

# Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero

**Resumen:** La obra artística de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez cuenta, en un principio, con diferencia entre ambas. Sin embargo, estos artistas de las primeras vanguardias cuentan con una serie de semejanzas rastreadas en otros enfoques que se hallan más allá de lo formal. Para darle un soporte a dicha afirmación, se analizará en cada caso el desarrollo artístico que ha tenido con el fin de llegar a cómo se ha entendido las relaciones artísticas entre ellos antes, durante y después la década de los 30 del siglo XX, momentos en los que coincidieron en el movimiento surrealista. De este modo, se apreciará cómo hay un sentido poético acentuado entre ellos, además de unas particularidades simbólicas, perceptuales e imaginativas que entran en los condicionantes e intereses de cada artista. De este modo, se abarcará un análisis teórico-artístico centrado en la mirada realista y conceptual de aquello que no esté relacionado con lo determinado hasta ahora por la historiografía.

**Palabras clave:** Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

**Abstract:** The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primary, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20<sup>th</sup>. Moments when they're in the surrealist movement. So, it will appreciated who it has a great poetical sense between us, in addition of some particulars symbolic, perceptual and imaginative that they enter in the condition and interests of every artist. In this way, it will encompass a theoretical-artistic analysis focusing in the realistic and conceptual look that it don't be link with these affirmation that the historiography does.

**Keywords:** Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic

## I PREMISAS GENERALES Y PRIMERAS IMPRESIONES CONCEPTUALES: LA EXPOSICIÓN DE 1936 DE MAX ERNST.

Antes de la publicación del primer manifiesto, Breton publicó una serie de escritos de importancia a la hora de entender de dónde procedía ciertas premisas del mismo manifiesto. Estos escritos fueron los resultados de una serie de decisiones que fue tomando Breton, ya que no sabía qué camino tomar en el mundo de la producción artística debido a que se encontró indeciso ante el campo espiritual y el campo material. Ante dicha problemática, prefirió llegar a un punto intermedio en el que ambas partes se ayudarían entre sí, y eso se reflejó en la iniciación del conocimiento del subconsciente. En primer lugar, fue interesándose por el asunto de la escritura automática y del estado producido en el momento del sueño. Por eso, acudió a una serie de eventos en los que se indujo a la hipnosis a Breton y, tras ello, el escritor sacó un conjunto de conclusiones. Ellas, fueron materializadas en el presente escrito que fue el predecesor del manifiesto surrealista, entiendo el primero como el preludio de la historia del surrealismo<sup>1</sup>.

*Vía mística, sin duda, de la cual sería inútil, hasta nueva orden, pretender hablar en términos de razón. Se trataba de la reanudación sistemática de una búsqueda que en el siglo XIX había situado por encima de todas las restantes preocupaciones llamadas poéticas a partir de Novalis y Hölderlin en Alemania, y de Nerval y Baudelaire en Francia, que debía adquirir un carácter intimidante tal vez con Mallarmé y, con toda seguridad, con Lautréamont y Rimbaud<sup>2</sup>.*

Los intereses del surrealismo partieron, de este modo, de una serie de fuentes de referencia donde se constata que lo espiritual es un elemento que, sin duda alguna, el escritor no dejó de lado a la hora de estructurar el corpus teórico del movimiento, del que artistas mencionados tendrían presente. Aspectos que en los que se fueron anticipándose, que, incluso las obras que aprecian, se intuyen signos de anticipo de ciertas características del surrealismo. Por otro lado, hay una clara negación del mundo de la razón, por lo que no hubo un interés por indagar en aquellos antecedentes teóricos que tengan relación con el análisis racional o la comprensión de la razón como concepto.

En relación con el asunto de la razón, el movimiento buscaría eliminar de su corpus una serie de aspectos que comprenden la realidad presente en el plano material. La lógica sería un elemento eliminado al considerarse un campo en el que se limita el ámbito de trabajo intelectual. Por otro lado, sería olvido todo tipo de tema que tenga como referencia la moral, ya que hay una clara intención por indagar en aquellas situaciones en las que se presente

1 BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, pp. 79-80.

2 BRETON, A.: *El surrealismo...op. cit.*, p. 82.

todos los tabúes sexuales y sociales vividos en la década de los 30 del siglo XX. Interesante aspecto sería la negación del “buen gusto”, ya que era una connotación que Breton entendía como una convección dada por un conjunto de intelectuales que entraba dentro del sentido común y, claramente, si el manifiesto surrealista planteaba viajar hacia otro tipo de realidad, habría que eliminar todo aquello que entre dentro del sentido común y, de este modo, explorar nuevos modos de sentidos<sup>3</sup>.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo, dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que apareció el nombre de Oscar Domínguez. Una etapa en la que entró la idea de lo informe<sup>4</sup> con el fin de ofrecer un tipo de planteamiento semiológico centrado en la diversa lectura de un elemento de la obra de arte, dada por la intervención psicológica del espectador. Todo ello dado en un ambiente, resultante de un estudio del campo de la magia y la morfología para dar lugar a una serie de experiencias en el que se pone en duda el concepto de la forma, del objeto, de la percepción. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*.<sup>5</sup>

En especial, la obra de Ernst fue la más representativa en los intereses de este movimiento, debido a que contribuyó al análisis de lo surreal desde una perspectiva más simbólica, dejando de lado lo aleatorio. De este modo, compone una serie de encuentros geográficos en el que Giordano Bruno ofrece unas interesantes palabras sobre ello:

*Es inconcebible que nuestra imaginación y nuestro pensamiento superen la naturaleza y que ninguna realidad corresponda a esta posibilidad continua de espectáculo nuevo*<sup>6</sup>.

Todo ello, bajo el análisis de Cirlot, aporta una idea en la que contempla dicha etapa como una afirmación de lo que sería arte, dando así a entender que entra en juego el desarrollo de una serie de conceptos que van más allá de la forma e incluso juegan con la idea de la misma, como es el caso de la idea de lo informe. Todo ello, destacando la producción artística de Ernst al presentar unos planteamientos en el que juega un papel interesante el discurso,

3 *Ibidem*, pp. 81-83.

4 Concepto formulado por Georges Bataille en 1930. Consiste en provocar en la representación la alteración, dando lugar a una ambivalencia en el objeto representado del que sus connotaciones oscilan entre varios aspectos relacionados con el surrealismo que se irán exponiendo. En concreto, algo informe puede contener connotaciones sexuales e irónicas paralelamente. Todo ello debido a la disolución de la forma. BATAILLE, G.: “L’art primitif”, en *Documents*, 2, 1930, pp. 389-397.

5 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 185-186.

6 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, p. 186.

resaltando esa idea de posibilidades infinitas ante la contemplación de la obra.

En 1936 el Museo de Arte Moderno realizó la primera exposición sobre la obra del artista Max Ernst. Un hito importante en lo que se refiere a nivel artístico, ya que supone una primera entrada del público español hacia la obra del artista que, para Bretón, encarnaba la esencia del surrealismo. Sin embargo, este texto cuenta con una mayor importancia al ser un documento en el que Manuel Abril, escritor y crítico de arte, realiza un análisis sobre la obra del artista. Como bien se ha presentado a modo de introducción este folleto, el crítico hace lo mismo con dicho panfleto en el que detalla que las obras expuestas son collages en los que se aprecia un vocabulario en el que, a primera vista, parece contar con carácter arbitrario<sup>7</sup>. Sin embargo, empieza el crítico de arte a entrar en unos campos que van más allá de la apariencia, adentrándose en el campo conceptual y psicológico. Ello viene dado a que explica este vocabulario dado en los collages tienen un sentido común que no es propia de una realidad entendida como tal, sino de otra realidad de carácter más internos en el que el significado de cada elemento varía del significado propiamente aceptando, entrando de este modo en conceptos como el miedo<sup>8</sup> o el misterio<sup>9</sup>.

En este sentido, el crítico de arte encamina estas connotaciones a una realidad interior de estos collages, donde las decisiones tomadas por el artista son, para Abril, un conjunto de ideas subconscientes en las que forman aquellas tentativas internas que tienen como origen su infancia. De ahí, parte todo ese imaginario colectivo que recorre desde varias décadas y, todo ello, desemboca en una tensión entre el miedo y las tentaciones sexuales prohibidas<sup>10</sup>.

*Todos los muebles, los objetos, las estampas -sobre todo las estampas- son para el hombre que en el niño está en capullo, motivo de iniciación y de tentación para un tiempo. Todo lo que atrae al niño es para él “fruto prohibido”. Es fruto y es prohibido: sensualidad y temor. Gusto, pues la fruta gusta; y miedo, porque habremos de ocultar que nos gustó aun sin gustarla*<sup>11</sup>.

Con todo ello, se llega al desarrollo de una teoría en la que, sin duda alguna, se opera desde el punto de vista de la psicología del arte. En concreto, estas frases citadas hacen que el escritor considere la obra de Ernst como una búsqueda de otra realidad que no es para nada

7 “Tal mujer tiene por cabeza una concha; tal hombre de levita o de uniforme, cabeza de dragón; un gabinete de cortinas suntuosas naufraga en alta mar; una estatua aparece con vendas o con aparatos ortopédicos, y unos bicharracos ambiguos pululan, reptan o acechan por lugares arbitrarios” ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936, p. 3.

8 “abriendo los ojos, comienza a ver; y, finalmente, el sustrato común de todos estos elementos, la repetición, la ansiedad que produce la extrañeza de la experiencia, el hecho de que vuelva algo que ya está presente, y que vuelva bajo la forma de un objeto que sólo puede significar pérdida, de un objeto cuya identidad reside precisamente en el hecho de que se ha perdido” KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993, p. 69.

9 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones... op. cit.*, p. 5.

10 *Ibidem*, p. 5-7.

11 *Ibid*, p. 7.

fruto de lo material, de lo externo, de lo mundano; sino fruto de un conjunto de situaciones que se dan en personas desde su interior, desde su subconsciente. Reflejado en un conjunto de objetos seleccionados que son claves para el acertijo, se entiende la obra de Ernst como la encadenación de elementos que confluyen en un conjunto de conceptos que, para la sociedad del momento, reflejan una realidad basada en la continua vivencia de una serie de tensiones. Por tanto, Abril valora en la obra de Ernst la capacidad de contar una serie de historias que pertenecen a otro ámbito, para él, de realidad que -consecuentemente- habla de otro tipo de sociedad<sup>12</sup>.

No obstante, el crítico de arte realiza a modo de conclusión un conjunto de aspectos que no considera positivos en la obra de Ernst, considerando estos mismos como aspectos que pueden ser mejorables en su producción artística. Considera que abusa mucho de lo psicológico en el arte y que, por tanto, puede provocar a la confusión debido a que generaciones futuras no puedan entender el mensaje de la obra de la misma forma como en el momento en el que se está entendiendo en su contemporaneidad<sup>13</sup>.

Ciertamente, el interés de este texto radica en la iniciación del mismo de unas corrientes apreciadas por Abril de un claro carácter psicológico dentro del ámbito Español. En el año 1936 esto supone una auténtica renovación e, incluso, vanguardia para lo que suponía el análisis de la obra de arte en España. Con ciertos toques freudianos, Abril percibe la obra de Ernst con unas frases que despiertan un interés más allá de la forma y de la apariencia. Sin embargo, el aspecto más negativo de este texto viene a exponer también la negación del librepensamiento de los diferentes elementos que confieren a los collages de la presente exposición. Por tanto, Abril abre un camino renovador en el análisis de las piezas de Ernst en España, pero con cierta reticencia en aspectos que profundizan en conceptos como la arbitrariedad del signo. Para calibrar el interés de este panfleto, hay que decir que cuenta con el acompañamiento de los grabados que fueron expuestos en la exposición con sus correspondientes títulos y datos.

Tras la exposición del año 1936 hay que mencionar a Breton al explicar que el camino que va a tomar el surrealismo hacia la década de los 50, presentando dicho movimiento una serie de modificaciones de lo que ha ido manifestándose hasta ese momento. Aclara que hay dos premisas que, para él, son inamovibles y de que, en cierto modo, serían el ADN del movimiento artístico. En primer lugar, la idea de lo eterno<sup>14</sup> y la idea de lo actual<sup>15</sup>. Sin

12 *Ibid*, pp. 7-10.

13 *Ibid*, p. 11.

14 “el espíritu en contacto con la condición humana”. BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, p. 232.

15 “el espíritu testimonio de su propio movimiento: para que este movimiento sea válido, sostenemos que, tanto en la realidad como en el sueño, el espíritu debe prescindir del “contenido manifiesto” de los acontecimientos, para elevarse a la conciencia de su “contenido latente””. BRETON, A.: *El surrealismo...op. cit.*, p. 233.

embargo, estas dos premisas serían las únicas facetas de carácter teórico que se perpetuarían en el desarrollo de la década, dejando de paso a una etapa de transición en el sentido de apartar ciertas connotaciones dadas en el movimiento y dejar desarrollar otras también existentes. En concreto, habría un rechazo del artista como ser individual en el que toma decisiones desde un punto de vista indiferente, hasta el punto de que Breton deja entrever las diferencias que siente ante la decisión tomada por antiguos componentes del grupo de desvincularse del camino dado por el movimiento. Los intereses del movimiento en estos momentos fueron en el exhaustivo estudio de la alteración de los sentidos, del azar objetivo<sup>16</sup>. Además, habría una continuidad con el tratamiento de la ironía, como medio de superación de los traumas creados en los acontecimientos dados en la sociedad del movimiento desde un punto de vista freudiano<sup>17</sup>, consistente en el “yo” que realiza una burla del “ello”<sup>18</sup>.

Breton también habla sobre qué es lo que está comenzando a plantear a nivel teórico en relación a lo desarrollado en el mismo campo en su contemporaneidad. Habla sobre cómo la sociedad de aquel momento está viviendo los estragos de la derrota francesa y su pérdida de hegemonía cultural. En este sentido, apunta que el camino que se sigue va hacia un análisis más del signo que del significado, también entendido como el fin del puro sistema cartesiano para dar lugar a otro tipo de interpretaciones en las que se pretende realizar otro tipo de mirada a lo que ha estado establecido en esos momentos a nivel intelectual. Por ello, habla en un cierto modo de la desintelectualización que en la actualidad se entiende como desconstrucción. Bajo esta voluntad de analizar todo lo artístico desde novedosos puntos de vista, Breton indica que los campos de estudio en los que encuentra mayor interés son la teoría de la Gestalt y la “Théorie du hasard”<sup>19</sup>. Sin embargo, de las dos teorías es interesante pararse más en los planteamientos que Breton aprecia en la teoría de la Gestalt. En concreto, señala lo siguiente:

*...la Gestaltheorie, según los cuales, en particular, debe rechazarse toda distinción de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales...<sup>20</sup>*

Sin duda alguna, Breton veía en estas palabras lo que anteriormente se ha señalado, una nueva manera de percibir el arte. Dicha manera se centraría en percibir la obra de arte de manera que se pueda llevar a cabo un proceso de intelectualización en el que no sólo

16 Breton considera como un punto importante de entendimiento entre las necesidades más naturales y las necesidades entendidas como humanas, causando el estado de libertad. *Ibidem*, p. 233.

17 “La formación reactiva es un concepto freudiano que consiste en disfrazar los deseos producidos en el yo mediante el rechazo de ciertos aspectos exteriores, dichos rechazos se producen mediante la defensa. Ello conlleva que se genere una dialéctica interior/exterior que se materializa en la vuelta de esos caracteres rechazados”. FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948, p. 1241.

18 BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, pp. 232-234.

19 *Ibidem*, pp. 235- 236.

20 *Ibid*, p. 236.

entraría en juego lo puramente irracional, sino que también se realizaría un proceso lógico de aquellos elementos que percibimos más allá de lo racional, ya que entran en el campo de las sensaciones. De este modo, es interesante ver cómo de alguna manera la teoría de la Gestalt está muy relacionada con los intereses del surrealismo como movimiento artístico que tiene unas preocupaciones que abarcan la intelectualización del arte vista más allá de la razón.

En este sentido, Breton aprecia que gracias a la teoría de la Gestalt encuentra una clara vinculación entre arte y ciencia. Matiza que entre las diferentes disciplinas de la ciencia, se centra en la ciencia que trata el mundo de la psicología ya que afirma que muchos artistas de su movimiento utilizan el lenguaje psicológico de manera consciente. De hecho, indica que la teoría en cuestión tiene la misma importancia tanto en el mundo del psicoanálisis como en el mundo del arte y -teniendo en cuenta las afirmaciones dadas anteriormente- el psicoanálisis con el arte<sup>21</sup>. De este modo, se produce una interconexión entre la estética, el arte y el psicoanálisis en el campo del surrealismo, encontrando de este modo un fundamento vital a la hora de enlazar conceptos como percepción, psicología del arte o semiología del arte.

## II DESARROLLO DE CONCEPTOS: SUEÑO, EL VACÍO, EL HUMOR, LA PARANOIA CRÍTICA, ENTRE OTROS.

Uno de los aspectos interesantes que señala Cirlot a nivel teórico es la contribución que ha tenido el surrealismo en la superación de las tendencias nihilistas, quienes en su momento tuvieron un auge a nivel intelectual hasta llegados el surgimiento del movimiento surrealista. Sin embargo, no fue una tarea únicamente abordada por el presente movimiento, sino que el dadaísmo también tuvo su papel en la negación de estos conceptos, ya que, para Cirlot, la negación de todo lo dado en el campo del dadaísmo ha ido evolucionando a una contradicción en la que se marcaron los comienzos del paso del nihilismo hacia una nueva doctrina. Ello sería dado por el surrealismo al presentar un nuevo espectro en el que el mundo interior ya no se representa como un único ente vacío, sino que habrá un análisis del vacío en el que convergerán los aspectos más positivos y negativos que presentan las inquietudes humanas<sup>22</sup>. En lo plástico, Ernst reflejará esta idea de manera muy clara en sus collages, ofreciendo una articulación novedosa de las imágenes mundanas. No obstante, es importante recalcar la importancia que tuvo la acción inmediata para que este discurso fuera posible, ya que si no hubiera un planteamiento de la acción psicológica directa, no cabría la posibilidad de mostrar

21 *Ibidem*, p. 309.

22 “Si la Tierra, que en un momento dado sólo conoció vida vegetal, tiene hoy seres que piensan, y, como dice Pascal, aun mata, pues tienen conciencia de ello, ¿no podrá tener mañana ángeles u otra modalidad de entes con mayores posibilidades para la felicidad y la armonía que la humanidad presente? En el surrealismo se hizo evidente la noción de que lo sobrenatural y lo natural podían bien ser una y la misma cosa”. CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, p. 106.

al espectador un enfoque crítico de la vida y del arte. Por tanto, hay una superación de las tendencias nihilistas al darse paso a una nueva doctrina -a las palabras de Cirlot- en la que lo prevalente es la introspección de las luces y los demonios hallados en lo más profundo del mundo interior de la persona<sup>23</sup>.

El sueño fue un concepto que desde la antigüedad fue motivo de reflexión por personajes como Heráclito. Sin embargo, no fue hasta la aparición de la disciplina de la psicología y del psicoanálisis cuando se comenzó a darle un verdadero sentido a todo lo que conlleva el sueño, con el fin de esclarecer las claves que ofrecen los mismos entre esas creaciones de formas dadas por la imaginación inconsciente, esa inspiración y la memoria que aguarda dichos datos. Sin embargo, el consciente opera como censura de lo inconsciente, por lo que resulta complicado obtener de manera esclarecedora toda la información necesaria de un sueño para contemplar los deseos más profundos. No obstante, Breton no le interesaba el sueño como un campo de deseos ocultos, sino como otra realidad diferente en la que se halla un conjunto de imágenes que están totalmente alejadas de la realidad material, siendo de una fuente de tipo emocional. Kant llamaba los sueños “poesía involuntaria”, una poesía de la que los surrealistas entendían como una nueva manera de entendimiento del mundo interior de la persona y dando lugar a otro tipo de lógica. De hecho, Breton considera oportuno estar en contacto con todos los signos, imágenes; que, basadas en la simbolización, ofrecen el recuerdo de otra cosa<sup>24</sup> dando lugar la posibilidad de modificar dicha cosa u objeto de la realidad para dar lugar a una metamorfosis, una novedosa manera de percibir la realidad<sup>25</sup>.

*El sueño se halla mezclado a nuestra vida corriente, incluso de la vigilia, de manera mucho más continua y completa de lo que suponen los onirólogos. Efectivamente, en el hombre normal, el ensueño diurno (ese gran desconocido) existe en estado casi constante. Incluso durante una conversación, o ante un bello espectáculo, o mientras actuamos y reflexionamos frente a un hecho dado, sobre un problema, etc., hay en nuestro espíritu una parte importante de sueño. El sueño debe ser considerado como una transición continua, en el horizonte mental, en el fragmento de los recuerdos, de imágenes de todas suertes, trozos ellas mismas de personalidades parcialmente heredadas, de elementos de premoniciones, advertencias e intersignos de una realidad indiscutible, cuyo mecanismo nos es desconocido<sup>26</sup>.*

Otro de los conceptos en los que Cirlot encorseta a Ernst es el concepto de la paranoia crítica. Creado por Dalí, el concepto consiste en la acción voluntaria de concebir la realidad desde otro punto de vista, entrando en el campo de la percepción. Los objetos en cuestión

23 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp. 104-105.

24 “El mundo del recuerdo y del sueño es el mundo real. Se emparenta con el arte creando a la orilla de la irrealidad terrestre”. ART, H.: “Le Monde du souvenir et du rêve”, en *Le Surréalisme en 1947*.

25 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp 206-210.

26 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp 210-211.

cuentan con una imagen inicial que -entrando aquí el campo de la acción voluntaria a modo de fenómeno psíquico- posteriormente se percibe otro tipo de imágenes. De este modo, en el concepto de la paranoia crítica entra en juego la percepción, la repetición entendida como la continua visualización de un objeto al ofrecer diferentes dimensiones visuales, todo ello en relación con la concepción del sueño como una síntesis de diferentes realidades. De hecho, se indica que este tipo de acepciones de aprecian en las exposiciones más referentes a la obra de Max Ernst, por lo que es un factor a tener en cuenta a la hora de entender los discursos expositivos de la obra del artista<sup>27</sup>.

A la hora de hablar de los diferentes aspectos en los que entra en juego en el surrealismo y de los que participarán los artista que se van a estudiar, hay que tener en cuenta el humor. El humor, en un principio, es entendido como un concepto que busca la evasión dentro de la sociedad, un aspecto tenido en cuenta desde el romanticismo. Sin embargo, el humor va más allá que la evasión de la realidad, ya que se busca observar desde fuera la realidad desde un punto de vista en el que, según Freud, hay una negativa frente a los prejuicios sociales. Por otra parte, se entiende también como un medio de liberación de la realidad. El humor -como ya se ha indicado- se mira desde fuera de la realidad para hacer de la misma una absurda irrealidad con el fin de sentir la inutilidad, la desesperación en la sociedad. Para ello, se hace necesario llevar a cabo una serie de transformaciones donde entra el campo de la ilógica, de lo grotesco. Esta práctica es entendida en la poesía, no corriendo la misma suerte la pintura a excepción de Max Ernst y Óscar Domínguez. Esto se debe a que Ernst encontró del humor una manera de expresar la vida interior, creando una serie de obras de las que Breton sintió orgullo: *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) y *Una semana de Bondad* (Fig. 11)<sup>28</sup>.

Otro aspecto del humor es el uso de la negación para crear manifestaciones que no desembocarán en lo negativo como fue haciéndose en las obras dadaístas, sino que habrá un tipo de afirmación que se distancia del mundo material. Para ello, se realizan dos tipos de negaciones dentro del visionario del individuo, el primero consiste en negar lo que el objeto es en la sociedad materialista para ver lo que hay en el mismo en sí, llegando de este modo a una nuevo campo donde procede lo irreal. Tras ello, viene el segundo paso que consistirá en la negación de lo irreal en el objeto, todo ello para que la significación del mismo se halle entre ambos campos y, de este modo, dar lugar a lo surreal. En este caso, la utilidad no jugará un papel importante, de modo que el objeto queda fuera de lugar del campo material al no pertenecer a la funcionalidad propia de la sociedad del mundo y, además, tampoco operará en una funcionalidad insertada en el campo de lo irreal. Por lo tanto, el objeto adquirirá un sentido que entrará dentro de lo desconcertante. Este aspecto del humor es clave para Ernst

27 *Ibidem*, pp 223-224.

28 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 20-23.

porque, para él, se trata de su concepto de belleza en la obra de arte<sup>29</sup>.

El irrealismo fue una fuente de inspiración para el surrealismo. Un movimiento que busca la vuelta de la presentación de aspectos concretos bajo unas finalidades opuestas a lo real, el irrealismo y, sobre todo, el surrealismo busca representar lo objetivo. Para ello, como un libro científico se tiende a representar todo aquello que sea anecdótico desde una perspectiva personal. Los collages de Ernst seguirían esta línea donde el dibujo y el texto -como si de un cuento infantil tratase- jugará un papel importante. Unos personajes que girarán hacia la metamorfosis, ya que la yuxtaposición de las imágenes crean una serie de figuras: príncipes convertidos en aves. De este modo, el irrealismo busca la emoción infantil, *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) representaría claramente estas características. Una serie que se representa una serie de nuevas formas de realidades mediante medios irracionales o fantasmagóricos, un claro ejemplo en el que la yuxtaposición da lugar a la contradicción y a lo infantil, lo bajo<sup>30</sup>.

Max Ernst no considera que el artista surrealista responda al concepto de genio. Esto viene dado a que el artista no trabaja en la obra para plasmar su capacidad plástica, sino que el artista trabaja mediante por una serie de articulaciones que le llevan a crear una obra que no es fruto de su talento, sino de lo que es dictado por su inconsciente. Las obras surrealistas no buscan que el artista tenga el talento suficiente para que el público pueda comprender fácilmente sus obras. En este sentido, las obras de Yves Tanguy juegan con el misterio y juega con la idea del despiste, pretende que el espectador no sea capaz de reconocer ninguna forma. De este modo, en la obra de Tanguy se aprecia un conjunto de leyes que no pertenecen al mundo material, ya que si se viera bajo dicha percepción se concluiría que es una realidad trastornada; un trastorno que se traduce en una metamorfosis en la que el artista busca plasmar un surrealismo donde las leyes están al servicio del azar<sup>31</sup>.

La principal idea del artista surrealista en su obra, como en el caso de Ernst, es analizar su mundo interior con el fin de exteriorizar lo máximo posible todo aquello que se halla oculto en el inconsciente. De este modo, se asiste a una serie de ambientes pocos propios de la realidad en la que el espectador cuando contempla la obra, en una primera instancia, ve un discurso en el que la lógica no está presente. A medida que sigue percibiendo la obra, comienza a reflexionar sobre los símbolos que hay más allá de la obra para alcanzar una especie de revelación en la que el espectador comienza a entender partes de su yo interno de las que no era consciente, todo ello gracias al ejercicio de plasmación del mundo interior de Max Ernst en su obra. Todo ello es dado gracias a que la obra de arte no es una pieza fácil

29 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 24-26.

30 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006, pp. 352-353.

31 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 72-77.

de entender, sino que se necesita de un ejercicio para desarrollar una serie de novedosas aptitudes. Por tanto, gracias a las premisas del movimiento surrealista, Ernst encontró la posibilidad de perseguir sus obsesiones para dar lugar a una serie de obras con un discurso sobre lo contradictorio que -dentro del azar- opera en el espectador de una manera especial al ofrecer una obra que hace pensar sobre aquello que va más allá de la pintura<sup>32</sup>.

Otro de los aspectos interesantes a recalcar sobre la concepción del arte según Ernst es que él encuentra en el mismo una infinita variedad de expresiones, es decir, se encuentra afín al concepto de los ismos entendido como "algo perteneciente a". Para ello, entiende que hay detrás una voluntad artística que es la encargada de manifestar todas las intenciones, llevando a la creación de un ismo. Sin embargo, las palabras de Ernst se entienden dentro de su imaginario personal, ya que habla de esta manifestación entendida como una intensificación del espíritu interior. Por lo tanto, el artista entiende este concepto de voluntad artística desde un punto de vista espiritual que, en cierto modo, es afín al concepto de voluntad artística procedente de Worringer. También cabe destacar este concepto porque no sólo significará una declaración de intenciones sobre su afinidad al surrealismo, sino también una manera de explicar el por qué su obra presenta una iconografía tan variada y propia<sup>33</sup>.

La obra de Ernst es entendida como animista, un concepto que en su sociedad consiste en la búsqueda de aquello en contra de la estandarización y de lo racional. Lo animista es aquello relacionado con un sentimiento primitivo, en el que el sujeto pasa a formar como una parte del todo al querer comprender aquello que le rodea. Se busca transgredir el sujeto con la imagen del cosmos, una imagen que engloba el mundo y, el mismo, anima a la percepción de todo aquello que rodea al sujeto. Todo ello, lo haría desde el mundo de las apariencias, extrayendo aquello que va más allá de lo material y entendiendo lo que nos rodea<sup>34</sup>. En este sentido, sería un claro ejemplo de cómo la obra de Ernst busca la revelación por parte del sujeto que la contempla al ser parte de un todo que viene a ser el cosmos. El surrealismo pretendía la búsqueda de lo inconsciente, por lo que los sentimientos primitivos estarían presentes dentro del imaginario del movimiento. De este modo, los demás movimientos y el surrealismo presentarían el factor de lo primitivo como primordial para ofrecer una serie de mensajes que buscan una revelación contra lo establecido en la sociedad del siglo XX.

Los artistas del cubismo encontraron en los collages de Ernst una clara referencia al presentar unos trabajos en los que escritores como Jacques Cocteau consideraba estas series como unos auténticos jeroglíficos por descifrar<sup>35</sup>.

32 CIRLOT, J. E.: *El surreal...op. cit.*, pp. 78-81.

33 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006, p. 53.

34 CIRLOT, J.E.: *Diccionario...op. cit.*, pp. 81-82.

35 *Ibidem*, p. 156.

*Tentaciones de San Antonio* de Max Ernst refleja el concepto de lo demoníaco en el arte. Desde el discurso del razonamiento infantil, este concepto refleja todo aquello relacionado con lo que es inalcanzable al razonamiento humano al estar en el plano más bajo del mismo. Fue un tema que fue desarrollado desde los periodos asirio y babilónico e incluso en el gótico, pero resulta de mayor interés en el caso de Ernst al apoyarse en un conglomerado intelectual en el que el discurso de lo infantil dentro del psicoanálisis está muy influyente debido a la influencia de Freud en el surrealismo. Por lo que, a la hora de analizar la obra de Ernst es interesante señalar el aspecto obsesivo de sus manifestaciones, llevado a cabo por sus introspecciones, encajando perfectamente en el discurso de lo demoníaco<sup>36</sup>.

El esquematismo es un factor importante en la obra de Ernst, siendo clave a la hora de llevar a cabo sus frottage u otra serie de manifestaciones. Para ello, hay que destacar las siguientes afirmaciones que realiza Cirlot:

*En todas ellas se hace patente que la naturaleza sirvió al artista para expresar un sistema de enlaces pasionales que están más allá de lo descriptivo; hay conjunciones de líneas con marcado carácter expresivo, que alteran la serenidad de las formas para integrar ese tipo de obra en un sordo fragor de funciones que rebasan lo puramente representativo; esto es, lo plástico<sup>37</sup>*

En estas frases, se aprecia la importancia que hay en la representación del más allá de lo formal. Ello está muy presente en el discurso de Ernst tanto conceptual como plástico. Además, el valor plástico en la obra de arte es un aspecto que Ernst tiene en cuenta a la hora de otorgarle cada pieza una serie de valores simbólicos que están asociados en la representación visual del fragmento dentro de un todo en el que cada parte tiene su propia significación, un todo en el que lo contradictorio está presente y, por ello, el esquematismo concuerda muy bien en el discurso del artista al ser uno de los caracteres por los que se identifica dicho concepto.

Los cuadros de Ernst y de Tanguy presentan una serie de fenómenos visuales que fueron definidos de manera apropiada por Sastre. Estos fenómenos visuales vendrían dados por el imaginarismo, consistente en la tendencia en vivir en la imaginación, otorgando mayor importancia a lo emotivo de aquello que no está en el presente y dando mayor valor a lo que no puede ser percibido. En esta premisa, hay una afirmación sobre el arte como una representación de lo irreal, ya que en esencia lo que se muestra son una serie de elementos pictóricos que producen un conjunto de representaciones visuales mediante la técnica. El resultado sería una representación realizada a través de la imaginación, la conductora de la

36 *Ibid*, p. 171.

37 *Ibid*, p. 208.

representación de una serie de caracteres irreales obtenidas de caracteres reales o irreales. La importancia de este fenómeno viene dado a que el protagonismo de las mismas no se debe a su carácter objetual, sino al papel que juega el espectador a la hora de percibir cada pieza. A la hora de entender este fenómeno, hay que recalcar las aclaraciones que realiza Edgar Allan Poe sobre este asunto<sup>38</sup>:

*La imaginación pura, escoge, sea en lo bello o en lo horrible, los solos elementos que, no habiendo nunca estado asociados aún, convienen lo más ventajosamente a sus combinaciones. La composición así obtenida reviste siempre un carácter de belleza o de sublimidad proporcional a las cualidades respectivas de las partes puestas en presencia, las cuales deben ser consideradas, en sí mismas, como divisibles; es decir, como el resultado de combinaciones anteriormente realizadas. Pues, por una singular analogía entre los fenómenos químicos naturales y los de la química de la inteligencia, sucede frecuentemente que la reunión de dos elementos origina un producto nuevo que no recuerda para nada las cualidades de tal o cual componente, ni a ninguno de ellos*<sup>39</sup>

En la obra de Tanguy se aprecia el concepto de monumentalismo, entendido como aquello que perdura frágilmente en el tiempo. Objetos aparecidos en una escenografía en la que se encuentra entre su existencia o su desaparición, entran en el juego del tiempo como dictador de la existencia. Todo en un ambiente de silencio con el fin de crear una tensión entre los objetos sobre si se mantendrán o tambalearán, acompañado de esa aura de misterio que el artista otorga a sus obras para que el espectador sólo conozca que en la escena ocurre algo, pero no se conoce realmente qué es lo que sucede. Por tanto, se produce una metamorfosis del concepto del tiempo, ya que no es un tiempo transitorio al estar produciéndose una alteración tanto del mismo como del espacio en el que opera los objetos y los mismos en sus formas, sin olvidar que están envueltos en un vacío que también opera en la detención de la continuidad temporal<sup>40</sup>. El paisajismo en la obra de Tanguy se encorseta en uno de los intereses presentes en el surrealismo, en el desgarrar y reconstrucción de un escenario extraño donde el principal causante de todo lo surreal es dado por lo circunstancial. Para la unión de todos los elementos de la obra de Tanguy se acude a la fusión entendida como la reescritura de cada elemento para otorgarle un novedosa manera de crear armonía, tal y como se entienden en la música al crearse nuevas maneras armónicas<sup>41</sup>.

El simbolismo se entiende como una nueva manera de encaminar el sentido de las imágenes por medio del sentido que presenta en cada uno de sus valores, valores que tienen

38 *Ibid*, p. 315-316.

39 *Ibid*, p. 316

40 *Ibid*, p. 406.

41 *Ibid*, p. 482.

que ver con una idea que es reflejo de la realidad. Este ismo tiene que ver con una nueva manera de transmitir mensajes mediante estas alusiones, pero todo este entramado iría enmarcado en el plano realista de la concepción de las imágenes, el ambiente y el significado inserto en cada uno de estos elementos. Lo interesante llega a la hora de traspasar este ideario hacia nuevos horizontes, es decir, extraer aquello que resulta de interés -como el medio en el que se realizan estas operaciones entre imagen y significado- para crear una nueva forma de plasmar todo ello desde un plano que va más allá de la realidad. Esto surge mediante la percepción de los objetos para llevar a cabo un proceso de destrucción de sus significados reales con el fin de otorgarle nuevos significantes y significados, aspectos que entrarían en la incoherencia de la lógica humana<sup>42</sup>. Los resultados serían una cadena de significados que no serían entendidos de manera lógica por el sujeto, ya que no se trataría de unir aquello que está en la evidencia, sino unificar ideas e imágenes que no encuentran ningún tipo de similitudes con la realidad. Por tanto, se traspasa dicho campo realista en el plano de lo simbólico desde el punto de vista de cómo opera el sistema de otorgación de significado hacia una imagen. Tanguy participaría en este sistema en sus obras artísticas.

Finalmente, entre los años 1930-1940 se encontraron en las obras surrealistas el concepto del vacío resultante de los duros acontecimientos que estaban por llegar. Este concepto se caracteriza por la plasmación de unas inquietantes atmósferas bañadas de un silencio que advierte el desastroso futuro que está por venir. Para crear un espacio temporal vacío que transite entre dos realidades temporales, se realiza una completa destrucción del pasado con el fin de trazar un nuevo punto de partida temporal. Entonces, el surrealismo encontró en este concepto una manera de dar riendas sueltas a todo su discurso, dando lugar a composiciones como las que realiza Tanguy en las que representa una especie de génesis hacia el vacío, además de una génesis hacia los elementos naturales. El vacío también da lugar a la representación de una realidad materializada en la idea de obstáculo, aspecto muy presente en la obra de Ernst. En vez de emplear minerales como hacía Tanguy, utiliza otros elementos de la naturaleza como la vegetación<sup>43</sup>.

### III LA CONCEPCIÓN DE LOS OBJETOS SURREALISTAS.

En la obra de estos artistas hay que tener en cuenta el asunto del objeto en la manera que les preocupa a los mismos su representación. Para ello, la evolución de la apreciación del objeto y su consecuente representación tuvo un papel importante que, efectivamente, el surrealismo fue partícipe. En un principio, el objeto se representaba con el fin de otorgarle un

42 *Ibid*, p. 610-612.

43 HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968, pp. 258-260.

carácter de grandeza, de sentimiento, dentro de una clara subjetividad en la que se buscaba dejar la huella del artista patente. A medida que fue avanzando el siglo XIX, los intereses de artistas como Van Gogh fueron sufriendo un proceso de cambio hacia otro tipo de aspectos perceptuales. El objeto ya no se concebirá como una expresión del virtuosismo del artista, sino en un sentido más directo, frío debido a que el artista se preocupará por sacar del objeto aquello que sea realista, por lo que comienza el paso de la subjetividad a la objetividad. Este proceso fue tomado con fuerza por los artistas surrealistas. Ernst representará la naturaleza mediante el frottage, Tanguy llevará un riguroso estudio de las formas biomórficas en sus composiciones, Domínguez le dará al objeto una nueva concepción. Entre estos artistas, hay un discurso objetual que les une, la representación completamente neutra de los objetos que dará lugar a la liberación de los objetos para darle una visión que va más allá que la realidad cotidiana de los mismos. Un estilo neutro que entra en lo mágico, en una nueva concepción de los espacios, la exploración de novedosos universos; todo un conjunto de ambientes que encajan a la perfección con las producciones artísticas de Ernst, Tanguy y Domínguez<sup>44</sup>. Por tanto, estos artistas no pretenden dejar su propia huella en sus obras artísticas, sino concebir a los objetos una serie de propiedades con el fin de que hablen los mismos.

En esta misma línea, los objetos representados no se entenderán de un modo general, dado por el toque subjetivo dado por el artista. Los objetos en las obras de estos artistas tendrán un carácter particular, concreto, hasta el punto de que generalizar sobre cada objeto podría nublar el auténtico mensaje que tiene el mismo. Este mensaje, según Paul Éluard, es entendido como un jeroglífico a descifrar, ya que no se trata de algo general que se pueda entender a primera vista, sino de un conjunto de códigos insertos en un objeto particular que compendian unos significados particulares. Es interesante este concepto concreto del objeto al verse influenciado por la concepción nihilista en la medida que el sentido de este discurso viene dado por la negación de todo aquello que tenga que ver con el sujeto, todo lo que le rodee en la realidad y le haga percibir el objeto desde dicho campo. De este modo, lo particular del objeto es un medio nihilista de otorgarle al objeto un significado surrealista dentro de las composiciones plásticas de Ernst, Tanguy y Domínguez<sup>45</sup>.

En el proceso técnico de las obras surrealistas no hay un interés por las propiedades que ofrecen las mismas técnicas -como puede entenderse en el uso del frottage de Ernst en sus composiciones-, más bien se busca que el medio en el que se trabajan las diferentes piezas artísticas ofrezcan una función situada en el campo psíquico o conceptual. En este sentido, cuando Ernst utiliza el frottage en sus composiciones quiere reflejar estados psíquicos como bien le recordaba las composiciones de Leonardo en sus nubes, reflejando los distintos

44 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp.37-39.

45 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto...op. cit.*, pp. 52-53.

fantasmas. Por ende, la técnica en el surrealismo actúa en cierto modo como la idea del objeto encontrado, es decir, hacer de un objeto encontrado un objeto construido en cuanto a su mensaje. Hans Arp explica claramente esta idea cuando se refiere a su obra como un intento de expresar aquellas novedosas almas que están por sacar a la luz en el mundo. A la hora de entender Breton la necesidad de desarrollar el surrealismo en el campo del objeto, aclara que la contradicción presente de que todo aquello que está en la realidad es racional es uno de los principales motivos por los que le lleva a entender el objeto como una negación de lo racional y lo real. De este modo busca que el objeto sea entendido como aquello que la percepción encuentra la esencia de la cosa y no en el dato inmediato, es decir, no hay una intención de ofrecer una realidad primaria del objeto al haber una búsqueda de qué hay más allá del objeto. El resultado de ello fueron una serie de objetos caracterizados por su poco funcionalismo, por su significado arbitrario, por presentar la idea de la contradicción en sí que el componente contradictorio que presenta la realidad como tal. Obras como *Del otro lado del puente* de Yves Tanguy, *La exacta sensibilidad* de Oscar Domínguez y los objetos móviles presentados por Max Ernst y Alexander Calder encarnan claramente estas afirmaciones<sup>46</sup>.

Es interesante tener en cuenta la importancia que tuvo la escultura de Giacometti en la práctica artística de Óscar Domínguez. En concreto, su obra *Bola suspendida* reflejaría un claro ejemplo de cómo la forma es simplemente un hecho más de la obra al añadirse el inconsciente en el juego conceptual, un juego basado en que el espectador al contemplar la obra, experimenta una serie de sensaciones dadas por el inconsciente dentro de los deseos sexuales internos<sup>47</sup>. En este sentido, se incide en que esta práctica por reflejar los deseos internos hallados en el subconsciente será un aspecto que tendrá una clara importancia en la obra de Domínguez. Sin embargo, esta manera de atraer desde el inconsciente los deseos internos no vienen dadas por unas operaciones realizadas en un primer plano, sino que se añadiría un conjunto de simbolismos preconcebidos<sup>48</sup> -de ahí la idea de tener una previa concepción de lo que se quiere hacer antes de la realización de la obra- de darán como resultado estos fenómenos de interés conceptual y psicológico, tanto en la imaginación empleada para ello como en la manera concebida para que la percepción actúe en el papel del espectador.

El motivo por el que se le denomina objetos surrealistas se debe a la necesidad de realizar una práctica artística en la que se rechace el concepto de escultura, dando lugar a un nuevo formato que acapararía nuevos horizontes en términos de connotaciones. Es importante

46 *Ibidem*, pp. 80-84.

47 Breton entiende esta necesidad como el deseo inconsciente producido ante el encuentro de algo mediante el azar; en el que se halla un profundo signo claro del azar objetivo. BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960, p. 32.

48 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp. 86-90.



entender la importancia que tuvo el dadaísmo en este asunto ya que, básicamente, el proceso constructivo semiológico viene a ser semejante, es decir, la desconstrucción del significado de un objeto otorgado en la realidad diaria con el fin de otorgarle una nueva significación que dista mucho del sentido que tuvo en su sentido primario. Los surrealistas -además de tener en cuenta este proceso semiológico- llevan a sus objetos a un fin poético e imaginativo, fruto del procedimiento llevado a cabo por el sistema del inconsciente. En este caso, los objetos de Domínguez son frutos de su verdad interior y de sus deseos, además del humor -dentro de lo establecido en su obra y en lo que significa el concepto en sí- que da juego a estos matices. Es interesante cómo Sarane Alexandrian entiende muy bien esta reconducción del proceso Dadá al surrealista mediante la acertada denominación de objetos encontrados e interpretados<sup>49</sup>.

Entre sus objetos, hay que destacar *L'arrivée de la Belle Époque* (1936) (**Fig. 25**). Esta pieza, para Breton, es un claro ejemplo sobre cómo lo alto y lo bajo<sup>50</sup> pueden seguir un mismo sentido debido a que el hecho de seccionar a una figura mediante el marco de una ventana representa la forma en la que perdemos una parte para construirla en otra<sup>51</sup>. Una obra que entra en la idea de lo informe al tratar la oscilación entre la idea de aquellos sentidos que se encuentran en la parte superior, frente a los sentidos bajos fruto del deseo inconsciente. El marco, en este caso, actúa como medio de las realidades presentadas para así crear ese vacío, esa tensión entre ambas partes<sup>52</sup>.

Los objetos surrealistas -insistiendo en la misma línea- también le sirvieron a Domínguez para seguir desarrollando su concepción del humor, aspecto que fue posible ante la necesidad de expandir el concepto tradicional de escultura. En esta temática, destacar *Brouette* (**Fig. 26**), una pieza creada en 1937 consistente en una carretilla forrada de terciopelo. A la hora de utilizar el humor como medio de expresión de sentidos, se utiliza cada elemento del objeto como significante de cada significado. En este sentido, el terciopelo hacía referencia a la cómoda vida de la clase burguesa, a contraposición de los materiales pobres de los que también está hecho el objeto. Por otro lado, el objeto también hace referencia a las diferentes partes del cuerpo femenino. De este modo, junta la ironía con el deseo llevando a cabo una clara operación en la que el signo arbitrario está presente en la manera en que el objeto puede ser percibido en diferentes lecturas, momento en el que cada espectador sacará una serie determinadas de funciones en función de aquellas ideas inconscientes que primen más

49 ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970, p. 150.

50 Lo bajo, según Bataille, es un mecanismo encargado de obtener lo informe mediante la rotación desde la posición vertical hasta la horizontal; dicho de otro modo, es el mecanismo que produce el fenómeno de la caída. BATAILLE, G.: "Le Jeu lúgubre", en *Documents*, 7, 1929, pp. 297-302.

51 BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 31.

52 El marco de la ventana es el medio en el que se representa la tensión, la contradicción entre lo alto y lo bajo. Lo alto representaría el plano de la conciencia y lo bajo el plano de la subconsciencia. BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 65.

sobre las otras<sup>53</sup>.

El último objeto surrealista que realizó Domínguez fue *El calculador* en 1943. Se trataba de una máquina antropomorfa realizada por piezas que han sido desechadas de otras máquinas viejas. Westerdahl apunta que esta obra es un posible antecedente de las máquinas sin sentido de Tinguely<sup>54</sup>. Lo interesante de esta pieza es que se emplea un humor que conecta claramente con el humor de tipo dadaísta, tal y como Picabia reflejó en obras como *La Novia* en 1917 o *Parade Amoureuse* en el mismo año. Se trata de una pieza que funciona como un robot con emociones, cargado de un erotismo para burlar la gran importancia de la técnica artística en el soporte de la obra. Ello evidencia, además, el rechazo del concepto de cultura como ya se ha mencionado, al dar giro al papel dado a la idea de proceso. Un aspecto en el que se explicará en el siguiente apartado cómo es entendido por los presentes artistas<sup>55</sup>.

#### IV EL PROCESO ARTÍSTICO ANTE LA MIRADA CONCEPTUAL DE LOS ARTISTAS SURREALISTAS.

A la hora de hablar de proceso artístico en los artistas surrealistas hay que comenzar con el automatismo gráfico, entrando de este modo en el campo del proceso técnico como parte de una concepción dada. Ante las duras críticas de los detractores del surrealismo, Breton se vio en la necesidad de aclarar el papel que tienen los artistas plásticos en el surrealismo. Para ello, acude a dicho concepto, entendido como una actuación -en un principio- fruto del azar por medio de la graña sobre el soporte en el que se está trabajando. Sin embargo, Breton deja claro que el artista surrealista ha de tener claro la concepción de lo que va a crear, ya que de la ejecución sólo se necesita conocer los rudimentos necesarios para su óptimo desarrollo. Por ello, considera que la ejecución de la obra surrealista necesita de un merecido tiempo de reflexión al tener que enfocarse en cada trazado todo tipo de simbolismo, imagen, signo, huella, apreciación en la que entre dentro de todo el conglomerado visual y conceptual que encarna el campo del sueño, de lo onírico, de lo inconsciente. Aclara que es un acto que se ha de realizar desde el interior del artista con el fin de sacar a la luz toda una serie de soluciones que claramente va más allá que una simple muestra de soluciones formales, siendo el propio proceso un proceso de metamorfosis continuo<sup>56</sup>.

A la hora del estudio de la obra de artistas como Tanguy o Domínguez, se les ha ido introduciendo mediante la principal premisa del surrealismo, pero junto a una serie de variantes relacionadas con el proceso artístico. En este sentido, se remarca el carácter

53 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 48-49.

54 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Barcelona, 1968, p. 12.

55 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

56 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 269-273.

principalmente teórico que tiene el movimiento, además de disgregar en dos facetas la manera de expresar el automatismo en el arte. La primera consistiría en el puro automatismo en la realización de la obra artística, lo que quiere decir que hay un punto de improvisación en la misma e incluso actuaría -posiblemente o no- posteriormente la consciencia; mientras tanto, la segunda faceta consistiría el mismo método llevado a cabo en el campo de la visión, por lo tanto comprendería el azar en la elección de las imágenes. Esta manera de explicación tiene el fin de esclarecer cuáles son los puntos que estos artistas tienen en común y aquellos aspectos que marcan la diferencia entre ellos<sup>57</sup>.

Hacia el año 1936, Domínguez realizó un nuevo aporte al grupo del surrealismo y a su producción artística, la invención de la decalcomanía<sup>58</sup>. Se trata de una novedosa técnica artística que funciona por medio del automatismo psíquico<sup>59</sup>. El efecto que busca esta técnica no es plasmar una imagen que llegue a ser abstracta, sino que el espectador -contemplando el resultado dado por la acción de la decalcomanía- atisbe en la mancha algún rasgo que, en su percepción, materialice cualquier tipo de paisaje fantástico, alguna gruta submarina. Breton se refiere a esta técnica como un medio para que el espectador pueda imaginar de manera libre qué se presenta en la obra, todo dado por el azar en su pleno significado<sup>60</sup>. Ello da lugar a que la decalcomanía entre dentro de los juegos surrealistas<sup>61</sup>. De este modo, vuelve la idea de que el espectador forma parte en el proceso final de la obra de arte, ya que es el encargado de darle sentido al conjunto de matices que insinúa, en este caso, Domínguez en sus decalcomanías<sup>62</sup>.

Sin embargo, la narrativa de las decalcomanías sufrirá un giro a partir de 1937, dando lugar a una visión más cerrada y condicionadas de estas piezas artísticas. De modo que Domínguez procederá a darle fin a dichas composiciones, alegando la idea de que el espectador entre en sintonía con las sensaciones que el artista quiere transmitir, por lo que entra el tinte personal en el proceso artístico de la obra. Ello conlleva que la obra tenga un único discurso, cerrando las puertas a la libre interpretación de la obra de arte<sup>63</sup>.

Las teorías surrealistas entienden estos procesos como una manera de que el

57 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, p. 358.

58 “Extiéndase por medio de un grueso pincel una mancha de gouache negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel de color blanco satinado; luego se debe cubrir esta hoja por otras de iguales características ejerciendo una presión sobre la primera. Cuando la tinta se haya extendido, se debe levantar la segunda hoja. Por lo tanto, se trata de un procedimiento en el que difícilmente se pueden controlar los resultados. Sólo varía la presión de la mano sobre la hoja y realizando con mayor o menos presteza el acto de levantarla, se puede lograr alguna intencionalidad” CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

59 BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938, p. 9.

60 BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965, p. 129.

61 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

62 CASTRO, F.: *Óscar...* op. cit, p. 47.

63 *Ibidem*, p. 47.

espectador o el artista -dependiendo de qué tipo de fin muestre según qué decalcomanía- tengan un encuentro con su mundo interior, ya que el automatismo es el motor hacia el mundo subconsciente, fruto de una asociación libre en la que se halla las claves principales del interior del espectador o bien del artista que concretaría la decalcomanía en cuestión. En suma, las decalcomanías juegan con la biografía de la persona que contempla con la obra.

La importancia de la técnica reside a que, según Breton, dio lugar a la superación de una contradicción dada en las técnicas creadas dentro del grupo surrealista. Se trataba de la consecución de resultados mediante unos procedimientos en los que hay una fuerte carga racional como serían las técnicas del collage, del frottage de Max Ernst y la paranoia crítica de Dalí. Estas técnicas fueron criticadas debido a que se consideraban que seguían un fin surrealista con la falta de un medio de la misma esencia del movimiento artístico. Por ello, la decalcomanía supuso una fuerte afirmación del sentimiento surrealista al conseguir alcanzar el plano de lo subconsciente tanto en el proceso artístico como en el resultado final. De hecho, este es el punto clave sobre cómo Domínguez influyó en la obra de los surrealistas, entre ellos Max Ernst al convertirse la técnica en una auténtica moda surrealista del momento<sup>64</sup>.

Según los estudiosos del surrealismo, hay un consenso de que el artista no llegó a sacar partido de su descubrimiento. Aun así, hay una realidad cierta basada en la gran influencia que supuso la invención de dicha técnica por parte de Domínguez, ya que Ernst fue el principal encargado de sacar todo el potencial posible de la decalcomanía cuando en 1940 estuvo en Arizona<sup>65</sup>. De este modo, la importancia del proceso artístico reside en cómo el medio en el que se trata la obra entra en juego en las inquietudes de diferentes artistas, unos artistas como Ernst y Domínguez que coincidieron en la idea de crear nuevas técnicas para el alcance de la esencia del surrealismo. Por ello, es importante analizar las obras de arte más allá de los aspectos formales, ya que conceptos como la imaginación, la percepción, o el símbolo son claves para entender las verdaderas similitudes y diferencias entre los trabajos plásticos de los mencionados artistas.

La etapa cósmica de Domínguez cobrará importancia en este apartado debido a las semejanzas que encuentra con la definida producción pictórica de Yves Tanguy. Alejándose de sus soluciones formalistas propias de la manera daliniana, el artista encuentra en el asunto de lo cósmico una manera alejarse de las prácticas surrealista que le han ido caracterizando en los años anteriores. Por ello, a partir de 1938 habrá una preocupación por plasmar paisajes que, mediante el inconsciente, reflejan cómo trabaja su imaginación y cómo todavía hay pervivencias del espíritu surrealista. Sin embargo, los cuadros de este periodo se caracterizan por una disolución del lenguaje figurativo para advertir principios de una abstracción que, sin

64 *Ibid*, p. 48.

65 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 48.

embargo, hay que entenderlas como un conjunto de espacios de libre interpretación como las delcacománias. De este modo, Domínguez ha reutilizado su invención para darle un formato y un sentido diferente a su producción artística, marcando un giro en el discurso del mismo<sup>66</sup>.

Otro de los aspectos a recalcar en esta etapa es en los paralelismos detectados entre las obras pictóricas que Domínguez ha realizado en este periodo y la producción artística de Tanguy. En este caso, el proceso artístico entra en juego para determinar qué puntos tienen en común estos ejemplos de Domínguez junto a la característica obra de Tanguy. En este sentido, el proceso artístico difiere entre ambos artistas. Esto se debe a que Tanguy realiza la obra desde una mayor precisión, siguiendo la manera en la que lo realizaría Dalí. Mientras tanto, Domínguez hace uso del azar y de aquello que le brinda la decalcomanía para sacar a la luz aquellas imágenes procedentes desde el inconsciente, todo desde un mayor grado de intuición. Por ello, hay que entender las semejanzas en la obra de ambos artistas desde el fin de las mismas, desde el vacío que expresan ambas ante los sucesos históricos acontecidos<sup>67</sup>.

Durante la ocupación alemana, Domínguez mostró una preocupación por la representación en el espacio de la cuarta dimensión. Para ello, creó lo que se conoce la teoría de la solidificación del tiempo. Según Alexandrian, consistiría en el uso de un espacio envolvente encargado de abarcar todas las perspectivas de un objeto dentro del ámbito que demarcaría el espacio mencionado. La otra denominación de la teoría sería litocronismo, término creado por Sábato. Un término considerado acertado al entender Sábato las verdaderas intenciones que encarnan los juegos surrealistas y cómo Domínguez las entiende a la perfección:

*Parecían simples diversiones, como tantas que otros hicieron y que indujeron a pensar a muchos desaprensivos que el surrealismo era una superchería. Lo cierto es que aún en los momentos en que sus actores creían cometer simples payasadas (y eso paso con D. y conmigo) estábamos, sin saberlo, en medio de mortales peligros; como un niño que en un antiguo campo de batalla juega con proyectiles que cree inofensivos y que de pronto explotan sembrando la destrucción y la muerte. Las grandilocuentes declaraciones teóricas del movimiento afirmaban que el surrealismo se proponía abrir las compuertas del mundo secreto, del territorio prohibido; y todo aparecía a menudo desmentido por las cabriolas y los disparates. Pero, inesperadamente aparecían los demonios. ¿Quién mejor que D. para ilustrar esta sombría paradoja?*<sup>68</sup>

Por tanto, Domínguez demostró en esta nueva concepción teórica especial dentro de la obra artística una nueva dimensión, publicándose dicha teoría en *Le Surrealisme encore et toujours* en 1943, un artículo que fue firmado por el artista y Ernesto Sábato. De este

66 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 49.

67 *Ibidem*, p. 50.

68 SÁBATO, E.: *Abadón el Exterminador*. Madrid, 1975, p. 315.

modo, el litocronismo muestra a un Domínguez inquieto a nivel intelectual, un artista que no sólo inventó una técnica artística que produce una serie de sensaciones, sino que tuvo una preocupación por aportar nuevas maneras de entender del espacio y, en suma, una interesante aportación en el campo de la teoría del arte<sup>69</sup>.

El aspecto de mayor interés de los dos momentos serán los años en los que se centró en el desarrollo de sus últimas decalcománias. En 1954 expuso en el Palais des Beux Art en Bruselas un conjunto de piezas donde se representaban paisajes fantásticos mediante el uso de la técnica mencionada. Unos paisajes donde la imaginación cobraría un carácter de evocación y las formaciones de lava connotarían esa nostalgia de su tierra canaria. Obras como Acaymo o Le Pic de Ténériffe muestran claramente este carácter. Unas piezas que, para Julián Gallego, suponen una nueva concepción de la Naturaleza y no un principio del uso del lenguaje abstracto. En este sentido, indica:

*En las calcománias de Domínguez, cuando se habla de calidad, se emplea la palabra a la manera que la entendían los clásicos, de imitación ilusionista de los brillos y tonos de la Naturaleza (...) Casi imposible sería imitar con tal exactitud la roca, la piedra por métodos racionales*<sup>70</sup>

Unas palabras en el que el autor realiza una particular comparación entre el sentido orgánico y racional de una mentalidad clásica que siempre encontraba la belleza en la armonía de la naturaleza, una naturaleza que en los tiempos que corrían para el artista nada se asemejaría. Por ello, se realiza un campo del campo racional hacia el campo irracional, ya que el mensaje es que no hay otra manera de entender los matices de la naturaleza como lo hacían los clásicos si no es mediante el uso de un método de un carácter fuertemente irracional y, este aspecto, Domínguez fue alcanzado con éxito mediante la inconsciencia total en la que se procesaba sus delcacománias<sup>71</sup>.

Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez presentan unas obras que, en un primer instante, pueden parecer diferente entre sí. Esta afirmación sería cierta si se analizaran desde un punto de vista formal. En este caso, en el análisis llevado a cabo de la vida y obra de cada artista y de los principales conceptos que se relacionan a cada uno, ha dado lugar a una serie de evidencias que, a efectos metodológicos, serán explicados en este apartado. La finalidad principal es esclarecer qué puntos tienen en común y en contra tienen los tres a través del estudio artístico y teórico que se ha llevado a cabo.

El primer punto a tratar es la incuestionable importancia que tuvo Chirico en la obra

69 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52

70 GÁLLEGO, J.: "La pintura de Óscar Domínguez", en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid, 5, 1959, pp. 121-122.

71 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 61.

artística de los tres, una influencia recibida por cada uno según sus intenciones artísticas pero con aspectos que se asemejan. Hay que partir de la base de que el artista italiano estuvo, desde un primer momento, manteniendo un contacto directo con el nacimiento del movimiento surrealista<sup>72</sup>. Ello, junto con unos antecedentes dada que se tratarán posteriormente, será uno de los puntos a tener en cuenta para entender en qué medios Chirico transfirió sus conocimientos artísticos a los artistas estudiados. En concreto, se sabe que participó junto a Breton en el desarrollo de la escritura automática y en la narrativa de los sueños<sup>73</sup>. Por tanto, este hecho fundamenta la idea de cómo mucho de los conceptos tratados en torno a la obra de estos artistas no sólo tienen detrás la figura de Breton, sino que también afirma la fuerte influencia que ejerció Chirico más allá de una serie de elementos formales a tomar; en efecto, se entiende dichos elementos como conceptuales, poéticos y perceptuales como se ha ido analizando. Por eso, Ernst entendió en las siguientes palabras una realidad basada en qué manera Chirico influyó en su estructura poética<sup>74</sup>.

La mencionada obra titulada *La mujer oscilante* (1923) refleja muy bien estas palabras expresadas por Ernst debido al mensaje oculto que entraña esta surreal manera de representar la diosa de la fortuna, escondiendo otra realidad basada en cómo el Estado se halla débil ante la incertidumbre que causa la fuerza de la fortuna. La manera en la que concibe el paisaje y la introducción de una maquinaria en el personaje femenino<sup>75</sup>, son elementos propios de la obra de Chirico que sirven para rastrear la moral, una temática de carácter surrealista. El tema de la moral a modo de asunto de estudio del surrealismo siempre tuvo como fin sacar a la luz los instintos internos sexuales de la sociedad de principios del siglo XX<sup>76</sup>. Sin embargo, tratar este concepto como una verdad colectiva crea lagunas sobre los diferentes matices de cada caso, es decir, sobre qué sentido tiene el discurso artístico de determinado artista. Por ello, la presente obra de Ernst no encarna realmente un sentido erótico, sino que entiende un imaginario colectivo a modo de idea de fragilidad y miedo. Un discurso acorde a la sociedad del momento y no tanto a unos intereses propios, ambas partes igualmente desfasadas por los significantes otorgados a cada significado.

Siguiendo esta línea, la obra de Tanguy representa la misma casuística. Partiendo de la base de que el artista adoraba la obra de Chirico, proyectó dicha influencia en la evolución de un lenguaje concreto que, ciertamente, conecta muy bien con la manera surrealista y no tanto en el contenido de dicho movimiento. Obras como *I came like* (1926) reflejan una preocupación por investigar en la técnica del azar bajo ningún interés por buscar lo infantil,

72 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 132-135.

73 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 132-135.

74 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 278-280.

75 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 24-27.

76 WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972, p. 11.

ya que Chirico le dio futuramente ese toque poético en su obra al aunar dicha construcción conceptual junto a una mirada misteriosa de las experiencias oníricas. Hecho concretado en su traslado hacia los Estados Unidos, cuando su obra evolucionó hacia una serie de soluciones en lo que la importancia reside en el medio tratado en la obra, es decir, el proceso artístico llevado a cabo. Esto se debe a que no es lo mismo los intereses de una vanguardia artística que los intereses personales artísticos, por ello este estudio cuenta con una mirada diferente de la obra de estos artistas. En este caso, una difícil situación histórica que afectó a la obra del artista<sup>77</sup>, dando lugar al concepto del vacío<sup>78</sup>. Obras como *Indefinite Divisibility* (1942) reflejan esta connotación, sin olvidar el recuerdo de la obra de Chirico al uso de una maquinaria ya mencionada en la obra de Ernst. Esto, entendido como códigos más que soluciones formales, viene a representar un medio de representación de diferentes significados como, en el caso anterior, de la fragilidad y, en este caso, del concepto humano máquina bajo un tratamiento biomórfico, evidenciando las continuas contradicciones o realidades de las experiencias oníricas de Tanguy<sup>79</sup>.

El caso de Óscar Domínguez en relación a Max Ernst e Yves Tanguy es muy significativo. Siguiendo la lógica discursiva, aquí se procederá a mencionar a Max Ernst, ya que ambos cuentan con una doble vertiente de semejanzas. La primera viene dada por la mencionada figura de Chirico -siendo en Ernst una manera de proyectar sus inquietudes poéticas en su obra artística- un punto importante en el desarrollo artístico y conceptual de ambos artistas<sup>80</sup>. El artista italiano que, evidentemente, fue influyente para los surrealistas, no sólo consiguió una unión de preocupaciones artísticas, sino que fue el motor conceptual y simbólico de ambas figuras. Ello se debe a que Ernst fue de las primeras figuras inspiradoras para Domínguez que, a pesar de las continuas transformaciones formales que iba sufriendo su obra, siempre se mantuvo fiel a un personal lenguaje simbólico que, de manera clara, conecta con Ernst<sup>81</sup> con asuntos como el humor o construcciones que reflejan una contradicción en la realidad, siendo éstas creaciones de nuevas realidades. Lo importante en estos argumentos no es cuándo Ernst o Chirico influyeron en la obra de Domínguez, sino en la firma que diferentes artistas

77 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

78 Ello sería dado por el surrealismo al presentar un nuevo espectro en el que el mundo interior ya no se representa como un único ente vacío, sino que habrá un análisis del vacío en el que convergerán los aspectos más positivos y negativos que presentan las inquietudes humanas "Si la Tierra, que en un momento dado sólo conoció vida vegetal, tiene hoy seres que piensan, y, como dice Pascal, aun mata, pues tienen conciencia de ello, ¿no podrá tener mañana ángeles u otra modalidad de entes con mayores posibilidades para la felicidad y la armonía que la humanidad presente? En el surrealismo se hizo evidente la noción de que lo sobrenatural y lo natural podían bien ser una y la misma cosa" CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, p. 106.

79 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

80 CASTRO, F.: Óscar y el surrealismo. Madrid, 1978, pp. 51.

81 CASTRO, F.: Óscar y el surrealismo. Madrid, 1978, pp. 44.

transmiten un mismo medio artístico y constructivamente simbólico para complementar los intereses de Domínguez en sus creaciones. Ello impulsó a que el artista evolucionase a creaciones interesantes como los objetos surrealistas, ya que a pesar de pertenecer a otro ámbito artístico, muestran un estudio conceptual de la obra de arte digno de la altura de artistas como Chirico o Ernst.

El proceso artístico tomó una gran importancia en los distintos análisis realizados en el tema de estudio presente. Teniendo como asunto principal la fuerza de la inconsciencia como herramienta clave a la hora de concebir obras artísticas por parte de estos artistas y reclamando una figura del artista que concibe previamente la obra de arte antes de ejecutarla, hay aspectos que hay que matizar entre la práctica artística de Ernst y Tanguy, aunque ambos llegan a un fin artístico de un interés bastante recalable.

En el caso de Ernst requiere una mayor atención que Tanguy al tener una evolución y nos procesos artísticos mucho más complejos. Su invención de la técnica del frottage en 1925 supuso un antes y un después en el tratamiento temático y textural de sus obras artísticas. Junto a un remarcado lenguaje poético, el frottage fue el comienzo del estudio de su serie *Historia Natural*<sup>82</sup>.

Unas palabras que reflejan en un primer lugar los intereses generales del movimiento surrealista. Una técnica que, a lo largo de su desarrollo de dicha serie, daría lugar a la invención del grattage, técnica materializada en la obra titulada *Eva, la única que nos queda* (1925). Mediante las propiedades texturales conseguidas en la obra, se presenta a la figura femenina a modo de una metamorfosis de la materia biológica en sí. En suma, una temática que gira en torno hacia el asunto de la bioforma, una manera de abstraer una forma entre la referencia original hacia la nueva, o segunda, significación<sup>83</sup>.

La idea de mencionar el término bioforma es dado con el fin de entender cuáles son los aspectos que unen y separan la obra de Ernst y Tanguy. El primer caso, ya comentado, presenta un proceso artístico basado en el tratamiento de la figura como hecho objetual, dentro de su reconocido discurso de tratar la obra más allá de la pintura, alejándose lo que él consideraba como lo tradicional. En cambio, Tanguy fue un artista más conservador en ese aspecto, aunque fuera un pintor completamente autodidacta. Es indiscutible que ambos artistas tratan como

82 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 34

83 En este sentido, hay que entender que Ernst ya controlaba la transformación de los significados de los elementos representados en su obra mediante el discurso del humor, es decir, la negación doble de la visión del individuo que habita en la realidad para pasar, en una primera instancia, hacia lo irreal del objeto y, posteriormente, llegar a lo surreal. Lo surreal sería la negación de la realidad y de la irrealidad, de modo que entra en un campo que poco es entendido para el lector en una primera lectura, aspecto que se denomina como humor y, en este caso, Ernst lo trasladó al doble juego entre forma humana y bioforma. CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 24-26.

asunto de importancia la bioforma y lo que supone la misma, un proceso de transmutación referencial que, a ojos de Tanguy, también supondría la doble referenciación de un motivo formal. La mencionada pieza de Tanguy *Indefinite Divisibility* (1942) refleja dicha realidad. Casualidad o no, este procedimiento se advierte en una figura que recoge inspiración en la obra de Chirico, la figura de la derecha<sup>84</sup>. Bajo esta mutación entre la maquinaria y lo humano -visto ya en la obra de Ernst- se accede a un nuevo campo significativo, el campo biomórfico. Dicho campo consistiría, en este caso, el medio para representar aquellas inquietudes presentes en la obra del artista, así como el vacío -que será analizado posteriormente- o la distancia infinita. En este sentido, la bioforma es una temática presente en Ernst y Tanguy a la hora de jugar con la lectura múltiple de un elemento. Sin embargo, en la obra de Ernst es entendida desde el mismo objeto, mientras que en la obra de Tanguy tiene un cuidado mayor a la manera de Dalí.

Finalmente, la importancia de la decalcomanía supuso un antes y un después en el desarrollo de los últimos momentos del surrealismo. Una técnica creada por Óscar Domínguez, pero desarrollada por artistas como Max Ernst en obras como *Vox Angelica* (1945). Sin embargo, la importancia de la técnica fue dada por dos factores claves para Domínguez. En primer lugar, la cobertura que le ofreció la revista *Minotaure* al tener constancia de la gran difusión que tuvo para el movimiento surrealista a nivel internacional<sup>85</sup>. Dicha expansión de las ideas y técnicas del movimiento llegaron, en esos momentos, a lugares como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En este sentido, en el museo en el que aquellos momentos fue dirigido por Alfred Barr, ya se mencionó en el catálogo de la exposición *Fantastic art, dada, surrealism* la existencia de la técnica de la decalcomanía, es decir, en el año 1936 -momento germinal de la técnica- ya se tuvo conocimiento de la misma por parte del ámbito estadounidense<sup>86</sup>.

Una técnica que fue aceptada por Ernst, pero rechazada por Tanguy. Sin embargo, el fuerte arraigo poético hallado entre los artistas de estudio, además del análisis de los conceptos realizados; todo ello, da lugar a que los paisajes cósmicos de Domínguez junto a la definida obra de Tanguy muestren una serie de finalidades -entendidas como surrealistas u oníricas- que dan evidencia de la influencia que tuvo Tanguy en Domínguez desde un punto de vista que va más allá de lo formal<sup>87</sup>.

84 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

85 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 182-183.

86 HUGNET, G.: "In the light of surrealism", en *Fantastic Art, dada, surrealism*. Nueva York, 1936, p. 19

87 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

## V CONCLUSIONES.

La metodología en la Historia del Arte es un asunto que siempre ha estado en debate desde todos los ámbitos estilísticos. Sin embargo, la preminencia de lo formal en el análisis de las obras y de las relaciones entre los artistas, delimitan la infinitud de posibilidades dadas en el mundo de la investigación. Hacer un análisis artístico y teórico de la obra de Ernst, Tanguy y Domínguez supone ofrecer una nueva mirada que se aleja mucho de las evidencias formales, tendentes a relacionar al segundo y al tercero con el ejemplo daliniano.

Por ello, el análisis del sueño, del humor, del vacío, del proceso artístico han sido cruciales a la hora de entender hasta qué punto cada artista entra en juego con los intereses del otro, o bien elige un camino personal en un momento determinado de su carrera artística. No obstante, analizar los textos desde una mirada teórica ha dado lugar a entender de qué manera Ernst fue un punto clave en el desarrollo teórico de Domínguez y cómo Domínguez ofreció nuevas vías de experimentación en los intereses que van, más allá de la historia del arte, por parte de Ernst.

En cuanto al caso de Tanguy, supone una interesante muestra de unión entre un espíritu en común como es la figura de Chirico, además de aportarle a Tanguy una especial manera de desarrollar sus delirios, sin entrar el primero en el proceso artístico de la misma. La bioforma, un concepto todavía por analizar, también supone un nuevo campo de entendimiento entre los intereses artísticos de Tanguy y Ernst, ya que el asunto de la naturaleza fue un factor de interés por parte del surrealismo al no desvincularse de aquellos ámbitos que estuvieran relacionados con la práctica científica.

Ello también da lugar a la idea de no contemplar estos asuntos sólo por los acontecimientos biográficos dados en cada artista, sino que los mismos sirvan para poner en orden la manera en la que se producen este intercambio de ideas. Este hecho, además de otros dados en el desarrollo del trabajo, determinan la necesidad que se ha dado por llevar a cabo un estudio paralelo ante la producción artística de estos interesantes artistas.

En conclusión, la obra de arte no sólo se puede mirar desde el punto de vista formal, sino hay una serie de claves que dan luz a un conjunto de reglas que entran en un juego denominado pieza artística. Por ello, la percepción, la psicología del arte, la semiología, el simbolismo, entre otros, aportan a la obra de una mayor cobertura en función del sentido que la misma presente.

## BIBLIOGRAFÍA

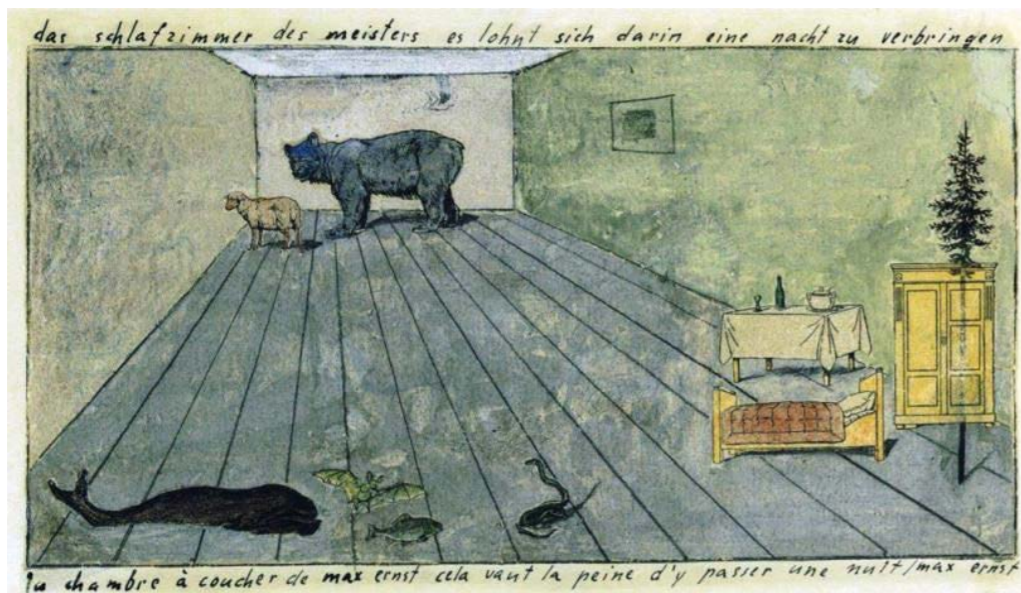
- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: "Le Monde du souvenir et du rêve", en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: "L'art primitif", en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: "Le Jeu lugubre", en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETÓN, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.
- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967
- FAUCHEREAU, S.: "Después del segundo manifiesto, 1929-1933", en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.

- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: “Domínguez”, en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: “Svobody-milovní umelci Spanelska”, en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: “Crónica de exposiciones”, en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975
- SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.

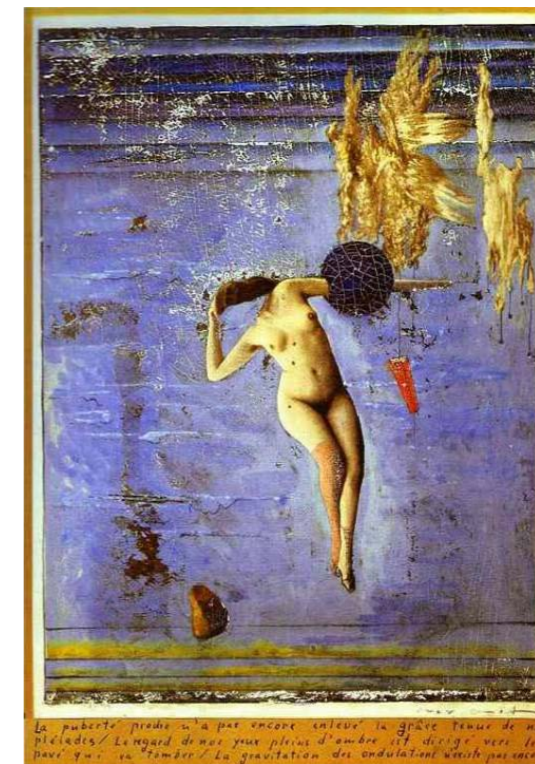
- WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.



(Fig. 1) Max Ernst, *Dadá-Gauguin*, 1920, Art Institute of Chicago.



(Fig. 2) Max Ernst, *Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche*, 1919, Colección particular.



(Fig. 3) Max Ernst, *La cercanía a la pubertad*, 1921, Colección particular.

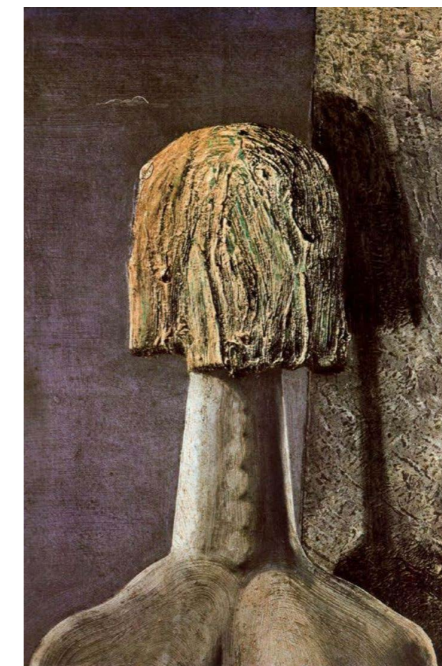


(Fig. 4) Max Ernst, *Edipo rey*, 1921, Colección particular.

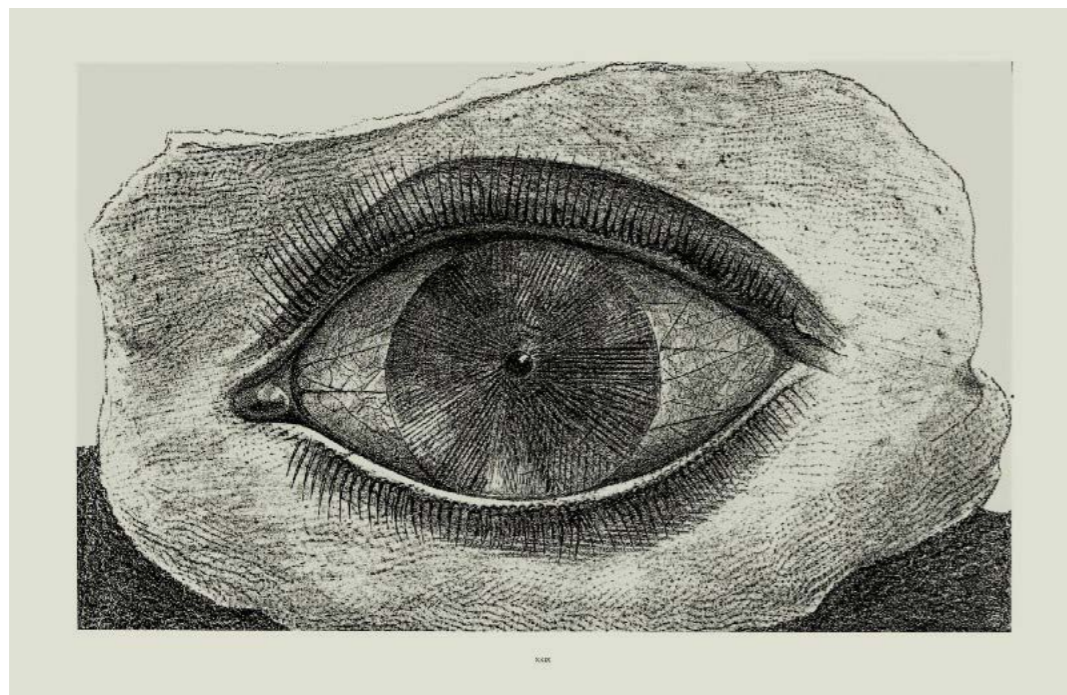




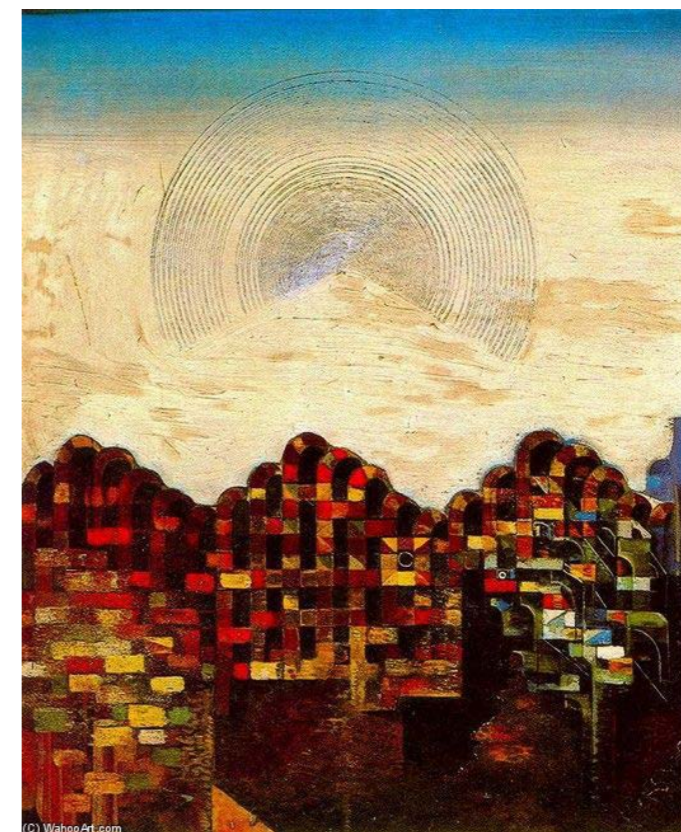
(Fig. 5) Max Ernst, *La mujer oscilante*, 1923, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



(Fig. 7) Max Ernst, *Eva, la única que nos queda*, 1925, Colección particular.



(Fig. 6) Max Ernst, *Historia natural. La rueda de la luz (lámina XXIX)*, 1926, Colección Würth.



(Fig. 8) Max Ernst, *París-Sueño*, 1925, Colección particular.



(Fig. 9) Max Ernst, *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis*, 1927, Colección privada.



(Fig. 10) Max Ernst, *La mujer de cien cabezas*, 1929, MoMA.



(Fig. 11) Max Ernst, *Una semana de bondad*, 1933-1934, MoMA.



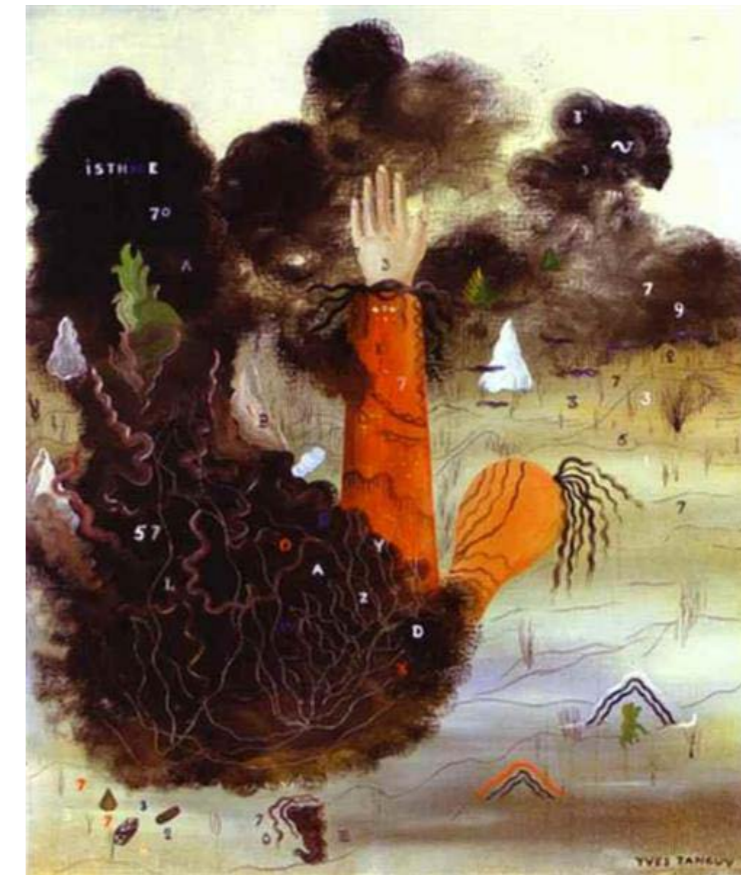
(Fig. 12) Max Ernst, *El surrealismo y la pintura*, 1942, Colección privada.



(Fig. 13) Max Ernst, *Vox Angelica*, 1945, Colección privada.



(Fig. 14). Yves Tanguy, *I came like I prosimed you*, 1926, Colección privada.



(Fig. 15) Yves Tanguy, *The Hand in the Clouds*, 1927, Colección privada.



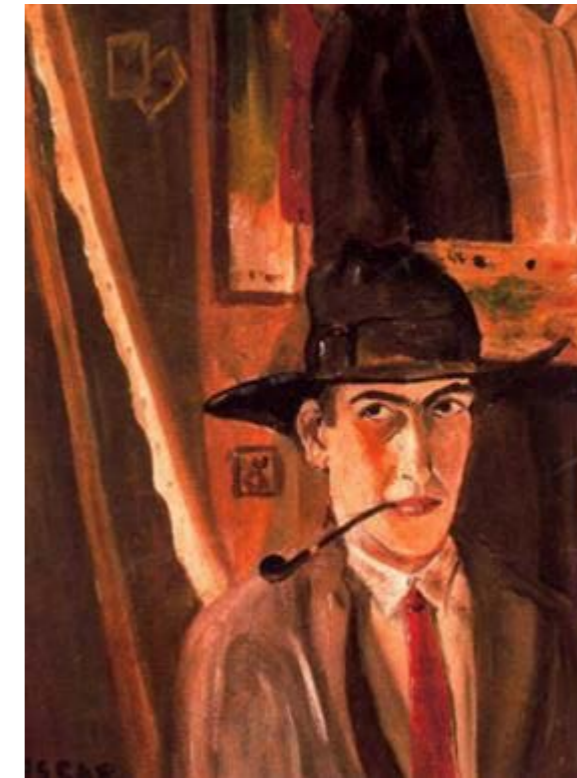
(Fig. 16) Yves Tanguy, *I await you*, 1934, Colección LACMA.



(Fig. 17) Yves Tanguy, *Indefinite Divisibility*, 1942, Galería Knox Art.



(Fig. 18) Yves Tanguy, *Multiplication of the Arcs*, 1954, MoMA.



(Fig. 19) Óscar Domínguez, *Autorretrato*, 1926, Colección privada.



(Fig. 20) Óscar Domínguez, *Sueño*, 1929, Colección de Arte Caja Canarias.



(Fig. 21) Óscar Domínguez, *Souvenir de París*, 1930, Museo Reina Sofía.



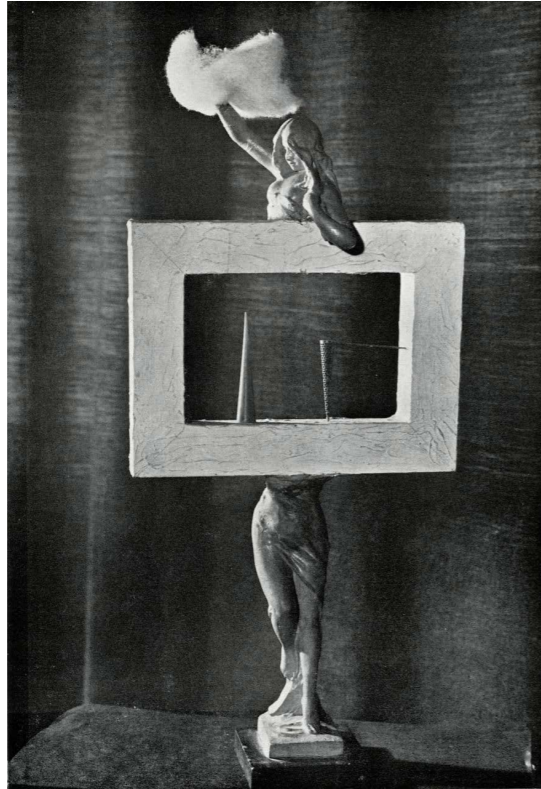
(Fig. 22) Óscar Domínguez, *Máquina de coser electrossexual*, 1934-1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 23) Óscar Domínguez, *Cueva de guaches*, 1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 24) Óscar Domínguez, *Grisou*, 1936, Museo Reina Sofía.



(Fig. 25) Óscar Domínguez, *L'arrivée de la Belle Époque*, 1936, Colección privada.



(Fig. 27) Óscar Domínguez, *Paisaje cósmico*, 1938-1939, Colección particular.



(Fig. 26) Óscar Domínguez, *Brouette*, 1937, Museo de Arte Moderno de París.