

PRESENTACIÓN<sup>1</sup>

PERE PARRAMON  
Universitat de Girona  
pparramo@xtec.cat



## 1. LO FANTÁSTICO COMO CONSTRUCTO ESPECULATIVO HETEROGRÉNEO

«Arte fantástico» es un sintagma en el que la realidad vastísima y heterogénea que designa el sustantivo «arte» es acotada mediante el atributo «fantástico». Por tanto, en función de las características y especificidades que implique el atributo, se estará haciendo referencia a unas propuestas artísticas determinadas, distintas de otras. En este punto es donde empiezan las dificultades a la hora de establecer un corpus teórico sobre el arte fantástico, ya que, como recuerda Anne Souriau, «hay una cierta oscilación de la terminología; ciertos autores toman la palabra en un sentido amplio que engloba numerosas variedades, y otros la toman en un sentido más estrecho y reservan la palabra “fantástico” para una sola de las variedades» (1998: 571).

De las cuatro acepciones para el adjetivo «fantástico, -a» que recoge el Diccionario de la Real Academia Española,<sup>2</sup> las dos primeras remiten a un distanciamiento respecto a la realidad, aludiendo a algo que no existe y entroncando con la fantasía entendida como representación y aparición de la imaginación;<sup>3</sup> las dos acepciones siguientes ponen de relieve la excepcionali-

- 
1. En el momento de publicación del vol. 4, núm. 2 (2016) de *Brumal*, Pere Parramon, coordinador del presente monográfico sobre arte fantástico, está realizando una tesis doctoral al respecto en la Universitat de Girona, bajo la dirección de la Dra. M. Lluïsa Faxedas y el Dr. David Roas.
  2. En su 23.<sup>a</sup> edición, de 2014: «Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación», «Perteneciente o relativo a la fantasía», «Presuntuoso y entonado» y «Magnífico, excelente».
  3. El adjetivo «fantástico», del latín tardío *phantastīcus*, y este, a su vez, del griego *phantastikós* (φανταστικός), es un derivado del sustantivo «fantasía» y sus correspondientes antecesores. Tanto la

dad respecto a la realidad del sustantivo calificado, en un caso de forma peyorativa y en el otro, positiva, pero heredando y sofisticando la antigua acepción moral de la fantasía como exceso.<sup>4</sup> Ambos campos de significado son los utilizados comúnmente en el habla cotidiana. Si cediéramos a la tentación de usar los sentidos ordinarios de la palabra «fantástico» como atributo para «arte», podríamos decir que todo arte es fantástico en tanto ofrece imágenes previamente inexistentes, e incluso en tanto sobrepasa a otras producciones humanas, de modo que no existiría momento de la Historia del Arte que no mereciera tal adjetivo, convirtiéndose en un simple *epithetum constans* —un epíteto que no informa de nada que no esté implícito en el sustantivo—. Dicho de otro modo, no serviría en absoluto para distinguir el arte fantástico de cualquier otra forma arte.

Así, en la estética, como en general en todo el estudio teórico del arte, el término «fantástico» cuenta con un matiz especializado que le permite actuar como atributo junto a «arte». Ese sesgo particular de lo fantástico consiste en la aparición en la obra de una alteridad disonante con el concepto de realidad que se maneja alrededor de la misma. Así, el fundamento de lo fantástico como constructo artístico pasa por poner en crisis otro constructo, que es el propio mundo que nos rodea; David Roas, en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, entiende lo fantástico como «un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural» (2011: 9). En tanto que esta noción de lo fantástico implica una cierta mirada sobre el mundo, dentro del estudio del arte suele entenderse como categoría estética<sup>5</sup> o, incluso, como esfera de categorías estéticas,<sup>6</sup> de modo que resulta aceptado que, como atributo para «arte» constituye, efectivamente, unos límites concretos. En función del alcance y la orientación que cada autor concede a este sentido categorizador de lo fantástico consisten, por tanto, las oscilaciones a las que aludía Anne Souriau y que cristalizan en un corpus extraordinariamente heterogéneo.

---

palabra latina *phantasia* como la griega *phantasia* (φαντασία) designan en un primer momento la representación en un sentido amplio y después, más concretamente, la aparición en tanto imagen mental —de ahí la proximidad con el concepto «imaginación»—.

4. Tras la caída del Imperio romano de Occidente, el bajo latín añade a la palabra *phantasia* un matiz moral, el de la vanidad, de modo que «fantasía» pasa a designar también aquello que la cosmovisión cristiana imperante considera moralmente superfluo.

5. Esto es un *ethos* afectivo determinado, unas estructuras formales que susciten tal reacción y un sistema de valores que permitan enjuiciar las obras en función de si consiguen alcanzar el *ethos* o no.

6. Es decir, como conjunto de categorías estéticas con vínculos entre ellas. El concepto se debe a Friedrich Theodor Vischer y su *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), de raíz hegeliana.

## 2. SUCINTA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE FANTÁSTICO

Además de notables compilaciones de índole académica, como el monográfico «Special Art Issue» de la revista *Journal of the Fantastic in the Arts*,<sup>7</sup> a cargo de Dorothy Joiner, existen trabajos de carácter enciclopédico que intentan agrupar los artistas y conceptos más destacados en relación al arte fantástico: en los dos volúmenes de *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (1973) Wieland Schmied se concentra, como el propio título indica, en el arte del siglo xx,<sup>8</sup> mientras que Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld con su *Lexikon Der Phantastischen Malerei* (1977) se ocupan fundamentalmente de artistas y motivos de todas las épocas, así como John Clute y John Grant en *The Encyclopedia of Fantasy* (1997) tratan el tema de la fantasía en general, pero incluyendo relevantes entradas sobre el arte fantástico.

Por otro lado, y en un intento de simplificación que permita hacer accesible la complejidad de un estudio del arte fantástico en ocasiones laberíntico, podemos distinguir entre dos órbitas culturales principales: la francófona y la germánica. En tal reducción, de la herencia francesa diremos que tiende a centrarse en las fuentes iconográficas, en lo representado, mientras que la germanica tiende a hacerlo en las consecuencias de su recepción, en las preguntas que suscita en el público sobre quiénes somos, dónde estamos y cómo nos relacionamos con la realidad.

El ámbito francófono, por tanto, ofrece la mirada más próxima a la idea de género.<sup>9</sup> Probablemente, dos de los textos más influyentes en esta línea son *L'art et la littérature fantastiques* (1960), de Louis Vax, y *L'art fantastique* (1989), de Marcel Brion. Breve el primero y monumental el segundo, ambos ensayos examinan los límites del arte fantástico a partir de sus contenidos temáticos.<sup>10</sup> A su vez, René de Solier en *L'art fantastique* (1961) afronta lo fantástico como el espacio privilegiado de la imaginación y conectado mediante el esoterismo con los aspectos menos visibles de la realidad. La búsqueda de lo fantástico en

7. Vol. 3, núm. 1 (1990).

8. Marco temporal que no debería resultar sorprendente si tenemos en cuenta que el arte fantástico, tal y como se trabaja en *Brumal*, es aquel coincidente con los conceptos de «imposible» y «sobrenatural» dentro del paradigma de pensamiento positivista inaugurado durante la Ilustración y vigente hasta nuestros días (siglos XVIII-XXI).

9. Entendemos por «género» la clasificación de las obras en función de aspectos como los temas o los asuntos tratados, los modos de representación, la naturaleza del mensaje y la intención de acción sobre el público.

10. Brion llega a advertir explícitamente que no pretende realizar ni «une philosophie» ni «une morphologie» de lo fantástico (1992: 7), pero si examinar cómo a través de la representación plástica de tópicos frecuentes en la literatura, como la casa encantada o los fantasmas, el arte fantástico se esfuerza en hacer visible lo invisible: «rendre visible l'invisible, ressort majeur de l'art fantastique» (1992: 30).

el arte se materializa con cierta frecuencia en forma de exposiciones colectivas: *Art fantastique* (Kursaal, Ostende, 1953) define lo fantástico como forma de hacer visible la realidad metafísica —al tiempo que se hace un intento por distinguirlo del surrealismo—,<sup>11</sup> mientras que en el texto de Jean Cocteau *An-goisse : Le fantastique dans l'art*, publicado a partir de la exposición *Bosch, Goya et le fantastique* (Musée de Bordeaux, 1957), se vincula la noción de inquietud a lo fantástico.<sup>12</sup> En cualquier caso, la lección frecuente que ofrecen autores como estos, escriban en francés o, por supuesto, en cualquier otra lengua, es una visión de lo fantástico no como huída de la realidad sino como examen de lo real, lo convencional y lo cotidiano a través de la desasosegante fricción con lo imposible, imponiéndose con la manifestación de lo Otro una poderosa supra-realidad.<sup>13</sup>

Complementariamente, la mirada germánica habitual sobre el arte fantástico implica una amplitud menos centrada en los temas y más en una cierta construcción —casi política, en algunos casos— de la identidad cultural europea en general y de las nacionalidades alemana y austriaca en particular. Esta es la línea de ensayos realizados para exposiciones como *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (Baukunst, Colonia, 1969) y *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* (Panorama Museum, Bad Frankenhausen, 2010). Franz Roh, en *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), emplea la expresión «realismo mágico» para estudiar el arte europeo de entreguerras, mientras que Johann Muschik publica en 1974 *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus*, ensayo con el que desarrolla el término «escuela vienesa del realismo fantástico», acuñado por él mismo dos décadas antes, en los 50,<sup>14</sup> para referirse a la obra inquietan-

---

11. De hecho, uno de los núcleos de estudio de lo fantástico en las artes plásticas suele girar en torno a su cercanía o lejanía respecto del Surrealismo; a modo de ejemplo, el extenso estudio *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, de Ida Rodríguez Prampolini (1983), o exposiciones relevantes al respecto, como *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1936-1937), *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (Baukunst, Colonia, 1969), *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía* (Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, 2013, y Fundación Juan March, Madrid, 2014).

12. Como ya había hecho anteriormente Louis Vax asociando lo fantástico a la terrible sacudida del terror.

13. La expresión que usa Émile Langui en el texto del catálogo de la citada exposición belga *Art fantastique* para nombrar la forma de proceder de lo fantástico es «supra-réalisme» (1953: s. p.), la misma que aparece en tantas aproximaciones al tema, como, por poner otro ejemplo, la referencia a lo «supra-real» del ensayo de 1972 de David Larkin *Fantastic Art* (1972: s. p.).

14. Aunque se considera el título de Muschik como el texto canónico sobre la Escuela vienesa del realismo fantástico, otros autores escriben al respecto antes de su ensayo de 1974; es el caso de Albert Paris Gütersloh, Wieland Schmied y Hermann Hakel en *Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule*, de 1964.

te y desconcertante<sup>15</sup> —al menos para un público que el Tercer Reich había acostumbrado a una imaginería mucho más previsible y convencionalmente clasicista—. Como consecuencia lógica de esta tendencia de carácter naciona-lista, Walter Schurian protagoniza en su libro *Phantastische Kunst* (2005) un desplazamiento previsible: con un afán más divulgador que especulativo, presenta el arte fantástico como un suceso transversal que acontece dentro de movimientos, corrientes, estilos o grupos artísticos preexistentes debido a que el impulso hacia lo fantástico es, a su juicio, universal.<sup>16</sup> Sea como sea, particular o universal, quizá el denominador común de estos estudios sea la capacidad de lo fantástico para buscar explicaciones sobre quienes somos a través del espejo inquietante de lo Otro.

En este panorama, las principales aportaciones españolas resultan especialmente notables precisamente porque se introducen en la categoría de lo fantástico desde ángulos insospechados. Pilar Pedraza lo trata indirectamente a través del estudio de la feminidad liminar entre las imágenes literarias, cinematográficas, pictóricas y escultóricas de las brujas, las *revenantes*, las vampiresas, etc. —en *La bella, enigma y pesadilla* (1991), *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial* (1998), *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004) y *Brujas, sapos y aquellarres* (2014), entre otras publicaciones—. Por otro lado, de la arquitectura fantástica se han ocupado Pedro Azara en la exposición *La ciutat que mai no existí: Arquitectures fantàstiques en l'art occidental* (CCCB, Barcelona, 2004) y Juan Antonio Ramírez, que en 2006 dirige la compilación *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*. Carlos Arenas Orient, a su vez, se encarga de difundir la importancia de lo fantástico mediante exposiciones como *La imagen fantástica* (Centro del Carmen, Valencia, 2013, entre otras sedes posteriores). Difundir y reivindicar estudios capaces de superar la heterogeneidad a la que estamos aludiendo en las líneas de esta presentación, porque los artistas relacionados con lo fantástico «plantean visiones peculiares de la realidad, la manipulan y distorsionan, introducen elementos impactantes que inquietan y desarrollan una estética alternativa creando conceptos con sus imágenes que desde luego nos hacen reflexionar sobre el hombre y el mundo», pero, pese a su importancia, «no existen estudios rigurosos y especializados sobre el arte fantástico» (Arenas, 2006: 152 y 150).

15. La de, entre otros, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hutter y Anton Lehmden.

16. De este modo, Schurian coincide con planteamientos como los de Giuliano Briganti, que entiende lo fantástico como una pulsión transversal que aparece en diversos momentos y contextos artísticos y culturales; concretamente, en *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento* (1969) Briganti examina lo fantástico en la pintura del Neoclasicismo, el Romanticismo y el Simbolismo.

### 3. EL ARTE FANTÁSTICO EN *BRUMAL*

Representar mediante imágenes lo imposible es el reto del arte fantástico, y para adentrarnos en la complejidad de su estudio en las llamadas «artes visuales», entre las que se cuentan formas de expresión tanto espaciales como performativas basadas en la mirada, «Empremtes del fantàstic en l'art català», de M. Lluïsa Faxedas, examina los rastros de lo fantástico en una producción artística, la catalana, que *a priori* no suele asociarse con la categoría protagonista de *Brumal*. Siguiendo la perspectiva de la historia del arte, contamos con dos textos sobre artistas emparentados con lo fantástico: «La evolución del arte fantástico en México: Daniel Lezama», por Cristina Lopez Casas, y «Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández», de la mano de Carlos Arenas Orient.

Por otro lado, la fuerte relación del arte fantástico con categorías estéticas como lo siniestro freudiano y el valle inquietante de Masahiro Mori se aborda en el artículo «Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniquíes, muñecas, efigies y figuras de cera», de Roberta Ballestriero. En la misma estela de relaciones conceptuales, «Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del Eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo», de Jorge Rodríguez Ariza, examina los vínculos y las diferencias entre el símbolo y el arte fantástico.

Como no podía ser de otro modo, también se examina en el presente monográfico lo que ocurre cuando lo fantástico narrado se convierte en lo fantástico mostrado: Juan Jesús Payán Martín e Isabel Segura Moreno se encargan de rastrear la traslación visual de la literatura de E. T. A. Hoffmann, respectivamente, al grabado de Jacques Callot y la puesta en escena del ballet en «A la manera de Callot: la poética ecfrástica de E. T. A. Hoffmann» y «Lo fantástico en el ballet *Coppélia*, una adaptación de “El hombre de arena”, de E. T. A. Hoffmann».

El arte es una forma de construcción de la realidad, y el arte fantástico pone en crisis los límites de dicha construcción. Lo que se examina en estas páginas —con toda la cautela del rigor académico y la prudencia de la honestidad investigadora—, no es un tema baladí, porque de lo que se trata es de saber algo más sobre el mundo que transitamos. Un mundo, en ocasiones, más extraño de lo que la razón nos advertía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Carlos (2006): «Ilustración, diseño y fantasía: del papel al celuloide», en Antonio José Navarro y Ángel Sala (eds.), *Europa imaginaria: Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*, Valdemar, Madrid, pp. 147-180.
- BRION, Marcel (1992): *L'art fantastique*, Albin Michel, París.
- LANGUI, Émile (1953): *Art fantastique* (catálogo de la exposición), Éditions de la connaissance, Bruselas.
- LARKIN, David (1973): *Arte fantástico*, Ediciones Júcar, Madrid.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SOURIAU, Étienne (ed.) (1998): *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid.