellas mismas crean sus propias figuras por azar evocando en múltiples ocasiones casas, rosetones, lazos y figuras incluso similares a animales. En este punto, descubrimos que la alteración de la imagen podía ser autónoma a la obra de crear otras imágenes en forma de silueta o parejas a las de la paranoia crítica, solo que estas, por azar.

5.3.9. LAS TORRES LUNARES

Repetición y simetría en el espacio escénico y desconestualizaciones y alteración del orden de las leyes naturales.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 73 x 60 cm*

Otra opción, como muestra esta obra titulada las *Torres lunares*, en la que se nuevo volvemos a trazar una simetría vertical con un eje central. En este caso se utiliza otro elemento del repertorio paisajístico, como lo es una estructura arquitectónica. El elemento iglesia de madera típica del paisaje estadounidense, nos sirve de premisa no solo para alterar el elemento sino deformar las formas al quedar inclinadas las líneas de la arquitectura, y creando desajustes en la perspectiva del espacio escénico. De sendos campanarios ahora gemelos, salen varias cuerdas y ropa tendida en ellas, aparentemente chorrean pintura. Los elementos descontextualizados en la mayoría de las obras de vanguardia poseen un protagonismo especial en el escenario pictórico. En este caso están acompañados de tres lunas en diferentes fases. Los elementos naturales y discordantes en los escenarios paisajísticos recobran una importancia significativa, puesto que pasan en muchos casos inadvertidos al perderse en otras descontextualizaciones icónicas como sucede en el caso de las obras de Dalí.

El conjunto en sí, con la alteración tan solo del escenario simétrico y dos elementos descontextualizados, ya crea y posee el aura de onirismo que estamos buscando. Queda evidente que se trata de una imagen de misterio, con un tinte mágico y que nos recuerda a las vanguardias surrealistas de la figuración.

5.3.10. LA ABADÍA DE KANE

Repetición y simetría de elementos del espacio escénico y alteración en las formas.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 81 x 65 cm*

Como hiciéramos en “*El bosque simétrico*” (5.3.7), de nuevo volvemos a tomar la simetría y los árboles sin hojas como motivo para la experimentación pictórica, sin embargo tomamos solo como referencias las líneas generales para alterarlas en desdoblamiento vertical, y posteriormente creamos formas entre las ramas de dichos árboles. Utilizamos la sustracción de partes de elementos icónicos como fórmula para crear formas aleatorias en el repertorio, como son los círculos o varios tejados de forma triangular en el centro. Los árboles se enredan de tal modo que alteramos bajo nuestro criterio la forma que van a tomar para poder dotar de otro elemento silueteado al icono protagonista. Una campana recortada surge del centro de la obra, terminando de dar esa apariencia de iglesia o abadía en el que después hacemos referencia mediante el título. Creemos firmemente que en este corpus ejemplificante de obra experimental, el título debe jugar un papel importante, al ayudar al espectador a descifrar lo que ve. Los tonos azules, unifican la obra con el resto, el cielo es parte importante de la experimentación, es el espacio donde nos movemos.

5.3.11. TERRUÑO.

Repetición y simetría de elementos del espacio escénico, alteración en las formas, y en la escala.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 55 x 46 cm*

Una vez, visto que la sustracción de partes de algunos elementos icónicos, al ser intencionada resulta evocadora y fácil de trabajar, intentamos crear formas del repertorio más alteradas aun formalmente de manera que la imagen cobra un verdadero significado. En el caso de *El terruño*, directamente ponemos dos árboles enfrentados en simetría, y alteramos sus ramas para que tomen una forma intencionada. Los árboles cobran vida, y no solo por la aparente simetría, sino porque tenemos el poder de construir y crear las formas que han de tener. En este caso llega a tomar la forma de dobles imágenes, como las que creaba Dalí en sus *“Paranoias críticas”* (4.3.2.9.), pero siendo esta menos elaborada.

Detrás del elemento protagonista, a pie de suelo, la casa árbol parece integrarse con un paisaje rural al fondo. Los árboles personifican la sensación de terruño, como clama el título. El sentimiento de pertenecer a una tierra, en este caso es representado con las raíces que echamos, y que convierten ese sentimiento en el lugar de nuestro verdadero hogar. De esta forma, ambos árboles parecen querer transformarse en parte de ese pueblo que está tras sus espaldas, en un atardecer que poco a poco se transforma en noche.

5.3.12. EL BOSQUE MENGUANTE.

Repetición y simetría de elementos del espacio escénico, y alteración en el soporte en cuanto a su disposición.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tabla.
Dimensiones: 100 x 150 cm*

Dado que la mayoría de las obras experimentales que hemos creado tenían tamaños estándares, decidimos crear una con algo más de volumen para observar cómo los macroformatos podrían alterar la percepción de nuestra visión y estimulación ante este tipo de obras. Después conformamos un boceto a partir de la fotografía de un árbol seco y lo desdoblamos simétricamente en orientación horizontal y no vertical. Nuestra intención, la de buscar nuevas maneras y nuevos elementos a través de las fórmulas utilizadas anteriormente. El resultado, una obra casi abstracta, que apenas deja vislumbrar los elementos icónicos de los que partimos alterando la simetría. El árbol se convierte en raíces reflejadas, y la disposición en horizontal hace que perdamos la noción de árbol, encontrando tan solo una especie de cornamenta levitante en un cielo azul. Las ramas se agitan de un lado a otro, en este momento hemos perdido la noción de arriba y abajo, del espacio en general. Es el límite de nuestra investigación práctica. Nos encontramos ante la barrera que no debemos traspasar, entramos en el campo de la abstracción, a través de la puerta del surrealismo.

5.3.13. VILLA CABALLERA.

Descontextualizaciones, alteraciones en la forma y en la escala.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 60 x 73 cm*

Dejando atrás ya las alteraciones en el soporte y las alteraciones en cuanto a la simetría en el paisaje y sus elementos, desarrollamos alteraciones de tipo icono-plásticas, alterando la forma de las ramas de los árboles de manera intencionada y no buscando el azar o la mecánica del encaje de las formas. Para ello tomamos los árboles sin hojas como base para empezar a recortar y alterar los iconos, para crear unas nuevas unidades icónicas. Mediante la sustracción de parte de los elementos propios del icono, convertimos la silueta de los árboles en un pequeño pueblo. El concepto casa en el árbol es muy utilizado por artistas como Yerka, o como Kush. En este caso específico construimos casas a partir del perfil de los árboles, fusionando ambos conceptos de una manera simple y bien reconocible.

Las descontextualizaciones vienen dadas por la aparición de elementos que no tiene relación alguna con el espacio escénico paisajístico. En este caso, viene dado el suelo ajedrezado y las descomunales piezas principales, que parecen actuar como caballos reales danzando a sus anchas por el campo. Para empezar la escala se ha agrandado en relación con los árboles, pero a la vista está, que los reconocemos como piezas de un ajedrez. El concepto de caballo en un paisaje no debería mostrar extrañeza ninguna al estar en un escenario habitual como este, sino que es el concepto de caballo de ajedrez, lo que cambia el signo, y el elemento se distancia del entorno, creando una descontextualización en toda regla. No podemos negar que la aglomeración de elementos descontextualizantes enriquecen el carácter onírico en comparación con las obras en las que hemos prescindido de incluirlas, dado se vuelven más sencillas, de estilo quizás más austero y menos significativas.

5.3.14. EVA LUNA

Desdobles o paranoia crítica.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 55 x 46 cm*

Esta obra pertenece específicamente a la variante tipológica de *Desdobles*, y simula una *Paranoia crítica*, que fue definida por Salvador Dalí, como el método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación de los fenómenos delirantes (imágenes dobles). En la imagen vemos un pequeño bosquecillo de árboles, en una perspectiva con dos puntos de fuga exteriores. El suelo se asemeja a una forma circular y los árboles principales parecen enredarse entre sí dejando un hueco evidentemente visible. Algunas ramas poseen hojas, y tapan zonas que deben ser ocultas de un fondo que simula describir el fin de la noche con una luna que tardará poco en desaparecer. Tras la siluetas de los árboles podemos apreciar una doble figura, en este caso la forma de una mujer con un cántaro de agua. La forma en sí pertenece a una obra de Ingres, titulada “*La fuente*” (1856), y que debiera estar ya en la imaginiería popular artística.

Si nos detenemos detalladamente, tres flores conforman la división de las rodillas y el sexo de la joven, cayendo prácticamente en un eufemismo visual y verbal. La luna conforma el pecho izquierdo de la joven y una estrella uno de sus ojos. Los elementos del paisaje conforman toda esta composición, dotando de humanidad al hueco de los árboles, buscando las falsas apariencias, y la armonía del conjunto. Las dobles imágenes son una característica fundamental de las obras oníricas y surrealistas, podríamos decir que una de sus muchas marcas representativas

5.3.15. APARICIÓN DE JANE AUSTEN CON TAZA Y CUCHARA SUPERGIGANTES EN UNA TARDE OTOÑO.

Alteración de las formas, variaciones en la escala de algunos elementos icónicos, y paranoia crítica.



*Técnica / soporte: Óleo sobre tela.
Dimensiones: 81 x 100 cm*

Una de las últimas obras experimentales para esta investigación y que posee varias de las tipologías mostradas anteriormente es “*Aparición antropomórfica de Jane Austen con taza y cuchara supergigantes en una atardecer de otoño*”. En primer lugar tenemos el eterno elemento que conforma parte de nuestro repertorio icónico, que son los árboles sin hoja. Dejando atrás las simetrías, nos centramos en la alteración de las formas. Los árboles son recortados mediante la supresión de sus partes icónicas, de manera que toman la forma de un palacio con sus arcos y cúpulas apuntando hacia arriba. Pequeñas ventanas circulares y un puente que parece unirlos en el centro, reflejan la verdadera intención formal. Los dos árboles centrales parecen engarzar al unísono una taza de té gigante y una cucharilla. Los colores de la taza son similares a los del atardecer, incluso se puede apreciar una supresión en cuanto a la forma, para conectar con el fondo. Si seguimos la línea de los objetos agrandados intencionalmente, podemos observar que los árboles componen la imagen de una dama sentada, que es precisamente la que parece sostener la taza y la cucharilla, aun así demasiado grandes para la comparación escalar. Sin embargo la obra se completa con una alteración fantástica y alusiva a los títulos de Salvador Dalí y sus apariciones antropomórficas en sus imágenes dobles. Primero hay que corregir que la imagen no es *antropomórfica* en el sentido estricto en que Dalí creaba dichas formas, sino que es más bien un homenaje a esos títulos largos y delirantes del pintor que usaba en sus obras.

El título desvela la identidad de la dama que se esconde en las siluetas de los árboles, como Jane Austen la escritora británica. El paisaje se convierte entonces en la excusa, en el escenario pasivo de algo que se desarrolla más allá a través de sus motivos. La imagen cuanto más alteraciones posee, más surreal se vuelve, más onírica y más delirante. Cuanto más pierde la noción del sentido y de la razón, asombra y crea misterio, desconcierta o provoca cierta extrañeza más en sintonía estamos con el mundo onírico.

CAPÍTULO SEXTO

6. CONCLUSIONES

El tratamiento surrealista de la pintura ha sido una de las vías de mayor alcance en la transformación de la sensibilidad contemporánea. La importancia del problema a la hora de estudiarlo radica en el trans fondo renovador que conlleva la estética surrealista, y más dentro de la representación figurativa.

Se ha hablado mucho acerca del movimiento y la pintura surrealista, en cambio se ha hecho poco por reagrupar toda su producción y el alcance de sus aportaciones, que quedan diseminadas y ocultas entre los grandes precursores del periodo de entreguerras. Aún así algunas de las cuestiones que nos planteamos son; ¿Existe el paisaje onírico surrealista?, ¿Se plantearon siquiera tal cosa los surrealistas históricos?, ¿Qué lugar ocupa el onirismo dentro del surrealismo?, ¿Existe un nexo entre dichas obras para poder catalogarlas dentro del surrealismo y el onirismo?, ¿Se pueden descodificar esos nexos para la creación de obras de dicho estilo?

Respondiendo a estas cuestiones, sólo podemos argumentar, que sí existe un paisaje surrealista y que no obstante dudamos que los surrealistas se plantearan siquiera este concepto puesto que para ellos el concepto de *surrealidad* primaba ante el tema o motivo pictórico. Por otra parte, el lugar que ocupa el onirismo dentro del surrealismo es muy importante, dado que gracias a la atención prestada a las teorías sobre el sueño, y el seguimiento hacia las nociones del inconsciente, se desarrollaron grandes experimentaciones dentro de la pintura aplicando el automatismo, el azar en las asociaciones así, como una libertad absoluta al poner junto lo que es dispar.

Ante los ejemplos de obras surrealistas y de evocación onírica realizados, hay que destacar que el

paisaje está muy presente, quizás no como tema principal en muchos casos, pero es genérico su tratamiento y por autores dispares.

Dentro de este trabajo, hemos intentado dar respuesta a otro tipo de cuestiones más específicas. Como la de clarificar un poco más el concepto de lo onírico y lo surreal. Marcar los límites entre ambos, y explorar hasta donde llegan y pueden llegar estas calificaciones en el mundo de la pintura figurativa.

Nos ha quedado claro, que el concepto del onirismo sigue siendo muy generalista y ambiguo en cuanto a su denominación y sus características, que pueden ser muchas y muy variadas. Y según en el contexto en que sean utilizadas, muy versátiles. No es sino a partir del siglo XX y con las revoluciones artísticas, donde queda claro que hay dos maneras de comunicarse en pintura, por medio de la figuración, de la abstracción, o por medio de ambas a la vez. En el caso del movimiento surrealista, este tuvo la capacidad para diversificarse y poder moverse por ambas tendencias, aportando al propio movimiento soluciones diferentes a un mismo planteamiento ideológico y estético.

Un aspecto que ha quedado claro, es que lo onírico no es fundamentalmente figurativo, lo onírico puede determinarse en aspectos más abstractos, como se puede ver en obra de Tanguy y en algunas de Óscar Domínguez por ejemplo. De hecho es tan amplia esa otra especificación que podría ser recopilada y analizada en otro trabajo, para su mejor valoración y definición.

Aún así el surrealismo no ha sido la tendencia fundamental y exclusiva a la hora de abordar lo onírico, antes que el surrealismo la tuvieron determinados artistas encuadrables dentro del simbolismo, aunque de una manera más intuitiva y menos científica.

En la definición de los términos de lo onírico y lo surreal, hemos llegado a la conclusión de que el surrealismo sentó las bases y características primordiales para la pintura figurativa de este tipo; a través de *La reproducción del sueño*, y a través del *desplazamiento de la función original de los objetos dentro de un espacio escénico*, (*Dépaysement*).

Ambas convergen de tal manera que pueden resultar compatibles. Si la primera es característica de lo onírico, la segunda lo es de lo surreal, y es dentro de la reproducción del sueño, donde se puede dar el desplazamiento de las funciones usuales de los objetos que aparecen en él. Esta característica última puede ser a su vez, un recurso para la reproducción del sueño.

Es obvio que el desplazamiento de las funciones de los objetos no es la única característica que podemos encontrar en el ámbito onírico y surreal, como hemos demostrado en este trabajo. *Los factores plásticos*, color, textura y forma también desempeñan su función y su significado dentro del objeto, y por tanto un mínimo desplazamiento o alteración de estos, podría sugerir un ámbito de irrealidad y onirismo.

Las acciones típicas de la generación de un tipo onírico, son determinantes. Para ello hemos analizado las obras que nos ha sido posible, y que son constitutivas de este ámbito. Así hemos encontrado algunas mayoritarias y que se dan más ampliamente, como pueden ser, *la sustitución*, *la supresión*, *la adición* y *la permutación de los agentes plásticos*, ya analizadas por el Grupo μ en su día, y donde casualmente

la mayoría de sus ejemplos pertenecen al surrealismo. Pero por encima de todo, no podemos olvidar la estilización plástica que el autor deposita en la obra como marca personal. No podemos medir el grado de onirismo mediante la codificación estilística, dado que esta se dá acompañada de otras alteraciones y recursos. Lo que si hemos descubierto, es que la codificación estilística altera los tipos plásticos a un nivel lo suficientemente perceptible, para que constituyan un recurso a tener en cuenta a la hora de valorar una imagen tipo.

Otras alteraciones se dan en las distorsiones de perspectiva, a los desequilibrios en el tamaño y a sus deformaciones e incluso, a las texturas y las ausencias de valoración de los contornos, creando ambientes de total ensoñación.

En cuanto a la *acción retórica* de la imagen onírica, son variadas las combinaciones, tanto o más que en la literatura. La reproducción del sueño por medio de la pintura figurativa, se basa en el lenguaje oculto que desarrolla nuestro inconsciente, y por lo tanto la acción retórica es inevitable. Aunque como ya hemos expuesto en dicha investigación, no son exactamente las imágenes del inconsciente, las que podemos discernir a la hora de crear una imagen pictórica, sino el recuerdo consciente de lo que hemos soñado. Aún así la variedad de posibilidades creativas a ese respecto es muy amplia y sorprendente en todos los sentidos.

Por otra parte, la alteración de dichos elementos o unidades pictóricas, pueden crear dobles sentidos y diferentes significados, cuando las alteraciones son conscientes y hemos encerrado un código simbólico en ellas. Es por ello, que dentro del surrealismo “*nada y todo*” está hecho por azar. Como sugería Dalí:

“Que ni yo mismo conozca el significado de mis cuadros, no significan que no lo tengan”

Gilles Néret (1994;45)

El surrealismo como movimiento aporta infinidad de metáforas y metonimias visuales jugando con los objetos y sus significados, y quién altera los significados, también puede negarlos como en el caso de *Magritte*, que pone distancia y niega completamente todo significado en su obra. Sin embargo las relaciones que subyacen entre los iconos elegidos en su repertorio, hablan muchas veces sin él pretenderlo. Asociaciones de figura fondo, el agua y el barco, el cielo y los pájaros o las hojas y los árboles, son ejemplos de los nexos que crean los iconos por si mismos. Los referentes paisajísticos crean relaciones entre ellos, aunque a simple vista nos parezcan incoherentes. A este tipo de juegos retóricos y metalingüísticos les bautizamos con el apelativo genérico de surreal, puesto que su puesta en escena acaba desconcertando y cambiando nuestra percepción natural de las cosas.

“El aspecto de cualquier elemento depende de su lugar y su función dentro de un esquema global”

Arnheim (1995;17).

Si cambia el espacio, cambia la lectura referente a los objetos, y si se cambian los objetos cambia la función global del espacio, es por eso que es tan importante la definición espacio escénico dentro del panorama onírico y surrealista, así como sus diversas variaciones.

Los análisis de algunas obras ejemplificantes, evidencian que las alteraciones se repiten en muchos autores. Eso nos da pie a pensar, que a la hora de crear una obra en la que alteramos diversos elementos de la realidad, tanto de tipo plástico como icónico, se puedan regir por unas acciones determinadas y básicas. Para crear la propia tipificación de una obra, hemos necesitado encontrar el mismo tipo en al menos tres obras más de otros autores, para incluirla como válida.

Podemos confirmar que existen nexos en común en cuanto al tratamiento de las imágenes, a la hora de desarrollar una obra onírica y surreal. El hecho más significativo, es que varios tipos se pueden desarrollar en una misma obra, creando tipos protagonistas y tipos secundarios. La gran respuesta a esta investigación después de contabilizar hasta 31 tipificaciones posibles, es que cuantas más alteraciones contentan las unidades icónicas en el espacio pictórico, más surrealista y más codificada se vuelve la imagen. Es factible llegar a la conclusión, que cuanto más alteraciones hay en la obra, más codificada es la retórica.

Por otra parte, cuando la obra tiene un número reducido de dichas alteraciones tipológicas en su repertorio, la idea de surrealidad queda mermada, la obra navega entre la frontera de la figuración y la conceptualidad, siendo menos surrealista aunque puede llegar albergar un cierto onirismo. En algunos casos cuesta reconocer donde se deja el onirismo y donde comenzamos a pisar el realismo, u otros movimientos pictóricos. Algunas ejemplificaciones tipológicas pueden estar a medio camino entre esa misma definición.

Para crear las tipificaciones hemos hecho un estudio a partir de las ya investigadas y desarrolladas por el Doctor Javier Cabo Villaverde en su trabajo “*La imagen de misterio*” y Carrere y Saborit en su trabajo “*La retórica de la pintura*”.

Se ha de señalar que hemos utilizados algunas de sus tipificaciones y hemos añadido algunas nuestras, adaptándolas para el análisis específico de dichas obras. La mayoría de nuestras aportaciones han sido en el bloque de las alteraciones icónicas, dado que las alteraciones plásticas y en el soporte, son tipologías ampliamente desarrolladas por Carrere y Saborit. Entre nuestras aportaciones a este corpus tipológicos están; el **concepto de simetría en el espacio escénico**, dado que Carrere y Saborit habían contemplado las repeticiones de elementos, pero no especifican en qué sentido u orientación. La simetría es un recurso ilimitado a la hora de alterar espacios irreales partiendo de una base real a través de un eje. Entre otras hemos incluido *Los desdobles* o *Paranoia-Crítica* de Dalí, un método de investigación propia del artista. Como contrapunto al **acto de ausencia**, hemos empleado al **acto de presencia**, dado que se da únicamente en elementos humanos, algo no especificado por Carrere y Saborit, aunque sus tipificaciones se orientan hacia la pintura en general y no a un estilo o movimiento particular, evidentemente. Hemos incluido también, la tipificaciones de **yuxtaposición de elementos no integrados en el espacio escénico**, un recurso muy utilizado por Magritte y algunos surrealistas en sus propios collages. Otra tipología incorporada es **la secuencialidad y narratividad** dentro de a escena, y **la alteración del orden de las leyes naturales**.

Algunos de los artistas más importantes del surrealismo, como Salvador Dalí, René Magritte, De

Chirico, Delvaux o Ernst atesoraban en sus obras una gran variedad de dichas tipificaciones, que hemos desarrollado en este trabajo y han servido de pauta para buscar sus similares en el mundo contemporáneo.

Gracias a las tipificaciones realizadas, hemos podido encontrar un surtido número de artistas contemporáneos y modernos que yacían en la sombra de los grandes maestros de las vanguardias. Sus propuestas siguen los parámetros establecidos y muchos de ellos continúan la estela de los primeros surrealistas.

Es importante remarcar que este trabajo posee un objetivo divulgador en su metodología. Se trata de presentar, mostrar y descubrir autores y obras con estilos de evocación onírica o surrealista dentro del género del paisaje, para ello hemos determinado un corpus gráfico representado por cuatro bloques diferenciados:

1- Autores y obras pre-surrealistas, surrealistas y de Nueva Figuración.

Renné Magritte, Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Carlo Carrá, Paul Delvaux, Marc Chagal, Frida Kalho, Joan Miro, Fernand Khopff, Max Ernts, Pierre Roy, Leonora Carrington, Remedios Varo, Kay Sage, Ivan Tovar, Frank Sedlacek, David Hockney, Toyen, Óscar Domínguez, George Malkine, Rudof Hausner, Juan O´Gorman y Roland Penrose.

2-Autores y obras nacionales de estilo surrealista y figurativos.

Guillermo Pérez Villalta, Vicente Ameztoy, Sigfrido Martín Begué, Ángeles Santos, Fernando Beorlegui, Esteban Francés, Carlos Santiesteban, Isabel Villar y Mary Puri Herrero.

3-Autores emergentes en el panorama artístico contemporáneo.

Carlo Mirabasso, Danielle Fissore, Enrique Guzpeña, José Mari Lazcano, Ángel Orcajo, Ginés Liébana, Tomás Sanchez, Agustín Úbeda, Juan Carlos Sabater, Ángel Mateo Charris, Dino Vals, Juan Bejar, Carmen Domínguez, Xabier Valls, Milan Kunc, Juan Antonio Mañas, Bill Jacklin, Dionisio Blanco, Emilio Bonnet Casanova y Neo Rauch.

4-Autores plásticos cuya difusión y transcendencia se da mayormente en el campo virtual, del diseño y la ilustración.

Nguyen Ding Dang, Patrick Woodroffe, Jackek Yerka, Rob Gonsalves, Samy Charmine, Vladimir Kush, Roland Heiden, Nick Darastean, George Grie, Bran de Winter, Martin Machacek y Nico Sterng.

Estos autores poseen obras con características similares a las tipologías mostradas, algunos se enmarcan dentro del propio surrealismo, otros dentro de las nuevas figuraciones o dentro del nuevo concepto llamado Neo-surrealismo. En ese grueso concreto hemos encontrado un nutrido grupo de pintores del este de Europa que reveindican estilos muy parecidos a los de Dali o los surrealistas Belgas. Sin embargo la difusión de las obras fantásticas es más amplia y el artista plástico abarca más espacio, entre ellos las plataformas digitales.

En cuanto a la realización práctica experimental de obra pictórica, después de haber confrontado las tipologías y evaluado, hemos desarrollado un muestrario de obra gráfica escogiendo algunas alteraciones.

Básicamente hemos empezado tomando alteraciones en la disposición del soporte, la simetría, alteraciones en la forma, descontextualizaciones, etc. Hemos desarrollado hasta treinta y seis obras pictóricas tomando una serie de tipologías que hemos intercalando en mayor o menor medida para ejemplificar en qué grado podemos constituir que una imagen pueda catalogarse de surreal o de onírica. La realización de estas obras lo son a partir de esta investigación. De esas treinta y seis obras hemos recopilado un corpus de quince, de las que creemos que pueden ejemplificar mejor una evolución gráfica de sus tipologías. Es en la fase práctica donde hemos resuelto que, a mayor cantidad de alteraciones más surreal se vuelve la obra, y cuanto menos alteraciones menos surreal, aunque pueda conservar parte de onirismo dependiendo de las alteraciones utilizadas.

Nuestro mayor logro aparte de poder crear una metodología tipológica para analizar las obras surrealistas o relativas a los sueños, es el de haber agrupado un nutrido corpus de obra pictórica, que aunque hermanas en estilo y conceptos, parecían perderse entre la vorágine individualista del arte contemporáneo.

Así mismo consideramos importante haber evidenciado el sentido de la utilización de la simetría y la fragmentación, como recursos adecuados y pertinentes para conseguir determinados efectos plásticos relacionables con el paisajismo surrealista.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, SVETLANA. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Ed. Blume. Madrid, 1987.
- ARGULLOL, RAFAEL. *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1983
- ARNALDO, JAVIER. *El movimiento romántico*. Ed. Historia viva. S.L. Colección historia 16.
- ARNHEIM, RUDOLF. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 1984
- BACHELARD, GASTÓN. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura Económica. México, 1965.
- BATTISTINI, MATILDE. *Símbolos y Alegorias*. Ed. Random House Mondadori. S.L. Barcelona, 2003.
- BECKETT, WENDY. *Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*. Ed. Blume S.A. Barcelona, 1995
- BELL, JULIAN. *¿Qué es pintura?. Representación y arte moderno*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 1998.
- BISCHOFF, ULRICH. *Max Ernst 1891-1976. Más Allá de la pintura*. Ed. Taschen 2003.
- BOCH, ANDRES. *Manifiestos del surrealismo*. Ed. Labor. Barcelona, 1990
- BORET CORREA, ANTONIO. *El surrealismo*. Ed. Cátedra. S.A. Madrid, 1983
- BOSCH, ANDRÉS. *André Breton; Manifiestos del surrealismo*. Ed. Visor Libros. Madrid, 2002
- BOZAL, VALERIANO. *Antes del informalismo: Arte español, 1940-1958*. Colección de arte contemporáneo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 1996.
- BRETÓN, ANDRÉ. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Ed. Siruela. Madrid, 2003
- BRETÓN, ANDRÉ. *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*. Ed. Labor D.L. Barcelona, 1992
- BRETÓN, ANDRÉ. *Manifiestos del surrealismo*. Ed. Visor Libros D.L. Madrid, 2002
- BRION, MARCEL. *L'art Fantastique*. Ed. Albin Michel. Paris, 1989.

- BRUSATIN, MANLIO. *Historia de los colores*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987.
- CABO VILLAVERDE, JAVIER. *La imagen de misterio. El espacio, el objeto y el tiempo en el surrealismo ilusionista*. Universidad de Santiago de Compostela. Facultad de geografía e historia. Departamento de arte. 2001.
- CALABRESE, OMAR. *Como se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- CALVESI, MAURIZIO. *La metafísica esclarecida. De Chirico a Carrá de Morandi a Savinio*. Ed. Feltrinelli. Milán, 1990.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *Los géneros de la pintura*. Ed. Santillana. 2005
- CARRERE ALBERTO, SABORIT JOSÉ. *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra. Madrid, 2000.
- CASSOY, JEAN. *Panorama de las artes plásticas*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1961.
- CELANT, G./ HULTON, P. *Italian Art 1900-1945*. Ed. Rizzoli International Publication. New York, 1989.
- CLARK, KENNETH. *El arte del paisaje*. Ed. Seix Barnal S.A. Barcelona, 1971.
- COLE, ALISON. *Eyewitness art volume one: Perspective*. Ed. Blume. Italia, 1992
- DALÍ, SALVADOR. *Vida secreta de salvador Dalí*. Ed. Empuries Barcelona, 1942/1994.
- DE MICHEL, MARIO. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid, 1983
- ECO, UMBERTO. *Tratado de semiótica general*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.
- ELGER, DIETMAR. *La abstracción del paisaje: Del romanticismo nórdico, al expresionismo abstracto*. Ed. Fundación Juan March. Madrid, 2007.
- F. WALTHER/METZGER RAINER. *Chagall. 1887-1985*. Benedikt Taschen. 1999.
- FREUD, SIGMUND: *Psicoanálisis del arte 1942*. Ed. Alianza. Madrid, 2000.
- G. LACUEVA, JORGE: *Cómo interpretar los sueños*. Ed. Optima. Barcelona, 2003.
- GARCIA BERMEJO. *Giorgio De Chirico*. Ed. Polígrafa y Globus. Barcelona, 1995.
- GARCÍA DE CARPI, LUCÍA. *Pintura surrealista española (1924-1936)*. Ed. Istmo. Madrid, 1989.
- GIBSON, MICHAEL. *El simbolismo*. Ed. Benedikt Taschen. Alemania, 1999.
- GILLES NÉRET. *Dalí*. Ed. Taschen. Ámsterdam, 1994
- GOMBRICH, ERNST H. *Imágenes Simbólicas*. Ed. Alianza. Madrid, 1972/1983
- GOMBRICH, ERNST.H. *Historia del arte*. Ed. Alianza. Madrid, 1979.
- GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Ed. Cátedra S.A. Madrid, 1993.
- HAMMCHER, A.M. *René Magritte*. Ed. Julio Ollero. Madrid, 1991.
- HODGE, DAVID y CHARLOTTE BONHAM-CARTER. *Atlas ilustrado del arte contemporáneo*. Ed. Susaeta. Madrid, 2011.
- JUNG, CARL GUSTAV. *La dinámica de los inconsciente*. Ed. Trotta. S.A. Madrid, 2004.
- KAPLAN, JANETA. *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. Ed. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988.
- KETTENMANN, ANDREA. *Kahlo*. Ed. Taschen. México, 2002.
- KLINGSÖHR-LEROY, CATHRIN. *Surrealismo*. Ed. Taschen. Alemania, 2004.
- KRIEGESKORTE, WERNER. *Giuseppe Arcimboldo 1527-1593*. Ed. Taschen. Alemania, 1993.
- LARRAÑAGA ILARRAMENDI, AITOR. *Análisis de los códigos de la imagen en una práctica pictó-*

- rica específica*. Ed. UPV-EHU. 2015
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*. Ed. Gredos. Madrid, 1983.
- LEIBNIZ, G.W. *Discursos de Metafísica*. Revista de Occidente. Madrid, 1942.
- MADERUELO, JAVIER. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Ed. Adaba. Madrid, 2005.
- MADERUELO, JAVIER. *Paisaje e historia*. Ed. Abada. Madrid, 2009.
- MOLINUEVO, JOSE LUIS. *Arte y escritura*. Ed. VVAA. Metamorfosis. Universidad de Salamanca. 1995.
- NADEAU, MAURICE. *Historia del surrealismo*. Ed. Terramar. 2001.
- ORTEGA MEDIAVILLA, SANTIAGO JAVIER. *Análisis de la estructura formal y de la relación fondo figura en modelos no representacionales de las vanguardias históricas*. Ed. UPV-EHU, 1996.
- PAQUET, MARCEL. *Magritte 1898-1967. El pensamiento visible*. Ed. Taschen. 1992
- PARIENTE, ÁNGEL. *Repertorio de ideas del surrealismo: (1919-1970)*. Ed. Pepitas de calabaza. Logroño, 2014.
- PASSERON, RENE. *Enciclopedia del surrealismo*. Ed. Polígrafa S.A. Barcelona, 1982.
- PAZ, OCTAVIO. *Al paso*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1992.
- PENROSE ROLAND. *80 años de surrealismo*. Ed. Polígrafa. 1983
- PENROSE, ROLAND. *Miro*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.
- PEREZ VILLALTA, GUILLERMO. *Arte sagrado, arte profano*. Ed. Cultural Roja. Logroño, 2005.
- PRENDEVILLE, BRENDAN. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Ed. Destino. Barcelona, 2001.
- PUIG, B. / PERUCHO. *La pintura de paisaje*. Ed. Sucesor y Meseguer. Barcelona, 1948.
- REDBULL TRUDEL, M. *Magritte*. Ed. Polígrafa. S.A. Madrid, 1994.
- RIAL UNGARO, SANTIAGO Y SANYU. *Surrealismo para principiantes*. Ed. Era naciente SRL. Argentina, 2004.
- RICOEUR, PAUL. *La metáfora viva*. Ed. Europa. Madrid, 1980.
- RUBIO, OLIVA MARÍA. *El surrealismo y la pintura*. Ed. Tecnoss. Madrid, 1994
- STANGOS, NIKOS. *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza Forma S.A. Madrid, 1994.
- TRIADÓ, J.R / SUBIJANA, ROSA. *Las claves de la pintura*. Ed. Planeta. Madrid, 1994.
- TRIADÓ, J.R./PERERA RODRIGUEZ, M. *Genios del arte Dalí*. Ed. Susaeta. Madrid, 2000.
- WEINGAST, SUSAN. *El Símbolo en la obra de arte*. Ed. Liart-literature and art. Buenos Aires, 2004

WOLF, NORBERT. *Romanticismo*. Ed. Taschen. Alemania, 2007.

XURIGUERA, GERALD. *Les Figurations de 1960 a nos jour*. Ed. Mayer. Paris, 1985.

ZAMBRANO, MARÍA. *Los sueños y el tiempo*. Ed. Siruela. Madrid, 1992-1998.

CATÁLOGOS.

► Alicia Fernández. GETXOARTE 2001. *Catálogo del salón de las artes emergentes*.

Plaza de la estación de las Arenas Exposición del 24 al 27 de mayo del 2001.

► Álvaro Martínez Novillo. MARTÍN BEGUÉ, SIGFRIDO. Exposición 1976-2001:

Conde Duque centro cultural. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Consejería de Cultura, Educación, Juventud y Deportes. 2001

► Cathy Fenner y Arnie Fenner. SPECTRUM 14: Catálogo gráfico. The best in contemporary fantastic art, Nevada, 2006.

► Emanuel Guigon. AUTOMATISMOS PARALELOS. La europa de los movimientos Experimentales 1944-1956: Catálogo de la exposición dirigida por el centro Atlántico de arte Moderno y producida por la comunidad de Madrid. 11 de febrero-29 marzo 1992.

► Fernando Huci. FUERA DE ORDEN. Mujeres de la vanguardia española, María Blanchard, Norah borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, remedios Varo: Catálogo exposición, Madrid 10 de febrero-18 de abril de 1999. Fundación cultural Mapfre Vida. 1999. Autor

► Javier González de Durana. VICENTE AMEZTOY: Catálogo con motivo de la exposición organizada y producida por Artium de Álava. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. 25 de Abril al 23 de Junio de 2003.

► Jose Jimenez, Dawn Ades y Georges Sebbag. EL SURREALISMO Y EL SUEÑO: Catálogo de la exposición Museo Thyssen-Bornemisza.. Madrid 8 de octubre del 2013 al 12 de enero del 2014.

► Paul Maciorowski. MIND FIELDS. Catalogo grafico de la obra de Jacek Yerka. Ed. Morpheus. 1994

► Pedro Azara, Karsten Harries, Jean-Jacques Wunenburger. LA CIUDAD QUE NUNCA EXISTIÓ. Arquitecturas fantásticas del arte occidental: Catálogo-Libro de la exposición del 23 de octubre del 2004. Museo de Bellas artes de Bilbao.

► Pradillo y Esteban Pedro José. OLEOS SOBRE CASTILLA LA MANCHA. Catálogo Carlos Santiesteban: Ed. Ayuntamiento de Guadalajara. Palacio de los Duques del infantado, del 19 de septiembre al 19 de octubre del 2014.

BIBLIOGRAFÍA WEB.

<http://angelorcajo.com/sobre-angel-orcajo/>

<http://charris.es/inicio>

<http://chevalfineart.com/>

<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/subversion/>

<http://paginaoficialdeginesliebana.blogspot.com.es/>

<http://realismoenlapintura.com/>

<http://vladimirkush.com/>

<http://www.arte10.com/noticias/monografico-427.html>

<http://www.artepinturaygenios.com/>

<http://www.artpeoplegallery.com/>

<http://www.artres.com/>

<http://www.bramdewinter.com/>

<http://www.carlomirabasso.it/>

<http://www.catalunyavanguardista.com/catvan/el-surrealismo-y-el-sueno/>

<http://www.cultivative.org/>

<http://www.danielefissore.it/>

<http://www.dosartistas.info/juan-antonio-manas/>

<http://www.guzpena.com/>

http://www.koregos.org/fr/joel-roucloux_l-ombre-de-chirico/

<http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

<http://www.pinturayartistas.com/surrealismo-los-pintores-de-suenos/>

<http://www.wikiart.org/>

<https://juancarlosavater.wordpress.com/>

<https://www.facebook.com/laboratoriocreativofreeweb?fref=ts>

CONFERENCIAS WEB

<https://www.youtube.com/watch?v=FiQfkOaN10I>

(Conferencia sobre Magritte de Guillermo Solana).

<https://www.youtube.com/watch?v=DTmBQtEx4bI>

(Conferencia sobre Paul Delvaux de Guillermo Solana).

<https://www.youtube.com/watch?v=EIEBdrW2f-A>

(Conferencia sobre el surrealismo y las artes plásticas de Guillermo Solana).

<https://www.youtube.com/watch?v=2snwma9YCRw>

(Conferencia Salvador Dalí, las actitudes del sueño de Montse Aguer).

<https://www.youtube.com/watch?v=S4Lr8baOZCw>

(Congreso El surrealismo y el sueño, vivir es soñar de José Jiménez).