



Universidad
Nacional
de Loja

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
FACULTAD DE EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TÍTULO

**ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE
UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE
SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA
CONTEMPORÁNEA.**

Tesis previa a la obtención del grado
de Licenciado en Artes Plásticas;
mención: Pintura.

AUTOR:

Johnny Fabricio Espejo Castro

DIRECTORA DE TESIS:

Lic. Celia Beatriz Campoverde Vivanco. Mtra.

LOJA - ECUADOR

2020

CERTIFICACIÓN

Lic. Celia Beatriz Campoverde Vivanco. Mtra.

DOCENTE DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS, DE LA FACULTAD DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y DIRECTORA DE TESIS.

C E R T I F I C A

Haber asesorado, revisado, orientado con pertinencia y rigurosidad científica en todas sus partes, en concordancia con el mandato del Art. 139 del Reglamento de Régimen Académico de la Universidad Nacional de Loja, el desarrollo de la tesis de licenciatura en Artes Plásticas, mención Pintura, titulada: ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA, de autoría del señor egresado JOHNNY FABRICIO ESPEJO CASTRO, misma que reúne los requisitos formales y legales reglamentarios.

Por lo que, autorizo su presentación, para que continúe con el trámite de graduación correspondiente.

Loja, 08 de junio de 2020.

Lic. Celia Beatriz Campoverde Vivanco. Mtra.

DIRECTORA DE TESIS

AUTORÍA

Yo, Johnny Fabricio Espejo Castro, declaro ser el autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales por el contenido de la misma.

Adicionalmente declaro y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional – Biblioteca Virtual.

Autor: Johnny Fabricio Espejo Castro

Firma:

Cédula: 1752815843

Fecha: 14 de agosto 2020

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Yo, Johnny Fabricio Espejo Castro, declaro ser el autor del presente trabajo de tesis titulada **ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CRACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA**, como requisito para optar al grado de Licenciado en Artes Plásticas, mención: Pintura, autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización en la ciudad de Loja a los catorce días del mes de agosto del dos mil veinte.

Firma

Autor: Johnny Fabricio Espejo Castro

Cédula: 1752815843

Dirección: Loja

Correo electrónico: jfespejoc@unl.edu.ec

Celular: 0998851191

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Directora de Tesis: Lic. Beatriz Campoverde Vivanco. Mtra.

Tribunal de Grado:

Lic. Sandra Jimbo Paute. Mtra.

Presidenta del Tribunal

Lic. Estuardo Figueroa Castillo. Mg. Sc.

Primer Vocal

Lic. Paulina Salinas Erreyes. Mtra.

Segundo Vocal

AGRADECIMIENTO

Expreso mi más sincero agradecimiento a mis padres, por haberme brindado total apoyo a lo largo de mis estudios, además al personal Docente y Administrativo de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja por su apoyo brindado durante todo el periodo académico, y por sus conocimientos compartidos sobre el arte.

Y de manera muy especial, a mi Directora de Tesis, Mtra. Beatriz Campoverde Vivanco; quien me asesoró y supo guiar a través de su sabiduría, proponiendo sugerencias benéficas para el desarrollo del mismo, así como también a las personas que con su colaboración han hecho posible la elaboración de la presente tesis.

Fabricio Espejo

DEDICATORIA

Dedico este trabajo principalmente a mis padres, quienes me han brindado total apoyo durante el transcurso de la carrera, lo cual ha sido el valor más fundamental para el desarrollo de la tesis; a mis hermanos, quienes me han compartido sus conocimientos y experiencias que me han ayudado en la formación académica; así como también a los docentes de la carrera y personas cercanas que han compartido todo este periodo conmigo; ellos son quienes han contribuido en el desarrollo personal, asimismo han aportado con sus conocimientos, consejos, prácticas, experiencias y vivencias que han sido esenciales para el desarrollo del presente trabajo.

Fabricio Espejo

MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
TIPO DE DOCUMENTO	AUTOR TÍTULO DE LA TESIS	FUENTE	FECHA/AÑO	ÁMBITO GEOGRÁFICO						OTRAS DESAGREGACIONES	NOTAS OBSERVACIONES
				NACIONAL	REGIONAL	CIUDAD	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIO COMUNIDAD		
TESIS	JOHNNY FABRICIO ESPEJO CASTRO ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.	UNL	2020	ECUADOR	ZONA 7	LOJA	LOJA	URBANAS	URBANAS	CD	Licenciado en Artes Plásticas, Mención, Pintura

MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LOJA



CROQUIS DE LA INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA “CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS”



ESQUEMA DE TESIS

- i. PORTADA
- ii. CERTIFICACIÓN
- iii. AUTORÍA
- iv. AGRADECIMIENTO
- v. DEDICATORIA
- vi. CARTA DE AUTORIZACIÓN
- vii. MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO
- viii. MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
- ix. ESQUEMA DE TESIS
 - a. TÍTULO
 - b. RESUMEN
ABSTRACT
 - c. INTRODUCCIÓN
 - d. REVISIÓN DE LITERATURA
 - e. MATERIALES Y MÉTODOS
 - f. RESULTADOS
 - g. DISCUSIÓN
 - h. CONCLUSIONES
 - i. RECOMENDACIONES
 - j. BIBLIOGRAFÍA
 - k. ANEXOS
PROYECTO DE TESIS
OTROS ANEXOS

a. TÍTULO

ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

b. RESUMEN

El presente proyecto de investigación denominado **ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA**, plantea un análisis del movimiento surrealista para la ejecución de una propuesta plástica en base a sus técnicas, a la fantasía oscura, gótica, el instinto de supervivencia, la teoría de los sueños de Sigmund Freud, y algunas categorías estéticas relacionadas con el surrealismo.

Para el desarrollo del proyecto investigativo se utilizó el método deductivo – inductivo, mismo que ha permitido partir de conceptos generales hacia los particulares con el motivo de alcanzar una mejor comprensión del movimiento, así como sus características, pensamientos y contexto en que se desarrolló; y a su vez, para comprender los sustentos teóricos y artísticos utilizados.

Además, se aplicaron fichas de observación, las cuales han permitido recopilar y estructurar datos para el análisis de las obras de los referentes artísticos retomados. Posteriormente, esa información fue sistematizada y re-contextualizada para facilitar la creación de los bocetos previos, con la finalidad de obtener una relación en cuanto al trabajo teórico – práctico.

Cada obra se basa en la experimentación de métodos y técnicas surrealistas retomadas, las cuales son: la pintura, el ensamblaje, escritura automática, dripping, cadáver exquisito y el método paranoico – crítico; esta elección se realizó con la finalidad de cautivar las ideas que se sustentan en diversos acontecimientos surgidos de experiencias personales y de lo imaginario en relación a lo terrorífico y oscuro; asimismo, se estudió la iconografía de los artistas referentes y de elementos recreados, los cuales han permitido la creación de mundos paralelos, universos distintos y realidades independientes que han sido fundamentales en el desarrollo de la obra.

ABSTRACT

The present research project named **SURREALISM TECHNIQUES STUDY FOR THE CREATION OF A PAINTING AND ASSEMBLAGE PROPOSAL BASED ON THE SURVIVAL INSTINCT AND THE DARK AND GOTHIC FANTASY IN THE CONTEMPORARY TIME**, proposes an analysis of the surrealist movement for the execution of a plastic proposal based on its techniques, the dark, gothic fantasy, the survival instinct, the Sigmund Freud's dreams theory, and some aesthetic categories related to surrealism.

For the development of the research project, the deductive - inductive method was used, which allows starting from general concepts to particular ones in order to achieve a better understanding of the movement, as well as its characteristics, thoughts and context in which it was developed; and in turn, to understand the theoretical and artistic supports used.

In addition, observation cards are used, which have allowed the collection and structuring of data for the analysis of the artistic references of works taken up again. Subsequently, this information was systematized and re-contextualized to facilitate the creation of the previous sketches, in order to obtain a relationship regarding the theoretical-practical work.

Each work is based on the experimentation of surreal methods and techniques taken up again, which are: painting, assemblage, automatic writing, dripping, exquisite corpse and the paranoid-critical method; this choice was made with the aim of captivating the ideas sustained by various events arising from personal experiences and the imaginary in relation to the terrifying and dark; likewise, the iconography of the referring artists and of recreated elements was studied, this has allowed the creation of parallel worlds, different universes and independent realities which have been fundamental in the development of the work.

c. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se refiere al tema: ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA; misma que se basa en el instinto de supervivencia y la fantasía oscura y gótica, las cuales sustentan el desarrollo del trabajo sobre las técnicas del surrealismo.

La característica principal del movimiento surrealista es revelar los secretos de las profundidades del mundo irracional, además de activar el papel del subconsciente en la actividad creativa del ser humano. Por otra parte, el instinto de supervivencia se enfoca en el momento en que el hombre llega a un punto de inflexión y sus exigencias sobrepasan los límites acordados por la naturaleza; mientras que, la fantasía oscura se enfoca en los cultos misteriosos, y la gótica, en los seres que interrumpen la tranquilidad de la oscuridad de la mente humana.

Para el análisis de esta problemática es necesario mencionar sus causas. Una de ellas es que, en la representación artística local, el arte surrealista ha sido objeto de poco interés para algunos artistas; esto ha presentado dificultades en el manejo de la resolución de la obra, producto de la insuficiente experimentación de procedimientos aplicando métodos y técnicas características de la tendencia, además del desconocimiento de los fundamentos y la línea estética basada en lo bello, ridículo, grotesco y maravilloso presentes en el surrealismo.

La investigación de esta problemática social se realizó por el interés de conocer el por qué en la actualidad los artistas desarrollan diversos estilos pictóricos para la producción o simplemente copian de otras obras, por lo que carecen de una interpretación personal como se observa en algunas exposiciones del medio local, las cuales muestran un carácter decorativo, sin ningún sustento teórico.

El interés del presente proyecto es académico; pues se basa en conocer la razón por la cual algunos artistas locales que realizan obras surrealistas no han desarrollado una experimentación de métodos característicos del movimiento; mientras que, en el ámbito profesional como artista, el interés es mecánico constructivo, ya que se enfoca en la experimentación de los métodos surrealistas, destacando el ensamblaje.

En el desarrollo se aplicó la investigación de campo; para lo cual se realizó una serie de entrevistas a personas conocedoras de la línea artística surrealista; a estudiantes y egresados de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja, y de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja.

En las entrevistas realizadas a los artistas se trató acerca del conocimiento teórico del movimiento; la relación de su obra con artistas surrealistas, las técnicas empleadas para su producción y la visión que presenta la sociedad local sobre el Surrealismo.

También se utilizó el método deductivo, mismo que ha permitido partir de conceptos generales para llegar a entender los particulares y específicos; mientras que, el método inductivo se utilizó para interpretar el manejo del lenguaje visual plástico y resolución de la obra; a su vez, el método historicista sirvió para el estudio de las etapas y desarrollo del proceso artístico; así como el análisis de la obra surrealista.

Además, el método formalista apoyó al estudio de las formas en las obras de arte y los referentes artísticos como elemento vertebrador del análisis; el método experimental – artístico; permitió partir de la expresión gráfica y plástica de la idea al boceto, así como la experimentación con procedimientos y técnicas surrealistas de pintura y ensamblaje; además de las estrategias innovadoras que facilitan el desarrollo de las mismas. Esta se desarrolló con el apoyo de fichas de análisis de dos obras relevantes de los referentes artísticos. Asimismo, la iconografía apoyó a la identificación de imágenes del artista Johfra Bosschart

sobre ideologías de seres basados en estudios de psicología, religión, Biblia, astrología, antigüedad, magia, brujería, mitología y ocultismo para una producción artística.

Y conjuntamente, se aplicó el método iconológico que consiste en explicar el significado intrínseco de los elementos representados que fueron extraídos de las imágenes en las obras de los artistas surrealistas referentes.

El objetivo general del trabajo de Investigación es: Representar al instinto de supervivencia, la fantasía oscura y gótica fundamentada en categorías estéticas a través de la pintura surrealista y ensamblaje.

Para que se efectúe el objetivo principal, se plantearon los siguientes objetivos específicos: Conceptualizar y comprender la corriente del surrealismo, sus técnicas y categorías estéticas para la fundamentación de la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia a través de un proceso experimental; estudiar una obra relevante de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo como referentes; y, sistematizar los procesos en la elaboración del proyecto plástico con técnicas surrealistas: desde la pre-producción, producción, y post-producción.

En el capítulo I se desarrolla la fundamentación artística, filosófica, estética y teórica, que sustenta los conocimientos sobre el Surrealismo, figurativo y abstracto, sus técnicas y métodos, la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia; la Teoría de los sueños de Sigmund Freud; y las categorías estéticas de lo bello, grotesco, ridículo y maravilloso.

Mientras que, en el capítulo II se aborda los referentes artísticos surrealistas como referentes para el presente trabajo de investigación; y, además se analiza una obra relevante de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo, que sirven de apoyo para la producción.

Finalmente, se representa los métodos surrealistas retomados, como son: la pintura, ensamblaje, dripping, escritura automática, cadáver exquisito y el método paranoico-crítico.

El proceso artístico experimental con tendencia surrealista se enfoca en los métodos propios de la época, los cuales se basan en ciertas experiencias personales, anécdotas e historias de relatos de familiares y personas cercanas, captados de tal modo que han sido unificados a través de los sueños de carácter personal; y, además, se re-contextualizaron algunos elementos con el fin de integrarlos en un espacio atmosférico metafísico y ciertas abstracciones del entorno que se relacionan con el instinto de supervivencia, con la fantasía oscura y gótica, dando como resultado una obra meramente surrealista en una época contemporánea.

d. REVISIÓN DE LITERATURA

CAPÍTULO I

1.1 Fundamentación artística

1.1.1. El surrealismo

Contexto histórico

El Surrealismo es un movimiento artístico y literario conocido a nivel mundial que surgió en Francia en 1924 luego de la Primera Guerra Mundial y extendió su influencia a través de las emigraciones de sus miembros y de la publicación de sus ideas. Tiene un ámbito potencialmente enorme y es el faro más luminoso e inspirado en el arte; mismo que salió a la luz en la pintura en 1925 y estuvo determinado principalmente por la forma de aplicación del inconsciente, y por el empleo de diversas teorías psicoanalíticas que permitieron reflejar los fenómenos producidos, y han servido de complemento para la elaboración de diversas propuestas surrealistas.



Imagen 1. (De izquierda a derecha): Tristán Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel y Man Ray. 1966. *El surrealismo en una imagen.* Fotografía. Recuperado de <https://twitter.com/literlandweb1/status/1045604087960621056>

En la órbita Surrealista se podía incluir a postulantes o también ser expulsado debido a que pasó a ser un movimiento al servicio de la revolución. Su eje central estuvo en París y estuvo liderado por el filósofo André Breton, quien en el año 1924 escribe el primer Manifiesto Surrealista, que sienta las bases de este movimiento poético en el que la pintura y escultura son concebidas como consecuencias plásticas de la poesía; tuvo gran estabilidad entre las dos guerras mundiales y empezó su decadencia con el mismo Breton en 1966. Hay que destacar que el surrealismo se enfocaba en la importancia de vivir la vida surrealista y, por tanto, no sólo fue un episodio histórico, sino también un estado de ánimo que se impregnó durante su transitoriedad. Para entenderlo de una mejor manera hay que ubicarse en el contexto en que se produjo el movimiento y para ello es necesario conocer las ideologías y desarrollo de la sociedad de aquella época.

El surrealismo, como movimiento artístico nace en el periodo de entre guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial), en aquel entonces la sociedad estaba pasando las catástrofes y vivencias sufridas de una guerra y la política generaba gran inestabilidad económica. El pueblo francés se mantenía irregular, con muchos altos y bajos que afectaron sentimentalmente a la sociedad causando depresión y duda. (Mahon, 2005)

En segundo plano, los desarrollos científicos del momento fueron de gran importancia ya que se interesaron por la física y una nueva manera de concebir al mundo, lo cual hizo despertar muchas dudas. El desarrollo tecnológico en la vida cotidiana fue de trascendental importancia con el surgimiento de la radio y el plástico, los cuales fueron esenciales para el diario vivir, además en el campo de la psicología empieza a emerger una nueva teoría psicoanalítica, que será fundamental en el desarrollo del Surrealismo.

Por otra parte, la literatura en ese tiempo se enfocaba en la depresión e inquietudes de los intelectuales y en la música apareció el género jazz, dando un gran salto a nivel mundial.

El psicoanalista austríaco, Sigmund Freud fue un personaje importante en el periodo Surrealista para el desarrollo bretoniano de una teoría sobre el automatismo lingüístico efectuado durante la Primera Guerra Mundial. A su vez, Breton fue destinado a un hospital en el que se trataban soldados con neurosis de guerra, los médicos psiquiatras del lugar empleaban diversos métodos de tratamiento, incluida la asociación de palabras freudianas según las cuales se animaba a los pacientes a responder a palabras sugeridas por el médico, contestando lo más rápidamente posible con lo primero que se les viniera en mente. Esta técnica influyó en los escritos experimentales de Breton después de la guerra.

Los escritos de Freud proporcionaron a Breton y al Surrealismo un contexto y un vocabulario con el que se pueda realizar investigaciones en el campo de la escritura, el discurso oral y la creación de imágenes automáticas. Sus escritos en torno a los sueños y el desarrollo psicosexual del individuo sirvieron de base para la búsqueda surrealista de un arte conectado con el inconsciente. (Mahon, 2005)

En el ámbito político, una vez concluida la Primera Guerra Mundial se crea la Sociedad de las Naciones con la finalidad de mantener la paz y evitar más guerras; pero pese a que se creó esta Sociedad no se pudo evitar la Segunda Guerra Mundial, producto de gran cantidad de conflictos políticos y económicos presentados en todo el mundo, ya que habían dejado varios espacios entreabiertos y gran inestabilidad de la posguerra. Pero a su vez, esta sociedad de paz evitó el acceso de Alemania y Rusia, convirtiéndose en vencedores; producto de ello hubo una carencia de intervención de grandes potencias

mundiales que la fortalezcan y la falta de recursos evitó que puedan actuar seguidamente en el ámbito internacional.

Se produjeron grandes y constantes tensiones políticas y territoriales alrededor del mundo, pero con la caída del imperio Austro-Húngaro aparecieron nuevos territorios, los cuales se mantenían en constante conflicto e inestabilidad con otros países como la disputa por la península de Istria entre Italia y Yugoslavia (localizada entre el golfo de Trieste y la costa de Kvarner, en Croacia y Eslovenia), al norte del Adriático; la lucha entre Checoslovaquia y Polonia por la zona de Teschen o la situación de Hungría tras la Gran Guerra.



Imagen 2. Península de Istria. Fotografía. Recuperado de https://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/desde-la-peninsula-de-istria-a-los-lagos-de-plitvice-2_9323/6

Esta última fue sin duda una de las naciones que resultó menos favorecida en el conflicto mundial. Después de la caída del imperio Austro-Húngaro se creó la República Popular De Hungría en 1918. Ese mismo año fue invadida por tropas serbias, rumanas y checas, que ocuparon dos tercios del territorio. Tras una fugaz revolución comunista que fracasó, las tropas rumanas invadieron la capital y solo la abandonaron con la presión que recibió de las naciones aliadas, entonces el gobierno se vio forzado a firmar

un pacto que hizo que perdiera un 63,5% de la población y el territorio original de 325.000 kilómetros cuadrados se quedó en solamente 93.036. (Benet, 2014)



Imagen 3. Desmembración de Checoslovaquia. 1945. Tropas del Ejército Polaco se anexionan Teschen. Recuperado de <https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwjmveGTitLfAhXPpFkKHaEsBgsQjhx6BAgBEAM&url=https%3A%2F%2Fwww.eurasia1945.com%2Facontecimientos%2Fcausas-1918-1939%2Fdesmembracion-de-chechoslovaquia%2F&psi=AOvVaw2SHmB5ixVkufG4n-r9zdzP&ust=1546620946850561>

El imperio alemán se convirtió en República democrática tras finalizar la Gran Guerra. En ese entonces la República tuvo varios traspies en el momento de enfrentar a las crisis económicas y la presión de los países que lo apoyaban en el momento. Tras toda esa masa llena de desastres, el partido nazi se declaró ganador de las elecciones por mayoría al poder en 1932 y al poco tiempo se denominó una dictadura fascista.

En ese mismo entonces, Italia estaba sumergido en un gran negativismo y decepción del pueblo a causa de su escasez de ganancias de territorio a pesar de triunfar en la guerra, a la gran crisis económica y al aumento descontrolado de los precios. Mussolini, apoyado por terratenientes, burgueses y militares, instauró una dictadura fascista en 1922.

Por último, se empezó a establecer una serie de alianzas entre los países de Europa que se habían visto envueltos en la Gran Guerra. No obstante, Francia se convirtió en

aliado de Polonia y Checoslovaquia, que venían gustosos tras las circunstancias de la guerra, con la intención de rodear a Alemania de estados aliados en su contra. Por otra parte, Italia, a pesar de haber vencido se encontraba descontenta con el resultado del tratado de Versalles y buscó aliados entre los perdedores de la guerra.

Al finalizar la guerra entre los países europeos, el artista rumano Tristán Tzara inicia en Zúrich el dadaísmo. *Dadá* es la oposición, el reto y las actividades plenamente destructivas hacia el acto creador. Este tuvo un paso a París y conquistó a un grupo de jóvenes; entre los más importantes se encuentran: Breton, Aragón, Eluard, Duchamp, Picabia.

De ello hay que destacar los espectáculos que son de nivel caótico, algunos estruendosos, infantiles e incluso delirantes; los cuales van dirigidos directamente contra los *snoobs*, es decir (contra los simpatizantes de las vanguardias poéticas y literarias). A su vez, el *nihilismo* (corriente filosófica que sostiene la imposibilidad del conocimiento) y la tomadura de pelo entraban en cantidades desiguales (se modificaban según los casos) en la disolución propinada a los aficionados parisinos. (Gullón, 2006)

El movimiento Dadá duró poco tiempo. Existieron simples negaciones que no bastaban a los espíritus dogmáticos como el de André Breton, en quien es preciso reconocer al verdadero fundador, impulsor y creador del surrealismo, estructurado severamente, convertido en secta obediente a reglas cuya transgresión acarrearía inmediatas sanciones: desde la simple advertencia a la excomunión total. Tzara quedó desplazado por Breton, que, al montarse el proceso contra Maurice Barrés, aparece, significativamente, como Presidente del Tribunal, mientras al primero se le asigna el subalterno papel de testigo. Finalmente, dadaístas y surrealistas llegaron a las manos y rompieron. (Gullón, 2006)

En resumen, podemos decir que el Surrealismo apareció en una época de cambios importantes, de transición y de conflictos constantes. En el ámbito político destacó el fin de la Gran Guerra y la inestabilidad que le siguió, a pesar de la confianza y el optimismo de principios de los años veinte. Por otro lado, la economía entró en una burbuja especulativa en la bolsa, donde la euforia era imperante y la economía no dejaba de crecer, más tarde la explosión de esta burbuja dejaría la economía mundial por los suelos. En el ámbito social destacaron dos actitudes ante los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial: una primera actitud optimista y superficial que veía la vida de color de rosa y una segunda, más realista y observadora, inundada de pesimismo e incertidumbre; pues todos los valores establecidos se estaban cuestionando y la dirección de la cultura occidental era vaga e indefinida.

En el campo de las ciencias, se encuentra una visión completamente nueva que llenaba el mundo de diversas cuestiones e incertidumbres. En ese sentido, la física cuántica demostró unas normas que no parecían tener sentido lógico, pero se podían demostrar poniéndolas a prueba. Cabe destacar que, entre los nuevos descubrimientos científicos el desarrollo del psicoanálisis y la aparición del concepto de inconsciente dieron una visión innovadora de la psicología humana.

Por último, todos estos cambios de la sociedad también se vieron reflejados en las creaciones literarias de la época, que se caracterizaron por su pesimismo, su crítica social y la búsqueda de una nueva moral para la cultura occidental decadente. Por otro lado, en el mundo de la música los géneros de carácter popular como el jazz ganaron importancia y su popularidad se extendió por todo el continente americano y llegó hasta Europa.

Finalmente, se puede definir el contexto del surrealismo como una época de transición y cambio, donde se había perdido una noción de los valores y, sin poder

respaldarse en lo tradicional, que se había quedado anticuado, se carecía de una nueva moral fija y definida.

Características del Surrealismo

- Se acepta todo lo que supera la lógica y el inconsciente.
- Se considera que la verdad está detrás del mundo real.
- Se piensa que a través la fantasía se podía acceder a aquello que permanecía oculto.
- El automatismo, el psicoanálisis y la brujería adquieren un papel fundamental.
- Al tiempo, se reniega de la moral y de los protocolos sociales imperantes por considerarse que limitan la libertad que lleva a esa verdad oculta. (Bey, Vázquez, Borjas, & Paredes, 2018)
- Intenta revelar los secretos de las profundidades del mundo irracional.
- Busca activar el papel del subconsciente en la actividad creativa del ser humano.
- Pretende transformar el arte y la sociedad.
- Un aspecto importante a recalcar es que el Surrealismo no es un movimiento con unidad de estilo, sino una serie de investigaciones de artistas individuales, cada quien con un estilo personal.
- Se representa elementos incongruentes, el aislamiento de fragmentos anatómicos, la metamorfosis, máquinas fantásticas, realidades oníricas, la escritura automática, el sexo es tratado sin pudor y se da animación de lo inanimado.

Aparición del Surrealismo

El Surrealismo nace como una ramificación del Dadaísmo, que de la misma manera tuvo sus orígenes en Francia, en la segunda década del siglo XX, y que se basó en los Manifiestos Surrealistas de André Breton, utilizando diversos métodos y técnicas como

resultado de varias experimentaciones aleatorias. Muchos de esos postulados se mantienen en el surrealismo, así como también ciertos gestos y actitudes destructivas, pero bajo una expresión distinta, ya que, si el dada hallaba su libertad en la práctica constante de la negación, el surrealismo intenta dar fundamento a tal libertad con una doctrina. En ese lapso se produce el paso de lo negativo a lo positivo. (Anglés, y otros, 1999)

El término surrealismo fue acuñado por Guillaume Apollinaire cuando califica de drama surrealista al estreno de su obra de teatro “Les mamelles de Tiresias”. Procede del francés Surréalisme (sur: sobre o por encima + réalisme: realismo). (Ies, Bey, Vázquez, Borjas, & Paredes, 2017)

En términos generales, se puede decir que el Surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos subconscientes en donde existe un sector oculto del ser humano y es considerado apto para el análisis artístico, conjuntamente Breton intenta descubrir las profundidades del espíritu como lo pone de relieve en su Primer Manifiesto Surrealista (1924): “Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad” (Alcayde M. , 2006). El Surrealismo no sólo afectó al mundo de la pintura, sino también al cine, la fotografía, el teatro, la poesía... El resultado es un mundo aparentemente irracional, alógico, en el que los fenómenos del subconsciente escapan al dominio de la razón.

Éste no es meramente “un movimiento artístico” más, sino una actitud ante la vida, transmite una afirmación intensa de la libertad, la esperanza de una vida humana de plenitud, la utopía de una mente dueña de todas sus posibilidades. En ese sentido, la invocación surrealista del sueño debe entenderse, ante todo, como la manifestación de una revuelta contra la aceptación “realista” de un mundo “mal hecho”, contra una actitud

de aceptación resignada del dolor y el sufrimiento. Transmite una utopía de liberación plena de la mente, el sueño de la libertad sin límites. (Thyssen-Bornemisza, 2013)

La actividad surrealista en los primeros años tuvo gran riqueza, no solamente modificaron la sensibilidad de la época, sino que hicieron surgir una nueva poesía y una nueva pintura, pero no se trataba de crear un nuevo arte, sino un hombre nuevo y sin embargo la Edad de Oro no aparecía entre los escombros de esa realidad tan furiosamente combatida; al contrario, la condición del hombre era cada vez más feroz. En el Primer Manifiesto se define al Surrealismo como un nombre masculino, automatismo psíquico puro con el cual se intenta expresar oralmente, por escrito o de cualquier otra manera la verdadera función que cumple el pensamiento; al período que inicia ese manifiesto sucede otro que está regido por preocupaciones de orden social.

En el ánimo de Breton, Aragón y sus amigos se instala una duda: ¿la libertad del espíritu humano es una meta del surrealismo, no exige una previa independencia de la condición social del hombre? Después de varios problemas interiores, el surrealismo se enfoca en las posiciones de la Tercera Organización Comunista Internacional (partido social). Y así, la revista “La Revolución Surrealista” de 1924 que contenía el Primer Manifiesto del Surrealismo, dirigida por Pierre Naville y Benjamin Peret; en 1930 pasa a llamarse “El Surrealismo al servicio de la Revolución”. (Paz, 1956)

Los surrealistas hicieron moneda corriente de la intrusión de poesía y fantasía en la realidad, y revelaron mil caminos para llegar a lo maravilloso.

La imaginería automática surrealista

Entre 1922 y 1924 los miembros del grupo de la revista *Littérature* se lanzaron a una decidida campaña en busca de lo maravilloso, se reunían en cafés y en las casas y estudios de unos y otros para escribir y hablar sumidos en estados de trance; las

imágenes escritas que surgían espontáneamente de estos trances fueron materia prima para el “automatismo” surrealista o la “escritura automática”. De hecho, Breton y Soupault (escritor y político francés, uno de los impulsores del Dadaísmo e iniciador del Surrealismo) creyeron haber logrado una forma de escritura automática en las imágenes espontáneas y conjuntas de *Les champs magnétiques* (primer trabajo de literatura surrealista).

En 1924, tanto en el Manifiesto del Surrealismo como en la Revolución Surrealista, Bretón consideró el automatismo como la principal práctica artística surrealista, la ruta principal hacia lo maravilloso. (Bradley, 1999)

Pensamientos surrealistas

“El verdadero arte, es aquel que no se conforma con variaciones de modelos ya consumados, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede dejar de ser revolucionario, esto es, dejar de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, incluso si sólo se tratase de liberar a la creación intelectual de las corrientes que la restringen y permitir a toda la humanidad elevarse a las alturas que solamente genios aislados alcanzaron en el pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que solamente la revolución social puede abrir el camino para una nueva cultura. Si, entretanto, se rechaza toda solidaridad con la actual casta dirigente en la Unión Soviética, es precisamente porque, para los ojos del pueblo, ella no representa el comunismo, sino al enemigo más traidor y peligroso... Los marxistas pueden caminar aquí lado a lado con los anarquistas...” (Bretón & Trotski, 1938)

Además, la revolución comunista encara sin temor al arte porque la determinación de la vocación de un artista al derrumbarse puede volver a aparecer como un resultado de

conveniencia entre el hombre y cierta cantidad de formas sociales que actúan en contra. Es decir, Bretón con ese pensamiento clarifica que el arte puede tener total libertad en todo sentido, sea teórico o práctico, pero que el arte para los surrealistas debe ser intrínsecamente revolucionario para ser verdadero.

“Todo lo que amo, todo lo que pienso y siento me inclinan a una filosofía particular de la *inmanencia* (acción del ser que perdura en el interior, y que presenta un fin dentro de su mismo ser) según la cual la súper-realidad estaría contenida en la propia realidad y no le sería *ni superior ni exterior*. Y recíprocamente, pues, lo que contiene también sería el contenido.” (Bretón, 1928)

“Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser vistos contradictoriamente.” (Bretón, 1930)

“Los surrealistas, por su parte, no cesaron de invocar el *libre pensamiento integral*. Concentrando deliberadamente sus búsquedas en torno de ciertas estructuras destinadas, de una manera totalmente abstracta, a evocar el ambiente ritual, intentan no asumir en absoluto el absurdo y el ridículo de procurar promover por sus propias manos un nuevo mito.” (Bretón, 1947)

Representación del Surrealismo

En el surrealismo nada es lo que aparenta, sino que cada objeto esconde un trasfondo lleno de valores y significados diversos, que en algunas ocasiones tan sólo pueden ser explicados por el sujeto creador y los sueños de este. Se puede observar un paralelismo con el Simbolismo debido a esa carga simbólica y a la ambigüedad de cada elemento que aparece en la obra de arte. (León, 2014)

La pintura surrealista tiene como objetivo alterar las relaciones de las cosas, contribuyendo de tal modo, en la medida en que sea posible, a precipitar la crisis de conciencia general, que es la primera finalidad del Surrealismo. Pero, junto a esto, la pintura surrealista también tiende a otro resultado que es la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo maravilloso; un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional. (Eljuri, 2018)

Este movimiento se basó en lo onírico de los sueños, la sexualidad, la catarsis (consiste en la liberación o eliminación de los recuerdos que alteran la mente o el equilibrio nervioso) y en pensamientos dictados en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética y moral, estos se pueden producir en momentos activos o pasivos determinados. También jugó un papel importante la figura del maniático y el salvaje; el espiritismo (doctrina que permite hablar con algún muerto) o el sonambulismo. Además, hace referencia a los deslumbramientos producidos en el entorno que nos rodea, de ello se simplifica o modifica las imágenes que se toma como modelo para otorgarles una idea e interpretación diferente, dándole así un carácter basado en los sueños. Al igual, se asentó en acontecimientos y costumbres vividas que son experiencias pasajeras, misteriosas e impredecibles.

Arrasado por el humor, recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un "horizonte de utensilios" sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de *Melusina* (Hada de literatura medieval francesa). (Paz, 1956)



Imagen 4. Kailash, M. Meslusina. Grabado. Recuperado de <http://kailashmagazine.com/melusina/>

El azar, por otra parte, es el objetivo fundamental en el surrealismo, este es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad de cernir los dos errores fundamentales que originan este modo de ver: uno, es social; otro, moral. El error social, que no podrá remediarse sin la destrucción de las bases económicas de la sociedad actual, procede en que la elección inicial hoy no está realmente permitida y, en la medida en que excepcionalmente tiende a imponerse, se produce en una atmósfera de no elección, hostil a su triunfo ... El error moral nace de la incapacidad en que se halla la mayoría de los hombres para librarse de toda preocupación ajena al amor, de todo temor como de toda duda ... La experiencia del artista, como la del sabio, es aquí de gran ayuda: ambas revelan que todo lo que se edifica y perdura ha exigido, de antemano, para ser, un total abandono. El amor debe perder ese gusto amargo que no tiene, por ejemplo, el ejercicio de la poesía. (Paz, 1956)

Desde el punto de vista de la técnica, el Surrealismo comparte la falta de prejuicios del Dadaísmo, tanto en el empleo de procedimientos fotográficos y cinematográficos

como en la producción de objetos de “funcionamiento simbólico”, alejados de su significado habitual, descontextualizados (como puede ser una plancha llena de clavos, una taza de té forrada de piel).

Sin embargo, también son utilizadas las técnicas tradicionales, especialmente por parte de algunos artistas más interesados por el contenido onírico de las figuraciones, bien porque, al ser de uso común, se prestaban mejor a la “escritura automática”, bien porque la normalidad o incluso la banalidad de la imagen aislada resalta la incongruencia o lo absurdo del conjunto al igual que quien cuenta las cosas más increíbles de una manera llana y aparentemente objetiva).

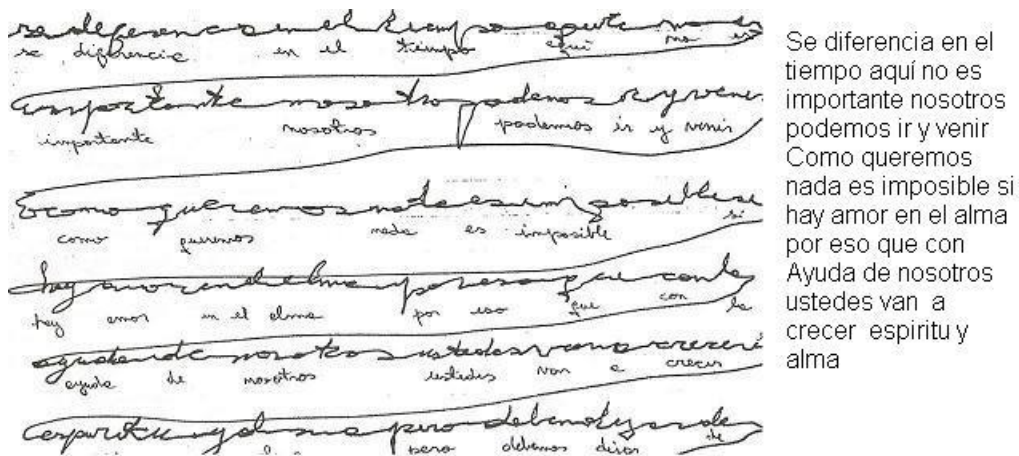


Imagen 5. Mensajes recibidos mediante escritura automática. Escritura. Recuperado de <http://vidadespuesdelavida.com.ar/escritura2.html>

El movimiento Surrealista se desarrolla al mismo tiempo que el programa racionalista para la arquitectura y el diseño industrial, pero en evidente oposición con él; y por su rápida transformación en moda, se le puede considerar como el momento culminante de la *École de París*. Naturalmente, también el Surrealismo se propone como una fórmula internacional: en el inconsciente no puede haber distinciones basadas en la historia; sin embargo, la abierta separación de las dos esferas (la del arte como inconsciente y la del arte como conciencia) se traduce en una abierta divergencia de

actitud política. Y si el racionalismo arquitectónico y la proyección industrial pretenden una reforma gradual de las estructuras sociales, el Surrealismo se proclama extremista y revolucionario. (Prometeo, 2018)

En 1925, los surrealistas declaran: “Más aún que el patriotismo, que es una histeria como cualquier otra, y no obstante más vacía y más mortal que cualquier otra, lo que nos repugna es la idea de Patria, que es netamente la noción más feroz, menos filosófica, la cual intentan hacer penetrar en nuestro espíritu. Curas, médicos, profesores, literatos, poetas, filósofos, periodistas, jueces, abogados, policías, académicos de todos los tipos, todos ustedes, firmantes de ese papel imbécil: *Los intelectuales al lado de la Patria*, nosotros los denunciaremos y os confundiremos en todas las ocasiones... Somos la revuelta del espíritu; consideramos a la Revolución sangrienta como la venganza ineluctable del espíritu por sus obras. No somos utopistas: esa Revolución, sólo la concebimos bajo su forma social (¡La Revolución primero y siempre!). (Coelho, 2006)

Por tanto, el surrealismo trata de resolver la antigua oposición existente entre el yo y el mundo, así como lo interior y lo exterior, dando como resultado la creación de objetos que a la vez son interiores y exteriores. Tras ello se producen dos corrientes, el surrealismo figurativo y el surrealismo abstracto.

Entre los artistas surrealistas más destacados se encuentran Salvador Dalí, René Magritte, Roberto Matta, Leonora Carrington, Joan Miró, Remedios Varo, Max Ernst.

Tipos de Surrealismo

1.1.2. Surrealismo figurativo

Según el surrealismo figurativo, sólo lo maravilloso es bello; algo que sobrepasaba la realidad; Breton lo definió como: El pensamiento expresado en ausencia de cualquier tipo de control ejercido por la razón y fuera de toda consideración moral y estética; el

surrealismo es automatismo psíquico mediante el cual se intenta expresar con palabras, por escrito o por método, el funcionamiento real de la mente; hay un intenso contraste con el caos y la espontaneidad, según Breton; se da una transformación total de la forma de pensar; el movimiento libera al subconsciente, lo reconcilia con la conciencia y libera a la humanidad de los grilletes de la lógica y de la razón; borra la línea entre lo animado y lo inanimado; el mundo está lleno de símbolos eróticos y encuentros surrealistas; los efectos ambiguos de la yuxtaposición y el azar eran importantes para Max Ernst y los surrealistas; para el surrealismo, el maniquí simbolizaba a la mujer como objeto, construida y manipulada, capaz de traspasar los límites entre lo vivo y lo no vivo; el movimiento irrumpió en la escena internacional durante los años treinta, Jean Paul Sartre (existencialista) lo condenaba por su “bonito y estúpido optimismo”; el surrealismo está dictado por el funcionamiento, por el pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y va más allá de cualquier preocupación estética o moral; el sueño permite retener lo más creativo de lo irracional; es el juego desinteresado del pensamiento; el surrealismo era, en esencia, una rebelión contra las inquietudes intelectuales del Cubismo, contra el arte formalista, el arte por el arte y la abstracción. (Mariscal, 2013)

Breton en el ensayo titulado *Le Surréalisme et la Peinture*, publicado en 1928, exponía los motivos que postulan la existencia de una pintura surrealista: “Una concepción demasiado estrecha de la imitación, dada como objetivo del arte, es el origen del grave malentendido que se ha ido perpetuando hasta nuestros días. Al creer que el hombre no es capaz más que de reproducir con mayor o menor fortuna la imagen de lo que le impresiona, los pintores se han mostrado demasiado conciliadores en la elección de sus modelos. El error cometido fue pensar que el modelo no podía tomarse más que en el mundo exterior, o que solo allí se podía tomar. Ciertamente, la sensibilidad humana

puede conferir al objeto de apariencia más “vulgar” una distinción totalmente imprevista, sin embargo, no es menos cierto que es hacer un mal uso del poder mágico de la figuración, cuyo don poseen algunos, sirviéndose de ella para la conservación y el reforzamiento de lo que ya existiría incluso sin ellos. En este hecho hay una abdicación que no tiene excusa. En todo caso, en el estado actual del pensamiento es imposible, sobre todo ahora que la naturaleza del mundo exterior parece cada vez más sospechosa, permitir semejante sacrificio. La obra plástica para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus están de acuerdo, se inspirará, pues, en un modelo interior o no podrá existir”.

En el ámbito de la figuración, la base de la operación surrealista es la imagen. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la disimilitud. Es decir, que no aproxima dos hechos o dos realidades que de alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra. Por ello, el artista surrealista, al dar vida a la imagen, viola las leyes del orden natural y social. Pero esta es, precisamente, su finalidad, ya que, al acercar repentinamente y por sorpresa dos términos de la realidad que parecen irreconciliables, y al negar así su disimilitud, provoca en quien observa el resultado de esta operación, un “shock” violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño. (Eljuri, 2018)

“Segundo Surrealismo. Metamorfosis (1937-1941)”: Corresponde a su segunda etapa surrealista, en este caso, el figurativo, más al modo de un Dalí o un Óscar Domínguez, es decir un surrealismo pleno de obsesiones inconscientes y tortuosas, y de metamorfosis, introduciendo temas mitológicos, del que es buen ejemplo *Le Laberynthe*, 1938, con un cuerpo antropomorfo transparente, semianimalístico

semihumano, que deja ver un inquietante interior surrealista. Asimismo, *Metamorfosis*, 1937-1941, *La Metamorfosis de los amantes*, 1938, *Paisaje metafísico*, 1937, *Metamorfosis*, 1939, *En la torre del sueño*, 1938, etc.



Imagen 6. Masson, A. 1938. *Le Labyrinthe*. Pintura. Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck7RLn/rynaBgp>

1.1.3. Surrealismo abstracto

Los abstractos se alejan del mundo real para penetrar en lo fantástico; la imaginación y la voluntad de la ruptura; lo maravilloso es la única fuente de comunicación entre los hombres; ocupan un lugar en nuestra vida: el azar, la ilusión, la fantasía, la ensoñación; si el hombre es capaz de conjurar ese mundo que lleva dentro de sí, y de descifrar su significado; alcanzará un grado de conciencia integral. El movimiento surrealista propugnaba un cambio revolucionario de las estructuras sociales, tendencia que se acentuó en los años treinta. (Mariscal, 2013)

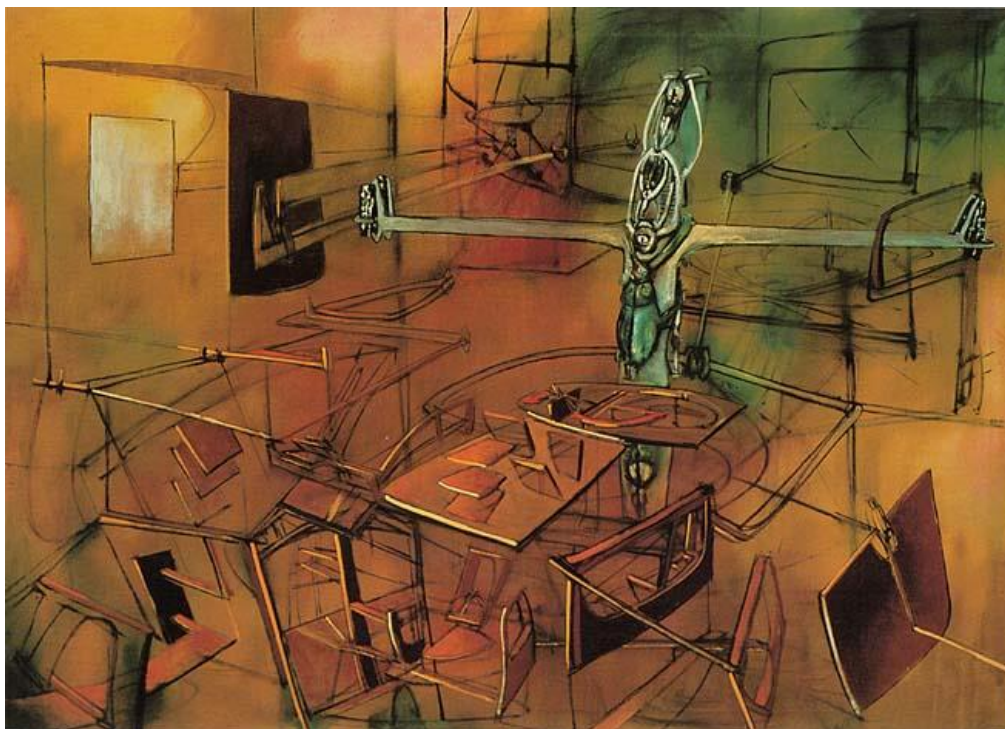


Imagen 7. Matta, R. 1946. Una grave situación. Pintura. Recuperado de <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1179>

El Surrealismo abstracto fue utilizado para plasmar el subconsciente humano, descubierto por Freud en los tres estratos psicológicos del hombre, el “Ego”, el “Superego”, y el “Subconsciente”; siendo este último, en contraste a los otros dos, determinado por lo ilógico, absurdo, irrealidad o realidad distorsionada, la ausencia de una moral, la carencia de voluntad y la falta de un razonamiento consciente. Principalmente el absurdo se manifiesta en los sueños y en la libido (deseo de placer sexual), de ahí parte que estos dos temas son los más utilizados en el movimiento.

1.1.4. Técnicas y métodos del surrealismo

1.1.4.1. Dripping

El dripping es la técnica atribuida a los surrealistas, como una especie de automatismo psíquico, la cual consiste en gotear o salpicar el color sobre la tela, de tal

modo que las imágenes del soporte están dadas al azar, a manera de escritura automática. (Palumbo, 2010)

Esta técnica salió a la luz en años posteriores con las obras de Jackson Pollock en el Expresionismo Americano, la cual se basa en el chorreo de la pintura sobre lienzo, directamente del tubo, en las que la velocidad de ejecución y el propio hecho físico del movimiento del artista logran una pintura indeterminada, casual expresión íntima del ejecuto, que plantea la negación de la profundidad y la extensión de una práctica que puede traducirse en comportamientos.

La primacía del color, del gesto, de la acción y la utilización cada vez más frecuente de grandes lienzos eran características del expresionismo abstracto que muy pronto serian modificadas por la abstracción cromática de Barnett Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt. (Mullor, 2012)

Pollock complementa conjunto con el dripping una técnica que trae sobre la tela, lienzo, o cualquier otro tipo de soporte solamente el gesto o el ritmo del pintor al momento de la ejecución, ese mismo soporte que extenderá sobre el suelo, técnica nueva en la pintura de la época. Estimulado por algunas obras de André Masson según el mismo Pollock, el dripping encuentra con él una firma inconfundible y constituye así un hito fundamental en la pintura del siglo XX que pasó a formar parte de su nombre en la historia del arte.

El alcohol ocupará un lugar cada vez más importante en la vida del pintor. Ni su relación con Lee Miller (fotógrafa estadounidense y fotoperiodista) ni la pintura lograran romper este “matrimonio”, salvo en el corto período de los drippings durante el cual Pollock consumía con menor frecuencia, aunque tuviera siempre una botella enterrada en el jardín. Sin duda el defecto imaginario del cuerpo encontraba una

suficiente suplencia con los drippings. La inclusión de su cuerpo en el cuadro le brindaba una cierta consistencia.

Pollock, lo que imprimirá de él en su lienzo será su gesto, su ritmo, el estilo refinado de toda representación posible. Todo esto explica el interés de no poner más que un número junto al año de realización como nombre a sus obras, del tipo *Number 30*, 1950, con la voluntad expresa de romper con toda idea de representación que un título introduciría a sus drippings.



Imagen 8. Pollock, J. 1952. Convergence. Pintura. Recuperado de <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>

Además, remojava los pinceles en el Bourbon (whisky), no obstante toca a una realidad allí donde la pintura y el alcohol toman un encadenamiento corporal. Los drippings buscan determinar el cuerpo ahí donde se descompone como objeto con el alcohol. Estos pueden presentar un aspecto falsamente simple o caótico. Stella María Aguilera en un excelente artículo indica que lejos de ello, los drippings responden a los principios de aquello que Benoît Mandelbrot (matemático polaco nacionalizado

estadounidense y francés conocido por sus trabajos sobre los fractales) llamó en 1978 la *geometría fractal* (Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas). Los fractales representan una característica particular de la estructura de ciertas formas de la naturaleza como los árboles, las nubes, las montañas o los litorales de las costas marinas. Presentan una auto-semejanza. Es decir, una misma estructura a diferentes escalas de observación. Mandelbrot formula dos tipos diferentes de semejanza: la exacta y la estadística. La mayoría de las formas de la naturaleza responden al segundo tipo, así como los drippings de Pollock. (Fanjwaks, 2013)

1.1.4.2. Ensamblaje

Según (Méndez, 2017) el ensamblaje es la llegada del objeto y su tridimensionalidad, a través de la construcción de significados que se edifican por medio de desplazamientos semióticos.

El *assemblage* es un retorno al objeto y su tridimensionalidad, pero no de una forma tradicional –y representativa–. Para la aplicación se puede incluir ropajes, partes de máquinas, fotografías, palabras impresas, etc., cargadas de gran dosis de significados asociativos (Marchán, 2001, p.36. A partir de lo que Marchán (2001) llamará “el principio collage” iniciará la instauración de la búsqueda de la materia y “la cosa” en la pintura. Encabezaré la sospecha sobre la representación como ilusión del mundo para, en poco tiempo, sustituirla por la misma identificación con la presentación del objeto o su fragmento. Éste tomaba total autonomía desde múltiples vías ya trazadas en las vanguardias artísticas: desde el pequeño cuadro de Picasso, los bodegones de Braque, los ready-made de Duchamp, las composiciones suprematistas de Malévich, los objetos oníricos de Man Ray, los objetos de funcionamiento simbólico dalinianos, etc., y aunque

fuera difícil de trazar el contorno de dicha actividad, el principio collage repercutirá en la mayor parte de la creación del s. XX: desde dichos objetos duchampianos, a los objetos encontrados surrealistas, las construcciones y los ensamblajes, hasta los happenings y el arte ambiental. Significaba la querrela de la relación entre la representación y aquello representado, entre la ilusión y el objeto-mundo, entre la superficie y la materia, etc., que hará explotar los universos alegóricos del espectador y expandir así las posibilidades semánticas del objeto. (Llopis, 2017)

Las formas de enlazar el mundo ensamblando justamente sus heterogéneos accidentes, no germinaron por casualidad, sino que deben entenderse como un regreso a “lo real” inmediato al coqueteo con el empalagoso consumismo y la atracción tecnológica y científica de los años 60. La reacción que inició la rejilla del cuadro de Picasso en 1912, proliferó hasta configurar nuevas perspectivas artísticas que se propagaron como rechazo sistemático del anquilosamiento poético basado en la técnica y la superficie, en los anteriores modos de hacer y consumir arte. Esa desfuncionalización no sólo afectó a los objetos, la recuperación neo-dadaísta importó la negación como principio constituyente de actividad, por lo que significaba no sólo una rebelión contra el objeto de arte como separación de la vida, sino contra la galería, el museo y los valores de la sociedad artística como tal, una condenación a los reduccionismos de la belleza por apariencia en la creación y en la vida. De modo que se partirá de aquella negativa sustancial originada en el arte, y asentada desde el mayo francés para observar cómo en la multiplicación y masificación de la obra de arte ya preconizada por Benjamín en su revisitado ensayo (1936).

Finalmente, conviene, por un lado, acentuar el ensamblaje como aquella estrategia que ha significado un revulsivo para la condición mimética de los procesos artísticos, y por otro, a modo de lectura genealógica, haber observado la importancia del concepto

de edición y el libro-arte para el levantamiento de las revistas ensambladas. Reparando en el montaje constitutivo del collage para la pluralidad de secuencias poéticas, así como en la visibilidad de las memorias colectivas en la fabricación de proyectos visuales (con o sin imágenes, con o sin texto). Pero esta incomodidad de la mensajería clandestina, es de contar las cosas de otro modo que ponga a la luz las realidades; y se origina en el pensamiento de autodidacta “con el que el artista se convierte en una figura que utiliza el juego para poder comprender el mundo, sus formas y la materia que lo conforma, a través de la actividad creativa.” (Martínez, 2011, p.177). Desde esta localización se logra dar sentido a aquellas prácticas que hacen del ensamblaje un procedimiento consciente, a la vez que se acerca un análisis de todas las implicaciones inconscientes que tienen relación con un espíritu propio de la estrategia y de las voluntades de estos autores respecto al mundo. (Llopis, 2017)

1.1.4.3. Paranoico-crítico

Según Eljuri, A. (2018) explica que el método paranoico-crítico se basa en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio.

Este método fue inventado por Salvador Dalí y consiste en la participación en un estado paranoico, que así define: “método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivización crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes.

Además, pretende ser, como todo método, sistemático. No se trata de lo que Dalí llama, casi siempre despectivamente (*derivación apreciativa*), el sistema de la intuición lógica, sino un sistema, y por extensión un método, cuyas coordenadas se extienden más allá de la racionalidad consciente. De nuevo, si Dalí afirma no entender las imágenes que “hace”, esto no quiere decir que carezcan de significado. “Al contrario,” dice,

“su significado es tan profundo, complejo, coherente e involuntario, que escapa al simple análisis de la intuición lógica”. (Epps, 1995)

La paranoia, según Dalí, es una enfermedad mental crónica, cuya sintomatología más característica consiste en las desilusiones sistemáticas, con o sin alucinaciones de los sentidos. Las desilusiones pueden tomar forma de delirio de grandeza, de persecución, o de ambición.

Hace referencia a una ambigüedad posible en toda percepción operando sobre la actividad estructuradora de la conciencia, desestabilizada y confundida mediante un proceso paranoico.

Antes de ir a dormir, trataba de fijar el lienzo para que el sueño le trajera inspiración. A la mañana, la primera operación, era justamente plasmar las imágenes del sueño. A veces durante el sueño se levantaba para ir a ver el lienzo. En largas jornadas, sentado delante del caballete, fijaba el lienzo como un espiritista para ver surgir los elementos de su imaginación... imágenes que a veces tardaban horas en presentarse. (Palumbo, 2010)

La esencia de su arte, que Dalí denominó “paranoico- crítico”, era una exageración alucinatoria de ideas sexuales, sádicas, masoquistas y compulsivamente neuróticas. Según el artista, la sangre, la descomposición, la putrefacción y los excrementos eran elementos fundamentales de un enfoque pictórico que como el surrealismo en general seguía y diversificaba los principios antiestéticos del dadaísmo.

El método paranoico-crítico consiste en dos métodos:

- Paranoico cuando se trata de un estado receptivo donde una suerte de autosugestión profunda produce una suerte de trance, buscados alterando la vigilia, amplificando así los elementos oníricos ocultos.

- Crítico cuando se trata de dar forma al estado paranoico mediante “racionalizaciones” que le permiten plasmar con elevada técnica realística las imágenes sugestivas de la paranoia. El momento crítico consiste en la interpretación y en la restitución, la más directa e impersonal posible, de los fenómenos delirantes. (Eljuri, 2018)

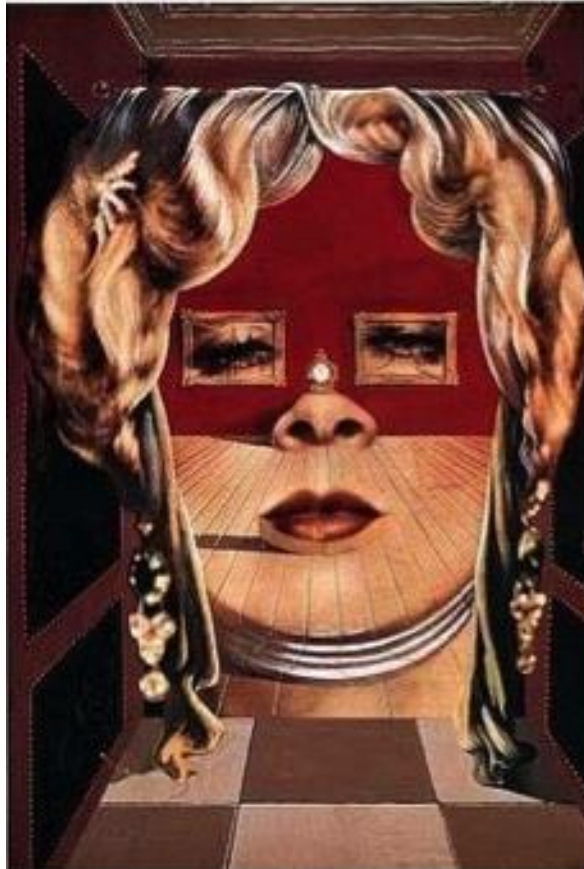


Imagen 9. Dalí, S. 1935. Rostro de Mae West utilizable como apartamento. Gouache sobre papel periódico. Recuperado de <https://losamigosdecervantes.com/2016/06/22/dali-y-el-metodo-paranoico-critico/>

Este método se basa en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la *paranoia* (alteración relacionada con el grupo de trastornos próximos a la esquizofrenia). Posteriormente se transformará en la síntesis delirante-crítica denominada actividad paranoico-crítica.

Salvador Dalí con su teoría de la imagen múltiple o imagen paranoica, desarrolla una actividad visionaria, que se inspira en los fenómenos de la paranoia. Se trata exactamente de una actividad paranoico-crítica, es decir, del “método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio”. Para él, las imágenes paranoicas, apenas aparecidas, son controladas, sistematizadas y utilizadas “críticamente”. La actividad “paranoica- crítica” es “una fuerza organizadora y productora de la casualidad objetiva”. (Micheli, 2002)

Dalí se basa en Jacques Lacan, que había publicado su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Según la teoría clásica, el delirio paranoico es una consecuencia de un error de juicio frente a la realidad y, por tanto, de una interpretación falsa. Lacan cree que el origen de la paranoia está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes. Los acuerdos entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí son: el origen alucinatorio y la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la paranoia, la concreción en formas estructurales repetitivas, etc. Dalí destaca que el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes. (Virgili Ibarz & Manuel Villegas, 2007)

Además, sostiene que precisa que la presencia de los elementos activos y sistemáticos no supone la idea de pensamiento dirigido voluntariamente, ni de compromiso intelectual de ningún tipo ya que, como es sabido, en la paranoia, la estructura activa y sistemática es consubstancial al fenómeno delirante mismo. Todo fenómeno delirante de carácter paranoico, aunque sea instantáneo e inesperado, comporta ya “entera”, la estructura sistemática, y no hace sino objetivarse a posteriori por la intervención crítica. (Virgili Ibarz & Manuel Villegas, 2007)

Podemos comprender que, una vez más, aunque esta vez sin nombrarlo, Dalí aprovecha la tesis de Lacan para apoyar las suyas. Para Dalí, la actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de las imágenes, asociaciones, coherencias, ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad delirante, y que sólo, de momento, en este grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz objetiva. La actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo, no considera de forma aislada los fenómenos y las imágenes surrealistas, sino que las incluye en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas.

En 1933, Salvador Dalí, analiza los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos y se plantea la posibilidad de un método basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia.

1.1.4.4. Cadáver exquisito

El juego del cadáver exquisito es definido en el “*Dictionnaire abrégé du surréalisme*” como “juego de papel doblado que consiste en hacer componer una frase o un dibujo a varias personas sin que ninguna de ellas pueda aprovecharse de las colaboraciones precedentes. (Juegos surrealistas, 1996, pág. 60)

También puede ser entendido como el juego que reside en que varias personas componen un enunciado o un bosquejo en cada uno de los pliegues de un papel sin que ninguna de ellas pueda saber qué han escrito o dibujado las anteriores. El ejemplo clásico que ha dado nombre al juego se obtuvo con este procedimiento: El cadáver – exquisito - beberá – el vino – nuevo.

Por otra parte, (Palumbo, 2010) menciona que este juego consistía en componer una frase, o un dibujo, para los artistas junto a otras personas sin que ningún otro

conozca lo que los demás habían hecho. La primera persona dibuja y dobla la hoja, y el siguiente retoma donde quedó el dibujo y así sucesivamente.

Los surrealistas inventaron el “cadavre exquis” o cadáver exquisito”, un juego verbal y visual compartido cuyos resultados se publicaban regularmente en *La revolución surrealista*. El grupo empleó los juegos para atrapar la mente consciente y para alimentarse directamente de la imaginación desatada. Este juego tan típico era similar al juego de las “consecuencias” y concluía en una frase o dibujo de una figura que se iba completando sobre un pedazo de papel que iba pasando de mano en mano a través de todos los miembros del grupo. Cada jugador añadía un elemento (un sustantivo o una cabeza, por ejemplo) doblaba el papel y lo pasaba al siguiente.

El juego del cadáver exquisito es un ejemplo del intercambio continuo entre lo poético y lo pictórico, una de las principales características del primer surrealismo. Masson y Miró practicaron este intercambio como medio de crear imágenes que pudieran revelar los secretos del inconsciente. En sus dibujos automáticos, Masson descubrió una similitud física entre dibujar y pintar. Su dibujo automático es mucho más lineal que su obra pre-surrealista que debía más a las superficies firmemente estructuradas del cubismo. Sus dibujos surrealistas fluyen libremente. El mismo autor, comparaba los trazos de estos dibujos con los de la escritura automática, donde la pluma o el lápiz se mueven a gran velocidad. (Mahon, 2005)

Estas definiciones coinciden en que es un juego cuyo soporte es el papel, “como si” fuera una actividad envuelta en la incógnita de su resultado, un papel que se va a ir doblando secuencialmente según los espacios de intervención, no pautados de antemano, ocultándolos, elaborando una deriva figurativa... hasta la ejecución de la última intervención, momento en que se desvelará la incógnita.

El procedimiento compositivo del juego del cadáver exquisito participa de la idiosincrasia de los métodos de libre narración encaminados a la ampliación del conocimiento de la realidad por desvelamiento de imágenes impensables o frases inesperadas e irracionales, es el aprendizaje en una nueva nomenclatura. No hablamos solamente del pasado que conocemos inmediatamente, sino del que hemos conservado desde hace mucho tiempo en nosotros y que de pronto aprendemos a leer. Los apéndices interrogativos, la libre narración, facilitan la expresión de posibilidades impensables, de discursos - composiciones que no eran contemplados, o incluso que habían sido censurados; esta nueva nomenclatura acompañada de su procedimiento investigativo es un método surrealista encaminado a la recuperación de las facultades creadoras.

Para ello, el discurso asociativo del cadáver exquisito se desarrolla en un ambiente afectuoso, como si se tratara de una transferencia terapéutica, un vínculo distendido, acogedor, favoreciendo así la desinhibición, la expresión involuntaria, las asociaciones espontáneas, el atrevimiento, la burla de la censura, el fluir sin trabas del material compositivo y la provocación del lapso de inconsciencia.

Lo que produce un cadáver exquisito, lo que determina su poder o su debilidad de inspiración no es la adhesión a un grupo en concreto o el juramento de fidelidad a una doctrina, sino más bien la calidad de los vínculos intersubjetivos (incluso conflictivos) que mantienen los intervinientes entre sí y también la voluntad expresada sin reservas por todos de “jugar al juego respetando sus reglas”, con la finalidad de que pueda producirse con entera libertad el automatismo colectivo, el flujo de las imágenes del pensamiento, que son los ingredientes principales del cadáver exquisito.

En el juego del cadáver exquisito también se elige “una propuesta” y a continuación los participantes a ciegas dibujan sin cortapisas; se dibuja una primera ocurrencia por “extraña que parezca”, y los siguientes van engarzando sucesivamente en los “apéndices

interrogativos”, todo en el anonimato, esta inhibición de la crítica facilita la libre creación y tal como dice G. Wilkinson se deja “de lado toda reflexión”, “toda voluntad”, confiando a la “improvisación” con lo cual se obtendrán “fines desconocidos”, imágenes desconocidas, inéditas, inauditas, propias de capas “más profundas”, sensibilizando a los jugadores (espectadores) con estas composiciones “les asombraron por «la considerable riqueza de imágenes» que aportaban, de una calidad que no hubiéramos sido capaces de conseguir, ni en un solo caso, escribiendo normalmente.

El inconsciente es un concepto científico central para el Surrealismo, y que resulta patente en el cadáver exquisito, que es una indagatoria composición a ciegas, una creación al margen de la mirada consciente – racional. “La actividad artística, para ser eficaz y verdaderamente creadora, debe de ser inconsciente, pues cualquier intervención de la conciencia es susceptible de alterar la actividad artística, de perjudicar la perfección de las obras” (Martin & Menéndez-Pidal, 2016)

El juego del cadáver exquisito formula esta iconografía representativa de contenidos inconscientes, su procedimiento argumental, su manera de componer las imágenes, grotescos dibujos, inauditos paisajes, dislocadas composiciones, reflejan formas del inconsciente. “Al disparatar nuestro espíritu piensa que se libera del orden de la razón y lo que hace es, sencillamente, entregarse a un orden más profundo: el del mundo onírico, el del mundo de los sueños”.

Los disparatados dibujos del juego del cadáver exquisito expresan posibilidades del inconsciente, sus composiciones, personajes, imágenes muestran realidades significativas no conscientes. “La indiferenciada estructura de la visión inconsciente despliega varios poderes captados superiores a los de la visión consciente”. (Ehrenzweig, 1973, p.52). Entendiendo por sistema consciente “Lugar de localización de contenidos psíquicos puntualmente auto-percibidos y directamente actuables”

(Villamarzo, 1997, p. 231). Por lo tanto, el producto cognitivo de las imágenes del cadáver exquisito no carece de importancia. La imaginería que se configura con este juego desvela personajes de una realidad remota, pero más relevante que la que captamos con nuestros sentidos, es la aparición en nuestro horizonte de un material que debemos saber interpretar para apropiarnos de los significados que contienen. (Martin & Menéndez-Pidal, 2016)

En las composiciones resultantes del cadáver exquisito se plasman desmesuras al desvelar imágenes de una realidad compuesta de contenidos híbridos, este juego investiga y cristaliza otra visión que también somos y que sin duda resulta determinante.



Imagen 10. Dix, O. 1972. Tercer sexo. Cabeza de Otto Dix. Cadáver exquisito. Dibujo. Recuperado de Navatril, 1972, p.118.

La composición de este cadáver exquisito, cabeza de Otto Dix – cuerpo de mujer junto con sus accesorios, grafismos y palabras configuran una identidad sexual indeterminada, una sexualidad extraordinaria: la del Tercer Sexo, sexo que es plasmado en este cadáver exquisito y que puede ser definido por su carácter delirante con palabras de un enfermo que conceptualiza su dibujo de una figura humana: “Uno de nuestros enfermos, que jamás se había dedicado espontáneamente al dibujo en sus largos años de

enfermedad, dibujó, a petición una figura humana. Al preguntarle si la figura esbozada representaba un hombre o una mujer, explicó que, a este respecto, no había querido definirse; su figura personificaba el “tercer sexo”.

El juego del cadáver exquisito desvela extravagancias que arruinarían nuestra percepción – construcción de la realidad, la extravagancia del cadáver exquisito de Otto Dix ocupa la realidad ordinaria, construyendo una realidad delirante, que configura una sexualidad fantaseada propia de estados delirantes. (Martin & Menéndez-Pidal, 2016)

1.1.4.5. *Escritura automática*

(McCoy, 1997) menciona que la escritura automática es el arte de contactar con otras personas las inteligencias a través de un lápiz y papel mientras se está en un estado de conciencia alterado o meditativo.

Ésta consiste en situar el lápiz sobre el papel y empezar a escribir, dejando fluir los pensamientos sin ninguna coerción moral, social ni de ningún tipo. En ocasiones se realiza en estado de *trance* (mecanismo psicológico en el que la persona se abandona a ciertas condiciones externas o internas y experimenta un estado de conciencia alterado), aunque no es necesario que sea así.

La escritura automática libera a las palabras de uso ordinario como ocurre con los juegos de asociación de palabras, en la elección de una o de otra, influyen tanto su apariencia visual y el sonido, como su significado. Los artistas visuales surrealistas emplearon estas peculiaridades de escribir y hablar de modo automático para crear imágenes automáticamente, liberando los trazos de sus usos denotativos o descriptivos habituales. Desde 1925, Miró realizó una serie de obras que fusionaran los productos del automatismo verbal y visual, presentándolos como elementos compatibles de comunicación no racional. Miró trataba las palabras como objetos, deleitándose en sus

formas tanto como en sus significados y usando ambos para sugerir otros trazos visuales y otras palabras.

En la obra *Amor*, Miró, por ejemplo, construye una imagen del amor a partir de una combinación de trazos verbales y visuales.



Imagen 11. Miró, J. 1934. Hirondele Amourr. Pintura. MoMa, New York. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/80315>

Una de las figuras se representa con un simple monigote. Colgado, bien del brazo izquierdo, hay una segunda figura, la encarnación literal de su amor. Su cuerpo forma la letra A de “amour” (amor, en francés), mientras que las otras letras caen en cascada con profusión de formas y significados diversos. El cuadro es realmente un “cuadro – poema”, una obra que emplea las palabras, fragmentos de palabras y letras como formas dibujadas para ser contempladas, y como mensajes en clave que han de ser descifrados. (Mahon, 2005)



Imagen 12. Miró, J. 1938. Una estrella acaricia el pecho de una negra. Pintura. Tate Modern, Londres. Recuperado de <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/joan-miro-en-la-tate-modern-7352/2/>

La posterior obra *Una estrella acaricia el pecho de una negra*, emplea el lenguaje para conducir al espectador a través de la imagen. La palabra *étoile* (estrella) se halla en la parte superior del cuadro en la posición que se supone debería estar la estrella. La palabra *négresse* (negra) ayuda al espectador a interpretar la figura junto a ella como una figura femenina. La escritura pintada llama la atención del espectador sobre la belleza visual de las palabras mientras que, al mismo tiempo, los sonidos repetidos de las “s” y las “e”, aumentan su elegancia sonora. (Mahon, 2005)

Ambas obras citadas como ejemplos de la aplicación del método de la escritura automática poseen gran cantidad de formas ambiguas, mismas que pueden hacer referencia a varias cosas que el artista quiere expresar desde su interior y a la vez parecen funcionar como señales de algo, como se puede apreciar en los trazos cifrados denotativos en lugar de palabras.

1.2 Fundamentación teórica y estética

1.2.1. Teoría de los sueños de Sigmund Freud

La Teoría de los sueños de Sigmund Freud es una de las bases fundamentales que se debe conocer para entender la fantasía en los sueños e impulsos inconscientes, de los cuales se basa el surrealismo.

Además, es importante mencionar que Freud fue un Psiquiatra austriaco, considerado el padre del psicoanálisis, nacido en Freiberg (Alemania), fue el creador de la teoría del psicoanálisis y de la doctrina del subconsciente, expuso estudios sobre la histeria, "Tótem y tabú", sus escritos fueron de difusión universal, y sus teorías indispensables al momento de analizar obras de arte. Así también, sus escritos, han sido replanteados y valorados por otros filósofos como Jaques Lacan, a su vez han servido de inspiración a varios artistas como Luis Buñuel, André Breton, Salvador Dalí, Alfred Hitchcock.

En el siglo XX, la figura de Freud es importante y su pensamiento se divulgó hacia todo tipo de tendencia al punto de imponerse en el campo artístico, también sirvió de motivación para muchos artistas, los cuales reprodujeron sus sueños por medio del arte, pues tratan de reconstruir un mundo sereno por encima de la desintegración. (Ordoñez & León Borja, 2016)

Según Trigueros, A. (2014). Sobre la Teoría de los sueños menciona que para Freud en el mundo de los sueños era cuando las personas podrían satisfacer todo lo que no podían en el mundo de la realidad, rara vez, entendía a las fantasías como semejante del proceso al estado de vigilia. (Trigueros, 2014)

Se conocen ya varias concepciones de los sueños merecedoras, en este sentido, del nombre de teorías oníricas. Así, la antigua creencia de que los sueños eran enviados por los dioses para dirigir los actos de los hombres constituía una teoría completa que

explicaba todo lo que en el fenómeno onírico presenta interés. Desde que el sueño ha llegado a ser objeto de la investigación biológica, ha surgido un número más considerable que nunca de teorías oníricas; pero entre ellas existen algunas bastante incompletas. (Ballesteros, 1898)

Freud no inventó exactamente el concepto de mente consciente, pero desde luego lo hizo popular. La mente consciente es todo aquello de lo que nos damos cuenta en un momento particular como: las percepciones presentes, historias, recuerdos, pensamientos, fantasías y sentimientos.

La parte más grande de la memoria estaba formada por el inconsciente e incluía todas aquellas cosas que no son accesibles a nuestra consciencia, incluyendo muchas que se habían originado allí, tales como nuestros impulsos o instintos, así como otras que no podíamos tolerar en nuestra mente consciente, tales como las emociones asociadas a los traumas. (Boeree, 1998)

Todo lo consciente tiene un grado preliminar inconsciente, mientras que lo inconsciente puede permanecer en este grado y anhelar, sin embargo, al valor completo de una función psíquica. Lo inconsciente es lo psíquico meramente real: su naturaleza interna nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales. (Freud, 1898)

Freud, al desvelar el mecanismo del sueño, al interpretarlo, demostró que éste constituía el perfecto revelador de las tendencias y de los deseos más secretos del hombre, se sabe ahora que no existe sueño gratuito, que por el simple hecho de soñar el hombre cambia su destino, aun cuando ese cambio sea imperceptible; despierto, el hombre aprende del mundo de lo que su razón y sus sentidos le han querido dejar percibir, vale decir, una menor parte de lo que realmente es; en el sueño, los objetos, los

sentimientos, las relaciones más audaces se tornan lícitas, familiares. Descenso al corazón de sí mismo, y al corazón de las cosas.

Esto es válido tanto para las colectividades como para los individuos, Si el sueño es la expresión del deseo, si la explicación del uno puede preludiar, en cierta medida, la realización de otro, el mayor deseo colectivo es la revolución. (Coelho, 2006)

Para la producción artística se ha tomado como una base a la teoría de los sueños de Sigmund Freud, ya que es primordial y fundamenta el movimiento surrealista, de la cual varios artistas de la época la retomaron para basar su trabajo en la misma. Esto debido a que Freud habla sobre la relación que tiene del mundo exterior con el interior, es decir, con las profundidades del ser soñante, aunque de una manera mucho más representativa y recóndita introduciéndose en las ideas presentes como historias, recuerdos, pensamientos, fantasías y sentimientos.

Estética Surrealista

A partir de 1924 con el Primer Manifiesto Surrealista creado por André Breton, aparece una estética característica con imágenes propias que definirán el movimiento artístico como reflejo de la liberación del pensamiento inconsciente del ser humano. Con ello, se relacionan las categorías estéticas tales como: lo bello, lo ridículo, lo grotesco y lo maravilloso en el Surrealismo.

1.2.2. Lo bello



Imagen 13. Ryden, M. 2009. El bello y macabro arte de Marck Ryden. Óleo sobre lienzo. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/18436679707251910/>

Retomando al surrealismo, este surge a partir de la idea de generar un arte que sea plasmado a partir del automatismo, es decir la inspiración, con la idea de que éste pueda sacar a la luz lo más básico y fundamental de la mente del ser humano. Teniendo en cuenta este aspecto, se crea la enigma de si es correcta o no la definición que fue dada al surrealismo en el instante de su aparición, ya que, contrariamente a lo que fue dicho “Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso actúa oscuramente de cierta clase de descubrimiento general de la que tan sólo observamos los detalles como: las escenas de ruinas románticas, un maniquí moderno, o cualquier otro símbolo apto de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo.” La mente no siempre es maravillosa. (Bretón, 1924) .

Se puede decir que el surrealismo es siempre bello si es juzgado desde un punto de vista distanciado de la belleza estética, aproximándose más a la belleza implícita, es

decir, interpretativa, en la o las obras que estemos apreciando, pero si lo juzgamos por el tipo de belleza que Breton explica en su definición de dicho arte “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. (Bretón, 1924) es notorio que no se puede asegurar que todas las obras que hacen parte de este movimiento sean bellas; de tal modo se puede entender al surrealismo desde la razón como una vanguardia, no necesariamente bella que busca entender a través de una recreación artística la mente humana, pero también desde un punto de vista concluyente, en el cual se concluye que una obra no necesita ser bella estéticamente para ser considerada como tal. (Valencia, 2015)

En definitiva, en el surrealismo, la belleza nace del atrevimiento, la irreverencia, busca mostrarse la hermosura de lo imaginativo, lo irreal, lo irracional, desde un punto de la realidad, es decir, busca reflejar una realidad alterada e intervenida para expresar un mensaje, dándole a la realidad una característica fantástica. (Camila, 2018)

1.2.3. Lo grotesco



Imagen 14. Goya, F. 1819-1823. Saturno devorando a su hijo. Museo Nacional del Prado. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. Recuperado de <http://www.tiendaprado.com/es/4050-saturno-devorando-a-un-hijo-290046.html>

El término “Grotesco” se relaciona con la palabra gruta (caverna natural o artificial), lo que a primera vista hace evidente su recóndita relación con conceptos como la fertilidad y la vida, frente a otros contradictorios como la muerte, y con ella, relacionando también la oscuridad o el sepulcro. (Conelly, 2015)

El Romanticismo está intrínsecamente relacionado con la perturbación de las normas y acuerdos, así como también con el esfuerzo de aprender del mundo visto desde un punto más subjetivo y personal. El enfrentamiento con la realidad tal como es trae consigo sensaciones de incertidumbre, temor o miedo. La risa se torna repentinamente irónica y sarcástica. En general, se puede comprobar que lo grotesco romántico expresa el temor a los cambios que surgen dentro de la disposición ontológica del ser humano. (POKRIVČÁKOVÁ, 2000)

Con el grotesco romántico se abre la apariencia maligna o perversa. El mundo parece un gran manicomio con historias de dolor o, más bien, una gran fiesta de locos.

Además, aparecen motivos de demencia, locura, marionetas, máscaras y seres híbridos, mutantes; predomina lo caricaturesco, lo tremendo, lo cómico, lo satánico y lo bufonesco. Lo más destacado de lo grotesco romántico, además de su naturaleza múltiple y heterogénea, es su unión con lo gótico (en un sentido muy amplio), es por ello que, lo ridículo y lo terrible van de la mano. (García, 2009)

En el grotesco romántico, lo fantástico comprende un mundo que suele mostrarse delante de los ojos del ser soñante, o del hombre que abandona su vigilia hacia lo onírico (o viceversa). Lo grotesco fantástico fue originado, según (Kayser, 2010), por El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo y sucesivamente cultivado por William Blake, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon y los demás artistas franceses del siglo XIX. Kayser afirma que sus macabros mundos oníricos están poblados de los esqueletos vibrantes, animales raíces, monstruos aterradores y animales fantásticos (las serpientes y los murciélagos están copiados directamente de la naturaleza, aunque sufren cierta distorsión). Cada segmento de la pintura está cargado de un ambiente demoníaco y el propio horror emana, muy a veces, de los espacios que se revuelcan y devoran mutuamente. (García, 2009)

Indudablemente, lo grotesco constituye una de las categorías más recurrentes e influyentes en el sentido y el significado de la obra artística. Lo grotesco está considerado como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma. Desde el principio es necesario recalcar la importancia del aspecto psicológico ya que lo grotesco tiene gran relación con la manera que tiene el ser humano de percibir la realidad. No se puede descartar este aspecto sabiendo que las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con los juicios de valor. Éstos pueden traducirse en sensaciones positivas como, por ejemplo: la felicidad,

complacencia, satisfacción; al igual que en negativas como: la burla, amargura o agitación. (Pavis P. , 1998)

Gran parte de las obras artísticas no reproducen netamente la realidad “objetiva” sino que violan el orden natural y racional representando a los monstruos fantásticos. Aunque todos los motivos están, en principio, arraigados firmemente en la realidad, su estado final se halla en una combinación incoherente, fascinante y heterogénea que arrastra al observador no instruido. Por lo tanto, en el arte romano se sientan las bases de lo grotesco moderno en cuyo marco imaginario cabe necesariamente la mezcla entre lo real y lo fantástico. (Žilka, 1987)

La categoría estética de lo grotesco experimentó una deflación considerable durante el siglo XX, haciéndose difícil de abarcar por completo sus manifestaciones en este momento. Ello podría deberse en gran medida a la ruptura que propusieron las nuevas vanguardias con respecto al arte académico, ya que lo grotesco, por su carácter transgresor, servía como medio para manifestar las aspiraciones de muchos artistas, y en algunos casos, también de movimientos concretos, como lo fue el surrealismo. Este celebraba los aspectos más subversivos y ocultos del individuo, por lo que muchos de los pertenecientes al grupo se valieron de esta categoría como medio para expresarlos. (Duarte, 2017)

La globalización y sus consecuencias, comenzaron a determinar de forma inesperada en el siglo XX, todo un sinfín de formas nuevas, lo que hace más propicio el desarrollo de lo grotesco dentro de su naturaleza de lo híbrido y ambivalente. Asimismo, los sadismos cometidos durante las dos guerras más sangrientas de la historia del ser humano, acontecidas en el siglo pasado, dotó a los artistas del momento con mucho

material y un amplio repertorio de temas y elementos que plasmar en sus obras. (Duarte, 2017)

Es por ello que la representación de la violencia se hizo evidente en estos artistas, y los surrealistas efectuaron un aporte mucho más personal, dando un sentido más alucinatorio y místico a estas imágenes. En palabras de Kayser, “los surrealistas eran los verdaderos herederos de lo grotesco en el siglo XX” (Kayser, 2010)

La obsesión por la mujer enfermiza del siglo XIX, pasó a manos de los surrealistas, al igual que otras expresiones como lo abyecto, donde lo putrefacto y lo escatológico serán los grandes protagonistas. (Duarte, 2017)

1.2.4. Lo ridículo

Lo risible o ridículo está sometido a la condición de que sea inofensivo, de tal modo que la risa no debe encerrar una actitud destructiva hacia aquel cuya debilidad la provoca. Nada hay de gracioso en los excesos de los poderosos, de los cuales nos hablan los poetas trágicos y que traen graves consecuencias, sino tan solo en quienes su propia debilidad los convierte en ridículos.

Por tanto, Platón sostiene que, no podemos hablar propiamente de un destierro de lo cómico, pero sí de un sometimiento de lo cómico a fines serios, por una parte, y, por otra, de una permanente sospecha sobre la poesía cómica, condenada por el filósofo por tres razones:

- por conmover y turbar el equilibrio de la psique,
- por conducir el ánimo a la vulgaridad, y
- por poner en ridículo a hombres y dioses,

A su vez, puesto que el juego es de las cosas placenteras, como toda distracción, y placentera es la risa también, está por fuerza entre las placenteras lo risible, lo mismo

hombres que dichos y acciones. Acerca de lo ridículo se trata aparte en los libros sobre la poética.



Imagen 15. Leal, C. 2016. Militar montado sobre carnero Neoespressionismo. Acrílico sobre tela. Recuperado de <https://www.artistasdelatierra.com/obra/149737-Ridículo-dramatológico.html>

Cicerón, aproximándose a Aristóteles, ve lo ridículo (o lo risible) en ciertas bajezas y deformidades “*turpitudō et deformitas*” en el carácter de los hombres que no gozan de la estima universal, que no están en circunstancias calamitosas ni merecen ser arrastrados al castigo por sus faltas, y procede a clasificar y a distinguir los loci (método para entrenar la memoria humana) de lo risible y sus procedimientos. En este contexto, para Cicerón, los recursos humorísticos en el discurso retórico pueden contribuir decisivamente al éxito persuasivo, puesto que producen un efecto animador en el momento en que el cansancio amenaza con apoderarse del público. Quintiliano, por su parte, se interesa por el funcionamiento de la risa en el discurso, aproximándose, al hacerlo, a su definición: para él, “La risa es la virtud contraria a lo patético, y sirve para

desvanecer en el juez los afectos tristes, y también para distraerlo en un momento oportuno para el orador”. (Ferrerías, Bobes Naves, Chiro Rico, Hernández Guerrero, & Paraíso Almansa, 2009)

1.2.5. Lo maravilloso

Relacionando el término con la experiencia estética, se puede decir que ninguna obra de arte puede siquiera compararse a una puesta de sol de belleza promedio; obviamente y por esta razón, el lado sublime de la naturaleza y la política puede ser totalmente experimentado sólo al ser testigos de una catástrofe natural dada en un momento real, como puede ser una revolución o una guerra, ya que la experiencia es distinta comparando al leer una novela, o al observar una pintura. (Piñero, 2018)

Lo maravilloso además puede agrupar a seres propios de las maravillas geográficas como los monstruos, criaturas sobrenaturales terroríficas o góticas realizando alguna actividad inusual, fuera de lo común, o también el salvajismo de la humanidad, de tal modo que se relaciona en la creación de mitos y leyendas. En el mito el mundo de lo maravilloso entra en contacto con lo fantástico, lo milagroso y lo sobrenatural. Este mundo fantástico que se obtiene vincula a fenómenos que ocurren al infringir las normas que presiden en la naturaleza y en el hombre.

Todo sueño tiene presente a lo maravilloso, este se desarrolla en el momento que se enlaza a la realidad, se hace concreto y puede ser aprendido por otras personas; al expandirse en las profundidades del ser, lo maravilloso nace para el mundo; y cuando lo fantástico participa del mismo, aspira a exteriorizarse en el mundo real, a fusionarse con la naturaleza. (Piñero, 2018)

1.2.6. La fantasía

La palabra *phantasia* en griego se puede traducir de distintas maneras como “acción de mostrarse”, “aparición” o “representación” y desde la antigüedad fue considerada como una acción de la mente por la cual se producen imágenes, en este sentido *imaginación* proviene etimológicamente de imagen, de presentación, de aparición.

Para la representación existe un juego en el sentido de que éste se presentaría a través de una mezcla de elementos previamente existentes que provengan de las percepciones, de tal modo que el resultado mostraría una nueva presentación de imágenes.

Si bien la filosofía siempre se preocupó por la distinción entre ambos conceptos, se podría decir que la problemática quedó reducida a un duelo entre el hecho de la imaginación si presenta o re-presenta; de tal modo que, visto desde el punto de la conciencia, tanto la imaginación como la fantasía son, ante todo, instrumentos esporádicos. Para el psicoanálisis, a su vez, la distinción entre estos dos conceptos se sitúa en una zona de tensión sumamente interesante. (Ungar, 2017)

Con ello se podría definir a la fantasía como la facultad, la locura humana de crear, modificar y/o mezclar realidades para conformar nuevos mundos con características especiales, en definitiva, peculiares; misma que se sustenta en los sueños que son fundamentales en la creación artística, de ella nacen poemas, obras literarias, artísticas, etc., y además dio origen a los mitos y leyendas, las cuales permiten eludir la realidad.

Según la teoría del trauma de Freud y basándose en las reformulaciones se refirió que al padecer ese trastorno: “...quedaría una solución: que es la fantasía...” (Freud, 1950). Por esa condición, la atención se enfoca en las fantasías inconscientes del paciente a las que se les atribuye los mismos efectos psíquicos que al recuerdo de un

acontecimiento traumático real, ya que se presentan como una realidad interna y determinante del mundo psíquico del sujeto. No obstante, el estudio del concepto de fantasía ya había sido pensado en los inicios de sus investigaciones a pacientes con *histeria* (enfermedad nerviosa con fuertes cambios psíquicos y alteraciones emocionales), pero no se había consolidado como una manera de acceder a la escena traumática.

Es así como Freud relaciona los conceptos de fantasía y recuerdo, este último en relación a lo vivido durante la infancia.

Lo recordado y lo fantaseado van sujetos de la mano, complicando así poder distinguir lo uno de lo otro, esto ocurre debido a que aquello visto u oído por el infante cobra sentido sólo en forma posterior, por lo que, lo relatado por el paciente se ha formado a partir de fantasías, vivencias y recuerdos, que pueden o no tener una relación con la realidad. Asimismo, es interesante resaltar la idea freudiana de que algo de lo oído en la infancia tiene consecuencias psíquicas en la adultez porque es posible intuir la idea de que algo no debería ser oído o que algo habría que espiar de manera oculta durante la infancia, esto se puede relacionar con el concepto de escena primordial o escena originaria: escena donde el niño habría visto, oído o fantaseado una escena de relación sexual entre los padres. A partir de ello, la verdad es entendida como una conjunción entre recuerdo y fantasía.



Imagen 17. Abad, M. 2013. En defensa de la imaginación. Fotomontaje. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=e2vBLd5Egnk>

Fantasia e imaginación en psicoanálisis

En la obra de Freud, el término *imaginación* aparece sólo en dos ocasiones para referirse a las “imaginaciones” de los trastornos nerviosos y alteraciones emocionales, en tanto que la palabra *phantasie* (fantasía, en alemán) ocupa cuatro páginas del índice de las Obras Completas en el idioma original. En *Formulaciones* sobre los dos principios del *funcionamiento psíquico* (1911) Freud plantea que, al instaurarse el principio de realidad, una actividad de pensamiento, se desprende, queda libre de la prueba de realidad y sometida sólo al Principio del Placer. Se trata de *fantasear*, que comienza con el juego infantil y que luego continúa, como *ensueño diurno*.

En 1908, en *El poeta y los sueños diurnos*, ya había planteado que la fuente de la actividad creadora del poeta reside en las fantasías o sueños diurnos, que sustituyen en el adulto el juego de los niños. En ambos casos se crea un mundo fantástico al que se lo toma muy en serio, pero al mismo tiempo, se lo diferencia de la realidad. Ambos, el ensueño diurno y el juego, son realizaciones de deseos.

En 1900 (Freud, S.), había dicho que “Como los sueños, estas ensoñaciones son realizaciones de deseos: tienen en gran parte como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles.: ...y además de tales fantasías conscientes, existen otras – numerosísimas– que por su contenido y su procedencia de material reprimido tienen que permanecer inconscientes”.

Para Melanie Klein (psicoanalista austriaca), la fantasía está presente desde el inicio de la vida mental, y es el fundamento de la relación del niño con su propio cuerpo y con el mundo que lo rodea. A su vez, está íntimamente relacionado con el concepto de sublimación. (Ungar, 2017)

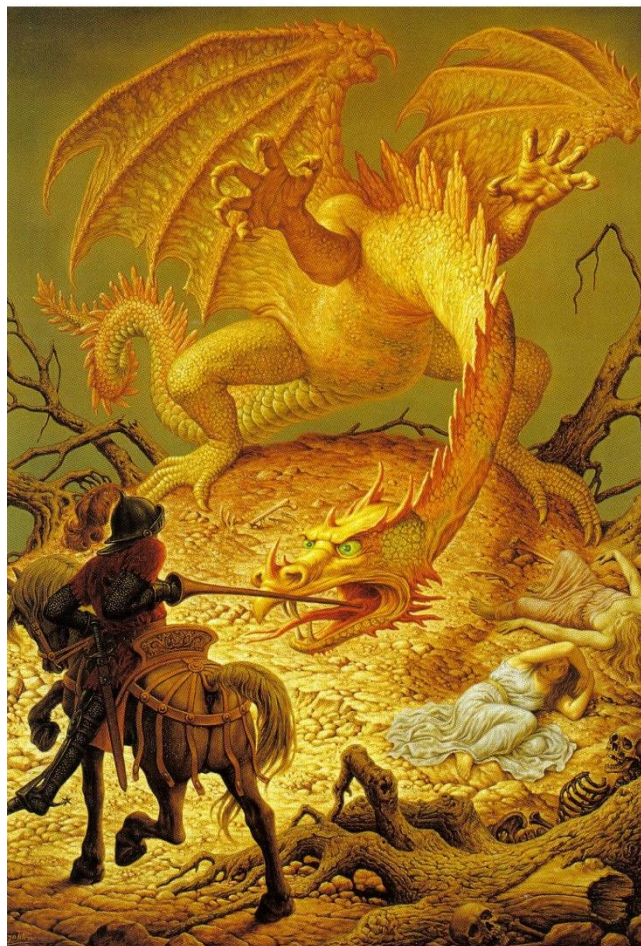


Imagen 16. Bosschart, J. 1982. Draak. Zothique The Last Continent. Neosapiens. Pintura. Recuperado de <https://zothiqueelultimocontinente.wordpress.com/2012/03/12/neosapiens-26-johfra-bosschart-johfra-y-el-surrealismo-renacentista/>

Entre las consecuencias psíquicas que se producen tanto a partir de un hecho real como de uno fantaseado existe ahora una equivalencia; estas dos naturalezas de un hecho traumático tienen igual relevancia al momento de la contracción de la neurosis. La fantasía vendría a introducir la idea de realidad psíquica, la cual tiene relación con el reconocer una realidad o mejor dicho una verdad a los deseos inconscientes, la expresión de estos deseos serían las fantasías.

Despierta la curiosidad que Freud utilice la palabra realidad que hace de alguna manera referencia a lo objetivo y no se desligue de ella utilizando otra palabra como por ejemplo verdad. (Godoy & Gutiérrez Sánchez, 2015)

“El síntoma histérico es -como lo son otras formaciones psíquicas- expresión de un cumplimiento de deseo” (Freud, 1998). En este sentido, Freud dice que el deseo que se figura en las fantasías de las histéricas es siempre de contenido sexual y que el síntoma sería la ejecución de estas fantasías inconscientes.

Las fantasías también pueden ser de naturaleza inconsciente, en el sentido de haber sido formadas ahí y mantenerse en ese estado; o bien, pueden ser de naturaleza consciente. Éstas habrían sido reprimidas pasando a operar con la lógica de lo inconsciente. Es posible pensar que tanto las fantasías inconscientes como aquellas que han surgido en lo consciente, pueden formar síntomas de la misma intensidad y eficacia ya que en ambos casos se instala una vivencia traumática que posibilita el despliegue de la neurosis.



Imagen 17. BioWare Community Team 2012. Mass Effect 3. Multiplayer Halloween Challenge. Digital. Recuperado de <http://blog.bioware.com/2012/10/31/mass-effect-3-multiplayer-halloween-challenge/>

El acceso al recuerdo se vería impedido y dificultado por la fantasía debido a que ésta lo desfigura con lo visto, oído o vivenciado durante la infancia. La fantasía surgiría durante esta primera etapa de la vida y actuaría como una defensa ante los recuerdos de escenas primordiales.

La fantasía es una manera de recordar, en tanto aquello recordado o fantaseado se relaciona siempre con un deseo inconsciente.

El hecho de relacionar los conceptos de fantasía, recuerdo y deseo le da un carácter actual al recuerdo, dejando ya de lado la idea del recuerdo asociado sólo al pasado. Podemos pensar que este es el recuerdo con el que trabaja el psicoanálisis. (Godoy & Gutiérrez Sánchez, 2015)

Del sueño diurno a las fantasías inconscientes

En el momento en que introduce las fantasías en la dimensión de lo inconsciente, establece Freud cierto paralelismo entre éstas y los sueños. Las fantasías son, al igual que los sueños, representaciones, puestas en escena, de deseos: tienen en gran parte

como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de cierta benevolencia de la censura, ambos están sometidos a las leyes de funcionamiento del inconsciente.

En su estudio sobre las fantasías no efectúa Freud una distinción de naturaleza entre los niveles consciente, preconscious e inconsciente, sino que más bien señala sus estrechas relaciones, los pasos entre ellas. En su artículo metapsicológico dedicado a *Lo inconsciente* caracteriza a la fantasía por su movilidad: presente como lugar y momento de pasaje desde un registro de la actividad psíquica a otro, aparece irreductible a uno solo de los sistemas psíquicos.

Lejos de operar una separación esquemáticamente precisa entre las fantasías conscientes e inconscientes, Freud pone el acento en un flujo constante de influencias: en las fantasías conscientes siempre hay un elemento inconsciente e incapaz de consciencia. Esto es, tras las fantasías conscientes laten siempre ramificaciones de fantasías devenidas inconscientes. (González, 2010)

De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica

Lejos de desanimarse frente a ese descubrimiento, advierte Freud que se siente vencedor ante la posibilidad de que se trate de un importante episodio en su progreso hacia nuevos conocimientos. Y así, efectivamente, sucedió al desplazar el acento de la realidad exterior (en la que supuestamente abundarían esos actos perversos del padre) a esa ficción o fantasía afectivamente cargada de goce, está Freud sobre la pista de la inexorable ligazón entre la dimensión fantasmal y la siempre traumática sexualidad infantil en tanto constituyentes de la denominada “realidad psíquica” del sujeto.

“Si los histéricos refieren sus síntomas a traumas por ellos inventados, habremos de tener en cuenta este nuevo hecho de su imaginación de escenas

traumáticas, y conceder a la realidad psíquica un lugar al lado de la realidad práctica. no tardamos, pues, en descubrir que tales fantasías se hallaban destinadas a encubrir la actividad auto-erótica de los primeros años infantiles, disimulándola y elevándola a una categoría superior. detrás de estas fantasías apareció entonces la vida sexual infantil en toda su amplitud” (1914: 1901).

Por esta razón, haciendo mención a Laplanche y Pontalis, subrayan que la expresión vista como “realidad psíquica” no es simplemente sinónimo de mundo interior, de subjetividad. Tomada de Freud en su sentido más radical, esta expresión nombra el hecho de que en el psiquismo existe un núcleo heterogéneo que es “real” (1985: 24). Y este núcleo psíquico es real precisamente porque en él se localiza el goce corporal con el que están cargadas las ficciones o fantasías. (Aisenstein, 2013)

De modo que las producciones fantasmáticas afloran ligadas a la excitación corporal. Y, sin embargo, también son, al mismo tiempo, la respuesta psíquica que permite elaborar ese goce excesivo: la fantasía crea un escenario ficticio (imaginario y simbólico) que “encubre” ese real del goce y lo hace condescender al deseo, o, en otros términos: la fantasía, al tiempo que evita un encuentro traumático con el goce, pone en escena el deseo del sujeto. (González, 2010)

1.2.7. Fantasía oscura

La fantasía oscura pertenece a un subgénero de la ficción fantástica o de historias de fantasía que naturalmente trata de incorporar elementos de ficción, terror o leyendas; este puede estar relacionado a obras cinematográficas, literarias y por supuesto a todo el campo artístico; ya que se puede combinar la fantasía con elementos oscuros. En términos generales, se puede utilizar la expresión para referirse a las obras

fantásticas que exhiben una atmósfera tenebrosa, sombría, o que transmiten una sensación de espanto, horror, miedo. (Stableford, 2005)

Charles Lewis Grant, (*quien acuñó el término fantasía oscura*), define a la misma como un tipo de historia de terror en el que la sensibilidad humana se ve amenazada por pujanzas extremas que van más allá de la comprensión racional, como si de acontecimientos sobrenaturales se tratase. Esta fantasía suele utilizarse para narrar historias vistas desde la perspectiva de un monstruo o fenómeno creado por el autor. No obstante, utilizó con frecuencia a este tipo de fantasía como complemento del horror, ya que asociaba a las obras más irracionales surgidas en una versión tenebrosa. En un sentido más general, fantasía oscura se utiliza también como sinónimo de terror sobrenatural, esto para diferenciar las historias terroríficas que contienen elementos sobrenaturales de las que no los contienen. Ya sea, una historia sobre un mutante podría ser descrita como fantasía oscura, mientras que la historia de un asesino en serie pertenecería simplemente al horror. (Westfahl, 2005)

La oscuridad; no importa si es atmósfera, ambiente, personaje, situación, narración; siempre que se opte por un punto de vista oscuro, lúgubre, malicioso, cualquier aspecto alejado de la luz, se estará tratando una obra de Fantasía Oscura, la cara maldita en la psiquis del autor. (Castillo, 2016)

En la fantasía oscura el mundo es un caos producido por sus habitantes, la guerra no tiene tanta importancia porque en ese entorno todos quieren combatir entre sí. Las pocas flores inocentes que queden serán arrancadas y destripadas pétalo a pétalo, puede haber mutilaciones muy explícitas. En pocas palabras, es una realidad en la versión más sádica posible. Aquí las cosas no son precisamente atractivas. Suele dominar una procacidad bastante marcada, la realidad frecuentemente está llena de tonos blancos y negros, pero esos negros se convierten en grises y algún blanco que pronto se va a

convertir en rojo o un tono sangriento y los temas no suelen ser muy optimistas y los más relevantes son: La venganza, traición, misterios, masacre o guerras sin sentido; a veces todas a la vez. (Jiménez, 2019)

1.2.8. Fantasía gótica

Al igual que la fantasía oscura, este tipo de fantasía también se relaciona con lo oscuro y terrorífico. La fantasía gótica es más utilizada en la literatura y los elementos principales en este tipo de narrativas o creaciones a través de dibujos ilustrativos son monstruos o simplemente seres que irrumpen la tranquilidad de la oscuridad, cuya función primordial es transportar a los lectores u observadores a un punto de molestia e incomodidad consigo mismos; con ello se puede ejemplificar al texto de Edgar Allan Poe (*escritor, poeta, crítico y periodista romántico*) con su obra “El cuervo”, mismo que contiene un género de fantasía gótica y genera suspenso, angustia e incluso terror por la atmósfera sobrenatural que logra recrear, para así transmitir todas esas sensaciones al público a través del cuento.

Si tuviéramos que dar una definición de la palabra gótico podríamos decir que la presencia de entidades sobrenaturales es necesaria en una historia para que ésta sea auténticamente calificada como tal. A su vez, dentro de la obra, el lector o público espectador suele enfrentarse a fantasmas, demonios, vampiros o cualquier otro ser existencial que va más allá de la humanidad. Debería asimismo existir un romance, creencias religiosas, míticas o ciertos tabúes; y, finalmente los acontecimientos de la historia deberían transmitir al lector el deseo de explorar lo que pudiera existir más allá de nuestro mundo material. (Sánchez & Pérez)

Se puede pensar que, con el paso de los años, el género gótico se pudo haber fraccionado para dar lugar a todos los asociados del terror en sí, pero nada puede estar más alejado de la realidad misma. Existe gran cantidad de obras que no forman parte

del género del terror porque no buscan aterrorizar al lector ni incomodarlo en la psiquis (*espíritu*), meramente quieren transmitir una historia; aunque tampoco pueden clasificarse en la fantasía convencional; puesto que su expresión visceral, de paisajes sombríos o situaciones amorales terminan por distanciarlo de la clásica obra fantástica gótica. (Jiménez, 2019)

1.2.9. El instinto

El instinto es una reacción impulsiva destinada a satisfacer necesidades biológicas fundamentales; además, se la puede considerar como un excitante interno continuo que a medida que funciona sin interrupciones produce una tensión que debe ser satisfecha; esa satisfacción como resultado de la tensión causa una sensación placentera y la frustración se convierte en disgusto en el momento en que el instinto no es atendido en la oportunidad en que lo requiere.



Imagen 18. Shawn, J. 2014 Estereotipo. Tinta, poliuretano, acrílico, óleo y papel sobre lienzo. Recuperado de <http://www.101exhibit.com/exhibitions/jason-shawn-alexander#works>

Para entender de una mejor manera a los instintos es necesario conocer cuáles son fundamentales para el ser humano y estos son los siguientes:

- Instintos de conservación: impulsan al ser humano a satisfacer su necesidad de alimentarse, de protegerse contra el frío y el calor excesivos, etc., lo impulsan a huir automáticamente, ciegamente ante los peligros, a la lucha cuando ella es inevitable para conservar la vida, etc.
 - Instintos de reproducción: impulsan al ser humano a perpetuar la especie.
 - Instintos gregarios: impulsan al ser humano a buscar la sociedad con otros seres.
- (Silva & Rojas, 2016)

El origen de toda la vida instintiva está en procesos *somáticos* (con evidencia corporal), es decir fenómenos físico-químicos que se producen en el organismo. Freud señala que la fuente del instinto son precisamente los procesos físico-químicos que están manifestando un desequilibrio biológico en el organismo; por otra parte, el objetivo del instinto es la cosa u objeto, en el sentido más amplio del término, sobre el cual se va a aplicar el instinto para lograr su satisfacción como, por ejemplo: cuando se produce la sed, se requiere de un líquido para satisfacerla.

La finalidad del instinto consiste en la conducta que el sujeto tiene que cumplir para poder conectarse con el objeto que va a satisfacer su necesidad y naturalmente va a significar la reducción de la tensión. Finalmente, agrega Freud un cuarto elemento que es la intensidad o fuerza del instinto, entendiendo por tal la cantidad de energía que participa en cada proceso instintivo. (Freud, 1898)

Desde la visión de Darwin, los comportamientos instintivos son típicos de la especie y, de igual manera, varían relativamente poco a través de las generaciones; estos instintos, por definición, son innatos y se manifiestan en periodos importantes de la vida del organismo o por contingencias ambientales que desencadenan selectivamente esos

comportamientos, un ejemplo de esto se da en algunas especies de aves, las cuales realizan sus migraciones aun sin haber realizado previamente el viaje; por último, Darwin asegura que los instintos se fueron desarrollando gradualmente en la historia filogenética de las especies, aunque no descarta la idea de que pudieron existir variaciones espontaneas del comportamiento que hubieran sido favorecidas por la selección natural. (Naranjo, 2017)

Para Nietzsche, el instinto figura como una manifestación de la memoria que, siendo inherente a lo vivo, muestra su poder de organización. Esta organización se lleva a cabo “como una especie de abstracción y simplificación” (*als eine Art von Abstraction und Simplification*). Se subraya de modo “lógico”, es decir, se reduce a signo lo relevante de una experiencia, pues, de otra forma la retención se vuelve imposible. El instinto viene a ser un hábito en el modo de juzgar el mundo circundante de modo inconsciente, que contribuye a reforzar las condiciones de existencia.

Este instinto se forma no a partir de la experiencia del dolor o el placer, sino en el acrecentamiento o disminución de la fuerza; en este plano, el placer y el dolor es un fenómeno intelectual derivado, mientras que la actividad del instinto descansa en una condición que le es connatural: su constante insatisfacción. Al entender de Nietzsche, esta insatisfacción viene a ser un estimulante de la vida y no, necesariamente, una instancia de frustración. (Becerra, 2011)

Las decisiones instintivas

Las decisiones instintivas de la inteligencia del inconsciente se basan en el fascinante mundo de la racionalidad y es se debe tener en cuenta la inmensa cantidad de decisiones que los individuos toman de manera inconsciente, que son las más frecuentes y que, por ejemplo, son utilizadas para elegir desde una pareja hasta un recorrido para

llegar a determinado lugar en una ciudad desconocida. Esto se puede relacionar con aquellas denominadas “corazonadas” o “intuiciones” que encabezan varias acciones y pueden arrojar resultados que los satisfacen (*satisficing*), de los cuales generalmente no se puede ofrecer una explicación a su causa.

Este tipo de decisiones no son, como se cree comúnmente, (impulsos y caprichos) carentes de todo fundamento y lógica. La inteligencia inconsciente se convierte en el puente que permite a los individuos adaptarse rápida y eficazmente a las más variadas e imprevisibles situaciones del mundo real. (Gerd, 2011)

La teoría freudiana despertó resistencias al asignarle a la vida instintiva un papel fundamental en la conducta del ser humano. Freud sostiene que, en última instancia, todo, aún lo más elevado y noble que el hombre hace, está descansando en el juego de los instintos, de los impulsos, de las apetencias primarias que existen naturalmente en todos los individuos.

1.2.10. Instinto de supervivencia

El instinto de supervivencia involucra al factor miedo y temor que el ser humano presenta hacia la muerte, esto lo limita psicológicamente en una forma de pensar y reaccionar con una conducta descompuesta y monstruosa en la cual su único objetivo está condicionado a sobrevivir sin cuestionarse de dónde surgen los conflictos internos y externos que se presentan en sus vidas. Cuando el pánico y el temor del ser humano a la propia muerte es superado, la principal causa del condicionamiento que desencadena en otros temores, inquietudes, sufrimientos y angustias que limitan su existencia, se produce al acontecer un nuevo entendimiento de la conciencia bloqueada por el condicionamiento heredado. Esto causa una metamorfosis cerebral que puede regenerar toda la estructura neurológica, y dar la posibilidad al mismo de poder disolver el instinto

de supervivencia y la consecuencia que también derivaría de esta, dando como resultado el conjunto de instintos naturales como la violencia, el dolor, el sufrimiento, etc. (Matapués, 2011)

No es difícil descubrir que el deseo más intenso de la humanidad y de todo ser viviente es vivir o, más aún, sobrevivir, y el mayor de sus temores el de morir. Estos dos sentimientos, contrarios y ambivalentes, se muestran en todos los órdenes de nuestra vida afectiva.

El ser humano desea intensamente vivir y teme, con la misma intensidad, morir. Este deseo y este temor le llevan a la creencia en un más allá, traspasando la frontera que le impone el destino y manifestándose en una forma u otra.

La creencia en la inmortalidad del alma es dogma fundamental y común en todas las religiones. En nuestra existencia puramente material hallamos también expresado el deseo de sobrevivir en la gloria mundana a que aspira el sabio, el héroe o el artista, y aún el hombre vulgar. (Marín, 1956)

Ahora tomemos vuelo para un salto temporal de al menos cien millones de años. La circunstancia es simple, en un fin de semana como cualquiera, las personas suelen hacer actividades en grupo, ya sea con la familia o amigos, por decir, van lentamente llenando los asientos de un cine, las sillas frente a un ordenador, los sofás delante del televisor, las butacas del teatro, estos se posicionan con una actitud ordenada y analítica delante del librero, o simplemente levantan los utensilios propios de la cena para abrir paso a la narración de algo, no importa qué se haga, todas las historias nacieron como una. Existen diferencias sensibles, como cuando evidenciamos que no todos usamos la misma vestimenta ni nos reunimos delante de un puñado de leñas cubiertas por las rocas para su mejor combustión. La semejanza es más sutil, tanto que a menudo la ignoramos,

pero siempre estamos ahí para que se nos cuente algo, estamos delante de nuestras nuevas hogueras, llámese televisor, pantalla, escenario, o sobremesa, para sentirnos parte de algo, para sentir que no estamos solos. Las nuevas hogueras, al igual que las originales, no son sino espacios que garantizan la unidad de la especie. Sea que estemos delante de un libro o la pantalla del ordenador, al llegar ahí sentiremos la necesidad de los otros, al entregarnos a la narración tendremos la certeza de que no estamos solos. Es ahí cuando el instinto de supervivencia se hace evidente. La mayor parte proviene de la actividad individualista del ser humano, que con el pasar de los años se ve potenciada e incrementada por todo lo que contiene el sistema, el mercado laboral altamente competitivo; es decir, la ambición que tiene el ser humano por el materialismo y por llegar al poder. (Ramírez, 2017)

Fantasia e instinto. Relación y complementariedad con el proceso artístico



Imagen 19. Domínguez, N. Ilustraciones de fantasía. Digital. Recuperado de <https://www.domestika.org/es/projects/115687-ilustraciones-de-fantasia>

La presente investigación considera la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia como tres factores importantes, recordando que todo tipo de surrealismo conlleva la fantasía, ya que mayoritariamente las obras resultan producto de lo imaginario, de sueños frustrados o realidades maravillosas. Algunos artistas del movimiento surrealista y a lo largo de la historia del arte se basaban en estos factores para el desarrollo práctico, esto permite una mayor fluidez en el tratamiento artístico-plástico y la experimentación de nuevas técnicas y métodos, mismas que se sustentan en diversos sucesos surgidos de lo imaginario, como la fantasía que hace referencia a las alucinaciones fantásticas narradas en libros y cuentos de experiencias o vivencias anecdóticas cubriendo el sentido consciente o inconsciente; mientras que el instinto, es tomado como una conducta innata o impulso natural que se produce de manera involuntaria transmitida genéticamente entre seres vivos de una misma especie, dando como resultado una respuesta explícita frente a estímulos determinados o la respuesta a ciertas situaciones, como también puede ser una reacción inconsciente a la razón que se obedece.

Con estos aspectos presentes se ha requerido buscar y sumergirse en las profundidades de la imaginación, y el terror además requiere despertar el instinto del lector, ya sea a través de leyendas, cuentos, anécdotas o experiencias vividas; ambas ideas combinadas terminan por dar a la luz un sinfín de pesadillas.

A la vez, el instinto responde a las técnicas que se utilizan en el desarrollo del presente trabajo, como son: el cadáver exquisito, la escritura automática, el método paranoico-crítico de Dalí. Para la fantasía se recrean ciertas imágenes y simbologías utilizadas en la producción de Johfra Bosschart, artista que versa sobre temas mitológicos, ocultismo, religión, astrología, psicología, antigüedad; y, John Kenn Mortensen, quien emplea el pensamiento involuntario, dando como resultado seres de

pesadilla, enfermedades, monstruos y escenarios tenebrosos. De esta manera se desarrolla la capacidad de imaginación, mientras que la fantasía puede convertirse en deseo; todo esto en conjunto permitirá construir mundos paralelos e ir más allá de lo que se observa.



Imagen 20. Kenn, J. 2018. De una historia de Stephen King. Esta es Adelia y Ske succiona las lágrimas. Ilustración. Pluma y tinta sobre papel. Recuperado de <https://johnkenn.bigcartel.com/product/ardelia-sucks-tears>

CAPÍTULO II

2.1. Referentes artísticos del surrealismo

2.1.1. Roberto Matta

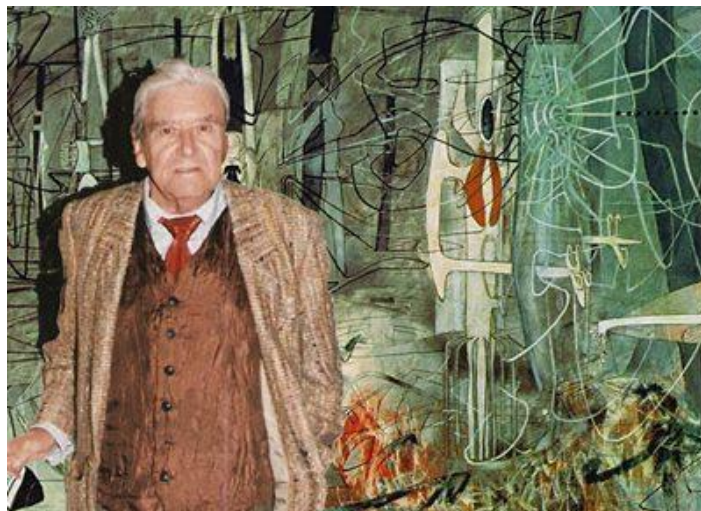


Imagen 21. Matta, R. 2017. "Universe" de Roberto Matta. Fotografía. Recuperado de <https://www.radiozero.cl/podcasts/podcast-santiago-adicto-universo-de-roberto-matta/>

El pintor Roberto Matta Echaurren nació el 11 de noviembre de 1911 en Santiago de Chile en el seno de una familia hispano-franco-vasca. Su obra estuvo marcada por el surrealismo y escapa las categorías habituales de la pintura, pues se despliega con un texto continuo, único, como una gigantesca historieta.

Para la presente investigación ha sido retomado por la utilización de formas abstractas que plasma en su obra. Menciona que surgían de la oscuridad o los relacionaban con paisajes creados en su interior inconscientemente, la mayoría de sus composiciones son elaboradas con elementos más sintetizados y simbólicos; uno de los aspectos más relevantes es el tratamiento del color en las composiciones, unifica y juega con una gama cromática muy amplia, tanto en tonos cálidos como fríos, por lo que su obra surrealista expresiva es suave, pacífica, aunque en ocasiones utilice una cromática oscura logra el equilibrio deseado.

Es destacable el paso que tuvo en la carrera de arquitectura en Chile, por eso es que para él todo es construcción, pero no construcción de una casa, sino de una conciencia humana que en lo posible antes de morir se llegue a ser casi universal y para eso no quería valerse de las palabras, sino de las imágenes, de las metáforas. Se declara un preliminarista, busca esa liberación del conocimiento a través de sus obras y cuando empieza a pintar escandaliza a la gente y entonces se dirige a Francia a los 21 años, viaja algunos meses por Europa, conoce a Magritte, descubre a Duchamp y a muchos otros artistas más.

En 1933 conoció en Madrid a Federico García Lorca (poeta, dramaturgo y prosista español), quien le hizo comprender que podía dibujar. Luego tuvo un encuentro con Breton; en ese entonces no sabía lo que él mismo hacía y a lo que quería llegar con su obra, elaboraba pequeños dibujos que para Breton eran de lo más surrealistas, pero desconocía casi en su totalidad sobre el tema, entonces creyó que se estaba burlando de él. Matta solía decir que no es pintor, que existe gente que pinta sin razón porque simplemente le gusta hacerlo, a diferencia suya, que le gusta poder comprender por medio de una especie de geometría lo que es el crecimiento de la conciencia (ONLINE, 2016).

Matta: “La vida se gana con vida, no con dinero; algunos viven para hacer crecer el ser y otros para hacer crecer el haber”.

Él no es simplemente un intuitivo prodigioso, sino que alimenta su pintura con toda la materia y por lo tanto con la ciencia. Alguna vez sostiene que la naturaleza es un gran prodigio, pero le encuentra errores, descubre equivocaciones de la misma y la considera narcisista porque creyó que todo lo había hecho muy bien, aunque tal vez creó animales gigantescos como ballenas y posiblemente los dinosaurios que, según su entender, todos

los días al desayuno consumían su tiempo y por lo tanto tenían que desaparecer.
(Chacon, 2016)

Es el único artista de los precursores surrealistas que se ha retomado por la utilización de fondos, abstracciones y simplificaciones en su obra. Éste, además mezcla el dibujo con la pintura y las combina en dimensiones colosales con otros de pequeño formato, los cuales son perfectamente estructurados donde la línea adquiere un protagonismo fundamental frente al color o la materia que caracterizan sus grandes composiciones. (Bellido, 2002).



Imagen 22. Matta, R. 1956. Evolución de una nube. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España. Óleo sobre lienzo. 140 x 200 cm. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/evolucion-dune-cible-evolucion-nube>

Análisis artístico y técnico de la obra “Evolución de una nube” de Roberto Matta

En la obra se pueden apreciar múltiples perspectivas donde el color y el ángulo de visión dan profundidad, las figuras geométricas se muestran en perspectiva dando la sensación de relieve, el elemento principal de la obra se encuentra en el centro haciendo un contraste del blanco con los ocre y rojizos de los elementos abstractos de alrededor. Todos los elementos (neologismos) resaltan por el azul del fondo, mismo que crea la sensación de un espacio abierto e infinito, y que se vuelve oscuro a los costados introduciendo al espectador en la obra. Además, utiliza dibujos sueltos abstractos y líneas

indefinidas creando la sensación de un portal luminoso. Las figuras geométricas se ven proyectadas hacia delante mostrando tres lados en perspectiva, no se observan figuras planas y el fondo sobre el que destacan las figuras no se ve plano gracias a la diferencia de matices; existen espacios profundos entre los elementos geométricos y los costados de la obra, sus elementos matéricos dan una mayor fuerza expresiva, esterilidad, sorpresa, vacío, existe un juego geométrico.

La obra marcada por un sentido espacial entre cósmico y abismal, más allá de la pintura y la poesía, el espacio pictórico adquiere una vibración poética, en íntima unión con el color; es decir, una contraposición entre el sentimiento dramático de las superficies dominadas por una materia sorda, densa, y casi monocromática, y la nerviosa intención de un sistema de rayados de distintas intensidades y orientaciones rítmicas, desde sutiles redes hasta gestos que ahondan y resquebrajan los espacios. Algunos elementos están inspirados por formas sonoras, existe gran proyección psíquica que no sólo pone en valor ciertos elementos sensoriales, sino que parece fundamentarlos y habitarlos en su esencia. Esta obra está determinada en un plano profundo, caracterizada como sublime, en el cual los objetos que rodean al cuadro están proyectados desde todo tipo de fantasías, de materia luminosa.

Interpretación y aspectos iconográficos y simbólicos

En su arte lo puramente pictórico predomina siempre sobre lo simbólico. Así como en la mente del poeta los estados de ánimo se transforman en versos, en Matta aparecen bajo el aspecto de imágenes plásticas, cuyos trazos, texturas y colores corresponden a los movimientos del espíritu surrealista. Seguidamente, el artista integra en estas formulaciones su pensamiento; es decir, reconstruye lo que atrajo su atención, perteneciendo al mundo de lo visual. Existe una tendencia a la restricción cromática que se limita en muchas ocasiones al verde, negro, blanco o gris y sus combinaciones, o a la

monocromía de su matiz intenso, como el rojo, azul o amarillo. En analogía con esta austeridad en el color, el estilo de Matta se muestra siempre contenido, hermético, casi indescifrable; a la vez, rechaza toda expresión exagerada.

No obstante, la geometría de Matta trasciende sentidos. Expresión inequívoca: libertad del mundo y del arte. Modulación de líneas, masas, matices; transición de formas y colores, existe una sensación que guarda prodigios precolombinos con la invención de lenguajes; por ello, lo que resalta en la obra no es la forma, sino el concepto, esa idea antigua y moderna, la revelación de instantes, el lenguaje, la sensación y percepción que camina hacia el tiempo. Varios signos y colores conforman a su obra, desde el punto de vista estricto y estético, la misma que consta de distribución espacial, para ello utiliza con frecuencia la línea, el volumen con frontalidad; es decir, bidimensional, los colores son fríos y cálidos con modelado y unifica la posición de planos; y el acabado de la misma es un sfumado que posee movimiento, equilibrio y simetría.

2.1.2. Johfra Bosschart

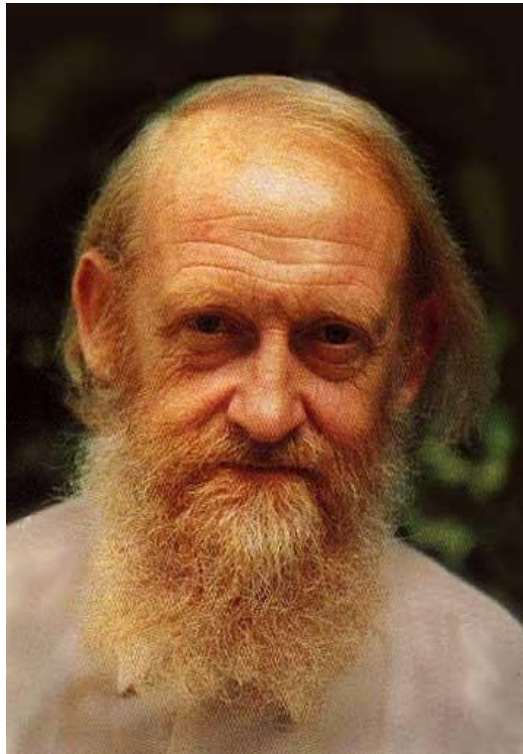


Imagen 23. Bosschart, J. 2015. Johfra Bosschart surrealismo esotérico. Recuperado de <http://arteyapuntesymonografias.blogspot.com/2015/03/johfra-bosschart-surrealismo-esoterico.html>

Johfra Bosschart nació el 15 de diciembre de 1919 en Rotterdam – Países Bajos. Para sus obras utiliza una temática de seres basados en estudios de psicología, religión, la Biblia, astrología, antigüedad, magia, brujería, mitología y ocultismo. No hay nada más real, bello, ético, psicológico, religioso y trascendentalmente lógico que lo que nos muestra en estas Pinturas Zodiacales, o en muchas de sus otras pinturas que llevan el mismo sello. (Ugas, 2001)

Sus figuras amorfas, composiciones recargadas y la utilización de simbología son los aspectos más sobresalientes y distintivos del artista, por lo que se tomará como referente, así como también por la realización de diversos estudios de figura humana relacionados con temas mágicos y mitológicos.

A su vez, es evidente que lo pintado por Johfra se basa en lo imaginario y fantástico, pero de igual manera se basa en aspectos de la realidad, ya que en cada una de sus obras existe un conocimiento milenario, un simbolismo profundo, y una captación de la Realidad Supra-Dimensional que no pueden conocer ni percibir aquellos que, pese a que sean grandes pintores y conociendo las técnicas, desconocen y no se relacionan con ese mundo irreal para los materialistas y esclavos de los sentidos físicos. (Ugas, 2001)

Cada una de sus pinturas forma una composición llena de símbolos escogidos personalmente por él. A su vez, se ha atendido lo máximo posible al lenguaje objetivo de las imágenes, ya existente desde hace tiempo, y sobre el cual se ha escrito mucho en otros contextos. Johfra ha extraído de un rico acervo cultural aquello que se ajustaba a una composición, sin sobrecargar a ésta con la gran cantidad de detalles prolijos que deben eliminarse para no perjudicar a la imagen central. Espera que sus imágenes sean una fuente para la meditación y que sepan ser apreciadas por todo aquel que conoce su propio signo zodiacal, estas personas encontrarán en la pintura de Johfra la imagen de sí mismos, como reflejada en un espejo, lo que puede constituir un caudal de autoconocimiento.

Muchas de sus obras contienen elementos inquietantes, tales que resultarían intolerables si él no buscara deliberadamente en ellos la belleza. Además, quedan atemperados por la presencia de fragmentos tranquilizadores, busca la belleza a través de su representación sobre todo en el desnudo femenino, jamás pintado de manera incitante, aunque sí con una carga de enorme tensión psíquica, mientras que, los rostros, sobre todo, revelan la gran intuición psicológica de Johfra y las figuras son completamente puras desde el punto de vista anatómico. (Steehouwer, 1975)

Análisis artístico de la obra de Johfra Bosschart

Para la creación de sus obras se basa en el zodiaco, ya que proporciona más datos y de cualquier otra índole que las simples indicaciones para determinar el carácter de una persona o una eventual predicción; esto le permite crear figuras amorfas, composiciones sumamente recargadas haciendo alusión al Renacimiento, y desempeña de gran manera ilustraciones de simbologías para sus textos, de los cuales extrae gran cantidad de ideas para complementarlas con el estudio de la figura humana, relacionados con la magia, brujería, mitología, religión y ocultismo. Estos aspectos son los más sobresalientes y distintivos del artista. La cromática que emplea frecuentemente es suave, aunque mezcla tonos cálidos con fríos, pero sin perder el equilibrio y la simetría lograda con el dibujo. Asimismo, tiene un gran manejo de las luces y sombras, lo cual da un efecto de volumen impresionante a sus trazos minuciosos.

2.1.3. Jhon Kenn Mortensen



Imagen 24. Kenn, J. 2012. Jhon Kenn: “Horrores infantiles”. Fotografía. Recuperado de <http://opresivo.blogspot.com/2012/10/john-kenn-horrores-infantiles.html>

John Kenn Mortensen nació en 1978. Es un artista danés que vive y trabaja en Copenhague. Mortensen es un maestro con lápiz y papel y su imaginación es insuperable. Durante el día, emplea estas habilidades como animador y director de programas de televisión para niños. Pero cuando cae la oscuridad, deja volar su imaginación, y de la punta de su pluma fluye una gran cantidad de monstruos, seres híbridos y fantasmas.

“Escribo y dirijo programas de televisión para niños. Tengo un par de gemelos y no tengo mucho tiempo para nada. Pero cuando tengo tiempo, elaboro dibujos de monstruos en notas post-it ... es una pequeña ventana a un mundo diferente, hecho con suministros de oficina. La gente siempre tendrá miedo de los monstruos. Para algunas personas, las arañas son monstruos ... solo monstruos muy pequeños. Calienta mi corazón cuando puedo asustar a las personas o simplemente les da la sensación de haber experimentado una pequeña aventura de algo tan simple como dibujar en una nota post-it. Hay un buen momento justo antes de que te des cuenta de que te comerán algo que nunca creíste que existía. Es como cuando recibes malas noticias y crees que ... nunca pensé que esto me pasaría a mí”.

(Mortensen, 2014)

Este artista es destacado por el uso de escenarios con casas rurales, rústicos muelles que se integran con bosques, campos, lagos que acogen a varios monstruos y personajes extraños de pesadillas. Los dibujos de Mortensen son maravillosos; el papel amarillo pegajoso se transforma, los monstruos cobran vida, cada uno con su propia personalidad. (Mortensen, 2013)



Imagen 25. Kenn, J. 2017. El rey de amarillo. Ilustración. Pluma y tinta sobre papel. Recuperado de <https://johnkenn.bigcartel.com/product/hastur>

John Kenn Mortensen reconoce que uno de los propósitos de sus dibujos es provocar miedo. Tal vez lo más inquietante de la obra de Kenn sea la perturbadora sensación de cotidianidad que poseen sus escenas: el hogar es muchas veces el lugar donde lo amenazador se cierne casi con naturalidad ante unos personajes que parecen en ocasiones ser ajenos ante semejantes manifestaciones. Su inspiración viene del folclore local y de la literatura, pero también de sus pesadillas infantiles, de ahí que muchos de los protagonistas sean niños. (Gomato, 2018)

Tomé también a Kenn como otro referente porque en sus ilustraciones emplea seres de pesadillas, fantasmas, monstruos o imágenes aterradoras, creando composiciones de fantasía infantil, esto debido a que también es director de un programa para niños. He retomado a este artista por el manejo de los personajes (casi siempre niños), por los

elementos que plasma, ya que se relacionan con el surrealismo onírico y también por la grafología.

Análisis artístico de la obra de Jhon Kenn Mortensen

Para la creación de sus ilustraciones se basa en seres de pesadillas, elementos fantasmagóricos, monstruos o imágenes aterradoras, creando composiciones de fantasía infantil, esto debido a que también es director de un programa para niños. Tiene un gran manejo de los personajes surgidos de la mente y de sus sueños, y a su vez, plasma elementos escenográficos y ambientales para dotar al espacio de una atmósfera sobrenatural y terrorífica. Lo más destacable del artista es la grafología que maneja, ya que con sus representaciones transmite la sensación desgarradora, hiriente o triste de los personajes. En el aspecto técnico utiliza una cromática a escala de grises, resalta ciertos detalles con tonos más oscuros y contrasta de gran manera el blanco y negro. Su trazo es suave y firme, utiliza con frecuencia las líneas entrecortadas, para crear la sensación de pelaje en los monstruos, asimismo para dar volumen y sombras a los elementos.

2.1.4. Fernando de Szyszlo



Imagen 26. Szyszlo, F. 2016. Con su esposa Liliana Yábar. Se casaron en 1988 y fallecieron juntos el 9 de octubre del 2017. Lima, Perú. Fotografía. Recuperado de http://caretas.pe/culturales/80490-la_muerte_del_siglo_xx

El artista peruano Fernando de Szyszlo, nacido en Lima en 1925 es conocido por su conjunción de la abstracción y de formas inspiradas por el arte precolombino. Szyszlo comenzó los estudios de arte en 1944 en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de la ciudad de Lima. Durante el transcurso de sus estudios, Szyszlo desarrolló un estilo pictórico abstracto que posteriormente cultivó en Europa de 1948 a 1951. Regresó a Lima en 1951 y fundó el grupo “Espacio”, asociación dedicada a la fusión de formas y temas indigenistas peruanos con el constructivismo europeo. Solía titular sus trabajos en el idioma quechua. (Moog, 1963)

“Yo tenía una inclinación natural por el surrealismo y por el cubismo”. Simultáneamente manifiesta un interés por el estudio de las obras artísticas de las culturas precolombinas. “Ellas me han interesado por dos razones. Una era la posibilidad que me brindaba de reconocer una tradición plástica autónoma en esa parte del mundo y la otra el reconocimiento de las formas que nos llegan desde nuestro propio pasado”. (Szyszlo, Las puertas de la noche)

Fernando de Szyszlo busca posesionarse a través de sus obras como una de las mejores en Latinoamérica por medio de técnicas enfocadas en un arte latinoamericano propio y único en el lenguaje artístico característico de paisajes desolados, formas interactivas, esculturales, minimalistas, severas, oscuras con mares y atmósferas fuertes, resaltando así diversos lenguajes que buscan reflejar la identidad del pueblo peruano. (Jurado, 2018)



Imagen 27. Szyszlo, F. 2014. Sol negro. Durban Segnini Gallery, Miami. Acrílico sobre lienzo. 80 x 100 cm. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/fernando-de-szyszlo-sol-negro-1>

Análisis artístico y técnico de la obra “Sol negro” de Fernando de Szyszlo

En la obra resalta la importancia de la textura, el uso de una pincelada libre y rápida cargada de pintura, existe un contraste entre la luz y la sombra, la oscuridad y la claridad, el color pasa a tener un valor secundario y solo actúa para agudizar y hacer vibrar el contraste de luz y sombra, la composición del claroscuro provoca alumbramientos difíciles. En cuanto al manejo del espacio abierto y el espacio interior ha oscilado siempre entre el paisaje y la habitación, existe un buen tratado de luminosidad para crear profundidades, pese a que sea una obra abstracta. Diversifica colores misteriosos como lilas, negros, rosados, marrones, rojos y ocre delicados. El verde y el gris son muy

sutiles, mientras que, los tonos rosas y rojizos del fondo dan la sensación de movimiento al igual que las formas abstractas de tonos violetas y azulados que se encuentran dispersas y en diferentes posiciones; en definitiva, la obra tiene una forma erguida, totémica y lenta.

Interpretación y aspectos iconográficos y simbólicos

El contenido cromático oscuro representa el misterio y la magia y hace ilusión a Tintoretto, que el color más hermoso era el negro. Los interiores son cuartos de sacrificios o cámara nupcial mientras que los espacios abiertos connotan los despiertos o la interpretación del mar; trata de profundizar un ambiente frío, entre opaco y resaltante a través de sus mezclas, los tonos rosas y rojizos del fondo dan la sensación de movimiento al igual que las formas abstractas de tonos violetas y azulados que se encuentran dispersas y en diferentes posiciones. En su obra emplea la distribución en el espacio, gran equilibrio y simetría, además utiliza con regularidad la línea, y logra el volumen en base a tonalidades oscuras y claras pese a que sea una obra bidimensional. Finalmente, emplea colores cálidos en gran escala creando un acabado pastoso y brillante por el manejo del óleo.

CAPÍTULO III

3.1. Propuesta alternativa de pintura surrealista

PROCESO PARA LA ELABORACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA PLÁSTICA

3.1.1. ETAPA ANALÍTICA: PRE – PRODUCCIÓN O FASE PREPARATORIA

Los principales aspectos que han influido y se ha tomado como referencia para el desarrollo teórico y práctico del presente proyecto de investigación son los métodos desarrollados por los artistas surrealistas, de los cuales se ha basado en el dibujo, la escritura automática, cadáver exquisito, método paranoico – crítico, ensamblaje y dripping, enfocándose en aspectos de fantasía oscura y gótica, dando como resultado elementos incongruentes surgidos de lo imaginario y retomados de los referentes como Johfra Bosschart, quien elabora seres fantásticos como dragones, fantasmas, varios escorzos de distintos personajes, seres mitológicos, de astrología, Biblia, ocultismo, bujería, todas sus obras con un enfoque renacentista; y Jhon Kenn, quien enfoca su trabajo en la representación de un mundo de pequeños niños y criaturas con aspectos terroríficos, empleando la gama cromática en escala de grises, como se aplicará en la obra; y conjuntamente se empleará una mezcla de surrealismo figurativo y abstracto en las mismas, para diversificar las gradaciones de tonos grises y así lograr un contraste del dibujo figurativo con la pintura abstracta de creaciones atmosféricas.

Para dichos espacios de la obra se realizará una experimentación empleando fondos plenamente abstractos en relación a Fernando de Szyszlo y Roberto Matta, éste último emplea elementos surgidos del inconsciente y les da una interpretación distinta, mezclando planos arquitectónicos, ambientes abrumadores y cosmológicos, que encierran al espectador en la obra, mientras que Szyszlo maneja figuras simbólicas de las diferentes culturas de su pueblo natal.

Asimismo, es importante tener en cuenta la cromática que se empleará en la obra, ya que se hará uso de tonos cálidos y fríos, considerando tonos neutrales como el blanco y el negro en el tratamiento de los personajes.

Además, se utilizarán elementos encontrados para la aplicación de ensamblajes como muñecos y cabezas para posteriormente ser intervenidas en relación a la temática, igualmente se ensamblará luces con variación de colores, espejos (representación simbólica de Johfra Bosschart sobre el apocalipsis - Saturno), cajas de madera, reflectores, parlantes con sonidos tenebrosos y otros elementos que se crea convenientes ensamblar en la obra, estos serán colocados en relación a los bocetos previos, ya sea por la articulación su forma, posición, tamaño con la finalidad de resaltar las texturas y diferenciar planos bi y tridimensionales.

Para representar el instinto de supervivencia se ha enfocado en un personaje mítico e histórico como es el médico de la peste negra, con ello se realizará un personaje escultórico con ensamblajes y elementos simbólicos como el reloj de arena (característico del personaje en representación al tiempo de vida).

Finalmente, se retomará los aspectos más sobresalientes de la Teoría de los sueños de Sigmund Freud; lo cual dará como resultado una obra totalmente experimental en la que se ha puesto a disposición todos los métodos antes mencionados, pero a la vez se establecerá una propuesta nueva en cuanto a la técnica y práctica por el variado uso de materiales como el óleo, acrílico, tintas, grafito, madera, clavos, tornillos, espejos, cuero, tela, masa moldeable, entre otros antes mencionados.

Subversión del símbolo

En esta ocasión se ha retomado la figura de las cabezas reducidas de la cultura Shuar del Ecuador (La Tzantza, práctica ceremonial donde el vencedor adquiere todo el poder,

sabiduría y espíritu del vencido, estas se conservan como talismán y trofeo de guerra) como se muestra en la *Imagen 28* para la ejecución previa de un detalle de la escultura principal de la primera obra realizada como se muestra en la *Imagen 29*, cambiando el significado de manera parcial al personaje. Asimismo, se realizó la escultura principal de la misma obra como se observa en la *Imagen 30*, una fotografía que muestra una herida causada por la enfermedad de la peste negra, de tal modo que se relaciona con el personaje intervenido como se muestra en la *Imagen 31*, pero en este caso manteniendo el significado de la misma.



Imagen 28. Hery, 2013. Cabeza reducida. Museo Ripley's. [Fotografía]. Recuperado de <https://marcianosmx.com/jibaros-cabezas-reducidas/>

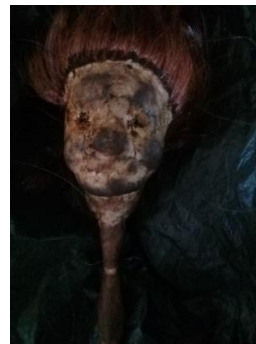


Imagen 29. Espejo, F. 2020. Idea en base a cabeza reducida de la cultura shuar. Escultura con masa DAS, tinte de cedro, alquitrán y tñer. [Fotografía].



Imagen 30. Proveders, C. Centers for Disease Control and Prevention's. 1993. Herida producida por la peste negra. [Fotografía]. Recuperado de <https://blackdeathfacts.com/symptoms/>



Imagen 31. Espejo, F. 2019. Idea en base a heridas causadas por la peste negra. Escultura con masa DAS y pintura acrílica. [Fotografía].

Incubación o latencia

A partir de las fichas de observación y la subversión simbólica, conjuntamente con el archivo visual, fotográfico físico y digital se procede a la fase ejecutiva con la elaboración de imágenes sueltas de bocetos que servirán como ideas previas para realizar las diferentes composiciones y previo a ello, la ejecución de la obra.

Bosquejos iniciales para la elaboración de las obras:



Imagen 32. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esférográfico. [Bosquejo].



Imagen 33. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esférográfico. [Bosquejo].



Imagen 34. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esférico. [Bosquejo].



Imagen 35. Espejo, F. 2019. Idea previa. Impresión a tinta láser sobre cartulina. [Bosquejo].

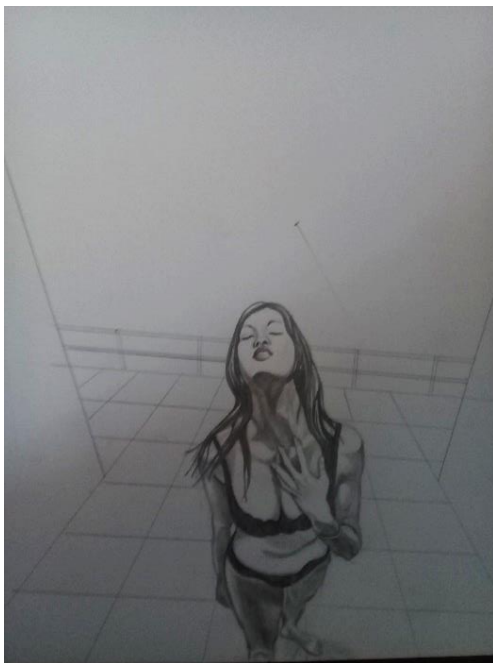


Imagen 36. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 37. Espejo, F. 2019. Idea previa con ensamblaje. Dibujo a grafito. [Bosquejo].

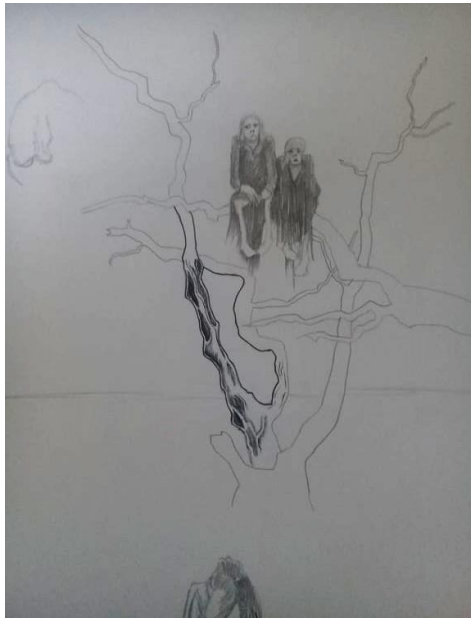


Imagen 38. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].

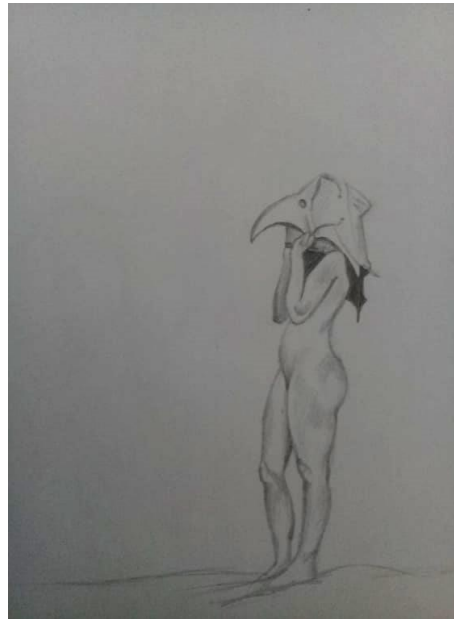


Imagen 39. Espejo, F. 2019. Idea previa para escultura. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 40. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 41. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 42. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 43. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 44. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 45. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 46. Espejo, F. 2019. Idea previa para escultura. Dibujo a grafito. [Bosquejo].

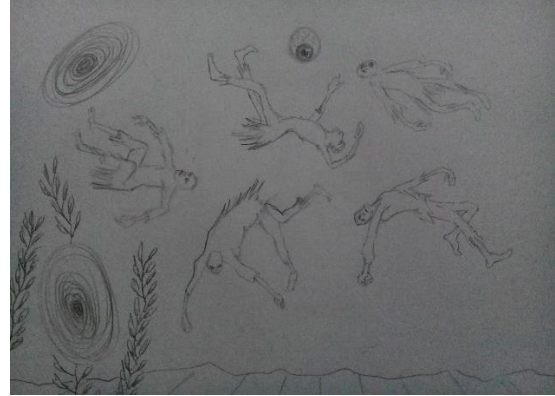


Imagen 47. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 48. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].

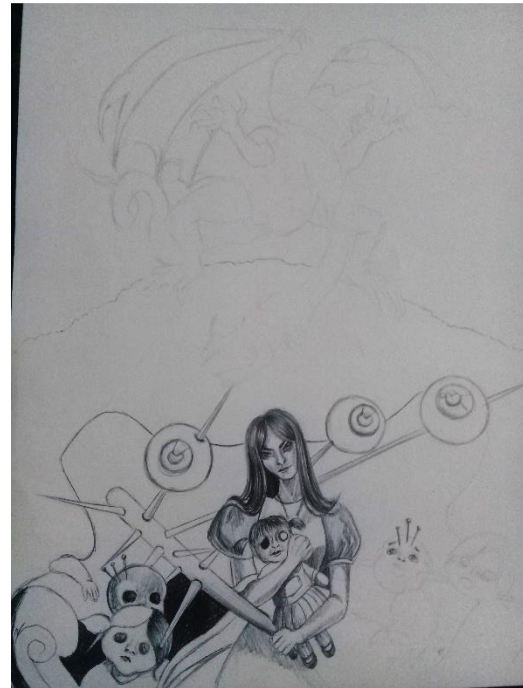


Imagen 49. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esférico. [Bosquejo].

Libro de artista



Imagen 50. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico y témperas sobre cartulina. [Bosquejo].



Imagen 51. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 52. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico y témperas sobre cartulina. [Collage].



Imagen 53. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 54. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico. [Bosquejo].

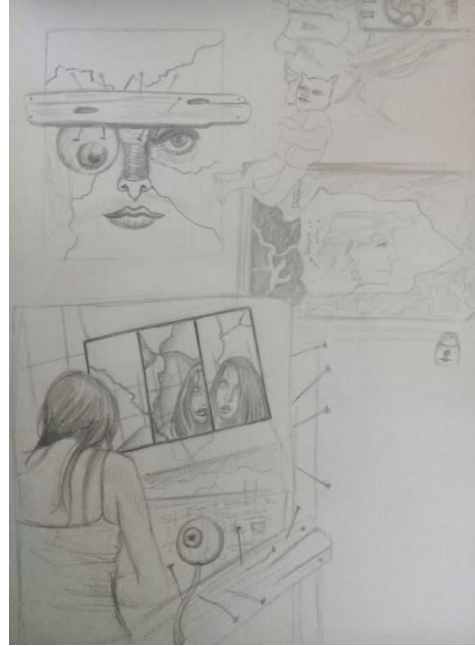


Imagen 55. Espejo, F. 2019. Idea previa para ensamblaje. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 56. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a esferográfico y témperas sobre cartulina.



Imagen 57. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 58. Espejo, F. 2019. Idea previa en relación a una puerta. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 59. Espejo, F. 2019. Idea previa. Dibujo a grafito. [Bosquejo].

Iluminación

Luego de tener varias ideas sueltas, libres, se procede a organizar y modificar las mismas, re contextualizándolas, de tal manera que se van puliendo y definiendo las ideas.



Imagen 60. Espejo, F. 2019. Creación de composición. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].

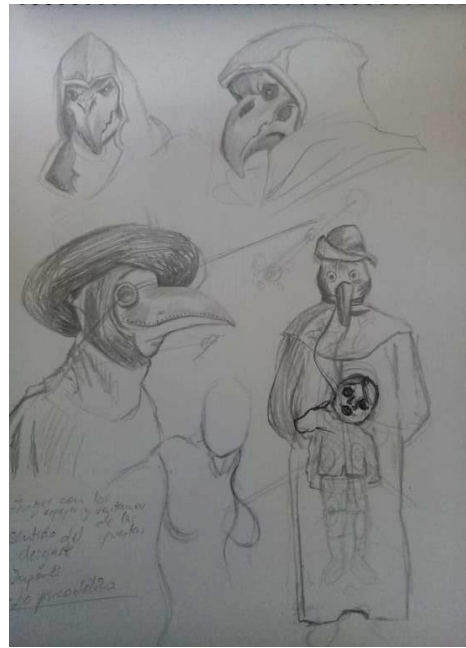


Imagen 61. Espejo, F. 2019. Agrupación de ideas previo a escultura. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 62. Espejo, F. 2019. Creación de composición. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].

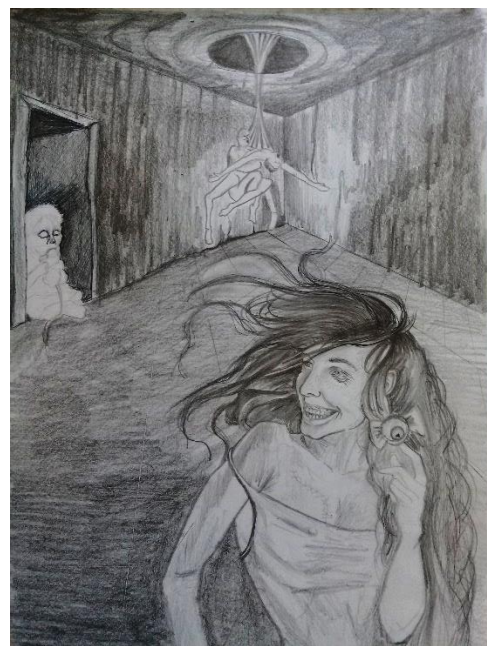


Imagen 63. Espejo, F. 2019. Creación de composición. Dibujo a grafito. [Bosquejo].



Imagen 64. Espejo, F. 2019. Creación de composición. Dibujo a esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 65. Espejo, F. 2019. Creación de composición. Dibujo a grafito. [Bosquejo].

Selección de ideas

Una vez definidas las ideas previas se comienza a distribuir o modificar elementos para la creación de una composición más definida, en este caso con ideas para la implementación del ensamblaje en la obra.



Imagen 66. Espejo, F. 2019. Idea de composición. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 67. Espejo, F. 2019. Idea de composición. Dibujo a grafito y esferográfico. [Bosquejo].



Imagen 68. Espejo, F. 2019. Idea de composición. Dibujo a grafito y esférico. [Bosquejo].

Exploración: visuales y materiales

Para la ejecución de la obra se ha recurrido a materiales comunes y tradicionales como el óleo, dado que permite un mejor manejo de valores tonales, gradaciones para personajes, fondos, atmósferas y se acopla con facilidad a la madera, misma que fue tomada como soporte, teniendo en cuenta que la propuesta consiste en ensamblaje; por ello se trabajó sobre un soporte rígido, ya que permite realizar cualquier tipo de cortes, modificaciones y ensambles sobre la misma.

Además, para el desarrollo de los personajes que fueron intervenidos sobre muñecos de caucho, se ha trabajado con masa maleable DAS, ya que permite generar varios tipos de volumen y se adapta fácilmente sobre el mismo, posteriormente los mismos fueron coloreados con pintura acrílica y esmalte. Para finalizar con los ensambles, se ha seleccionado MDF para la creación de cajas y pirámides tridimensionales, las cuales permitieron intervenir sobre las mismas. A una de ellas se la cubrió todos los paneles laterales con espejos y se realizó la instalación de una luz azul en la parte superior para colocar bajo la misma la escultura creada con base, en las restantes se realizó las técnicas surrealistas retomadas como en dripping y la escritura automática, mismas que posteriormente fueron ensambladas sobre las puertas y finalmente se colocó reflectores,

clavos en relación a los bocetos seleccionados y un parlante con efectos luminosos en las obras siguientes.

Organización de elementos

En la organización se trabajó con varios elementos, de los cuales se hizo una selección previa de dibujos y prácticas cromáticas para poder concluir con los bocetos definitivos.



Imagen 69. Espejo, F. 2019. Idea de composición con ensamblaje. Dibujo a grafito. [Boceto].

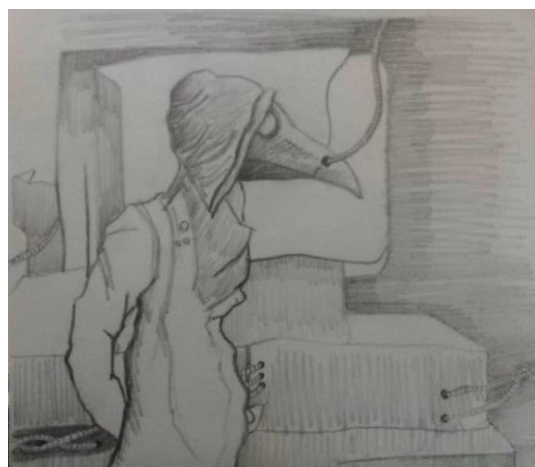


Imagen 70. Espejo, F. 2019. Idea de composición para escultura. Dibujo a grafito. [Boceto].



Imagen 71. Espejo, F. 2019. Práctica con tinta china y óleo sobre madera. [Boceto].

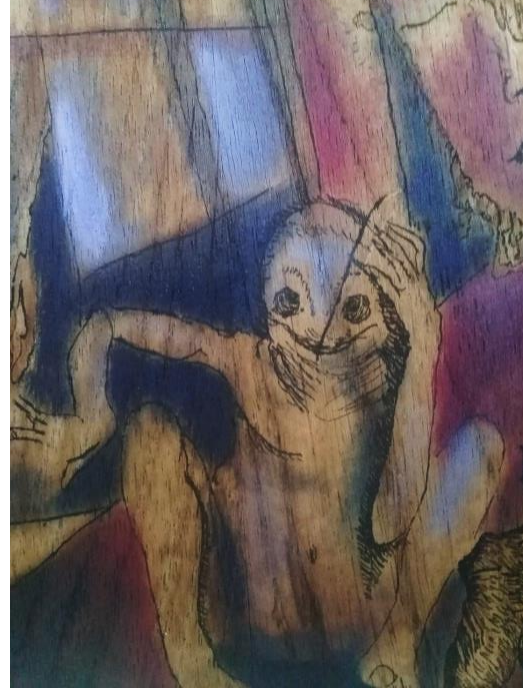


Imagen 72. Espejo, F. 2019. Práctica con tinta china y óleo sobre madera. [Boceto].



Imagen 73. Espejo, F. 2019. Práctica con tinta china y óleo sobre madera. [Boceto].



Imagen 74. Espejo, F. 2019. Práctica con tinta china y óleo sobre madera. [Boceto].

Bocetos definidos

Tras el proceso previo de la realización de bocetos, se selecciona los definitivos con la ayuda y recomendaciones de la docente Directora de Tesis, teniendo en cuenta los

aspectos que deben incluirse en la obra como los ensamblajes, dripping y escritura automática que son visibles en el desarrollo práctico.



Imagen 75. Espejo, F. 2019. Composición para pintura y ensamblaje. Dibujo a grafito. [Boceto].



Imagen 76. Espejo, F. 2019. Composición para pintura y ensamblaje. Dibujo a grafito. [Boceto].



Imagen 77. Espejo, F. 2019. Composición para pintura y ensamblaje. Dibujo a grafito. [Boceto].



Imagen 78. Espejo, F. 2019. Composición para escultura. Acrílico y grafito. [Boceto].

3.1.2. ETAPA CREATIVA Y EJECUTIVA: PRODUCCIÓN O FASE DE REALIZACIÓN

Registro del proceso de ejecución: obra 1

Ya que el trabajo con temática surrealista consiste en el ensamblaje se ha seleccionado como soporte puertas de madera. Estas fueron modificadas a través de cortes de planos, permitiendo así realizar los respectivos ensamblajes, en el caso de la primera obra se acopló un cajón de madera cubierto con espejos en los cuatro paneles y una luz azul en la parte superior. Esto permitió contrastar con el personaje escultórico realizado en base a un muñeco de caucho, mismo que fue modificado con masa maleable, creando varias llagas y heridas en relación a los infectados de bubónica por la peste negra, este mismo personaje fue retocado con pintura acrílica y posteriormente se le colocó un atuendo blanco que permite varios efectos visuales con la luz azul y los reflejos de los espejos, creando a la vez una obra de planos bi y tridimensionales.



Imagen 79. Espejo, F. 2019. Intervención con herramientas para corte sobre madera. [Fotografía].



Imagen 80. Espejo, F. 2019. Intervención con herramientas para corte sobre madera. Sustracción de ventanas en la puerta. [Fotografía].

En el diseño de la puerta se ubica en primer plano a una chica en escorzo, donde se observa al fondo una ciudad edificada como se muestra en la *Imagen 82*, haciendo alusión a Loja como una ciudad futurista, y al fondo se puede observar los cerros que rodean a la misma. A la derecha se encuentra un personaje con una expresión bastante fuerte, con los ojos saltones y la boca abierta en su totalidad, al cual se lo observa con una gestualidad de impacto al ver la figura que se encuentra a su lado. Toda la composición está rodeada de una atmósfera surrealista, con elementos que giran alrededor y nubes que se reflejan con los tonos azules de la luna; esto para equilibrar los tonos fuertes de la luz; mientras que en la parte superior se encuentran varios ojos como si estuviesen apretados entre sí y observando todo lo sucedido en el entorno. Como un detalle final, en la parte posterior de la puerta se colocó un parlante con luces que giran de manera circular para permitir una atmósfera más llamativa y a su vez, se colocó una memoria USB con sonidos aterradores como gritos de niños, seres sobrenaturales y aparatos mecánicos que se mueven entre sí como se muestra en la *Imagen 90*, con la finalidad de introducir al espectador con la obra.



Imagen 81. Espejo, F. 2019. Proyección del boceto y dibujo a grafito sobre la puerta. [Fotografía].

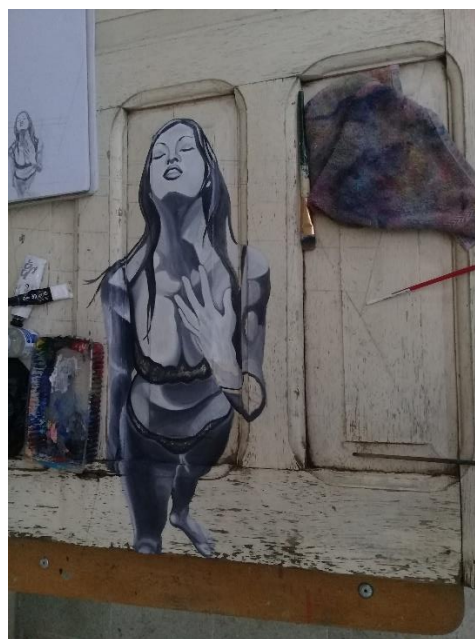


Imagen 82. Espejo, F. 2019. Ejecución del primer elemento con óleo a escala de grises. [Pintura].



Imagen 83. Espejo, F. 2019. Ejecución del segundo personaje. [Pintura].



Imagen 84. Espejo, F. 2019. Pintado de la ambientación y edificación. [Pintura].



Imagen 85. Espejo, F. 2019. Detalle de un personaje. [Pintura].

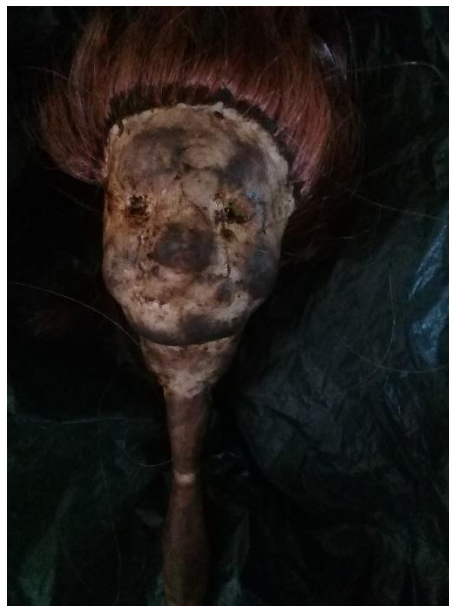


Imagen 86. Espejo, F. 2019. Elaboración del bastón en base a las cabezas reducidas de la cultura shuar para escultura principal. [Escultura].



Imagen 87. Espejo, F. 2019. Cajón tridimensional de madera cubierto por espejos. [Ensamblaje].



Imagen 88. Espejo, F. 2019. Elaboración de la cabeza para escultura principal con masa DAS. [Escultura].



Imagen 89. Espejo, F. 2019. Elaboración de las heridas del cuerpo para escultura principal con masa DAS. [Escultura].



Imagen 90. Lima, V. 2019. Proceso de acabado de detalles. [Fotografía].

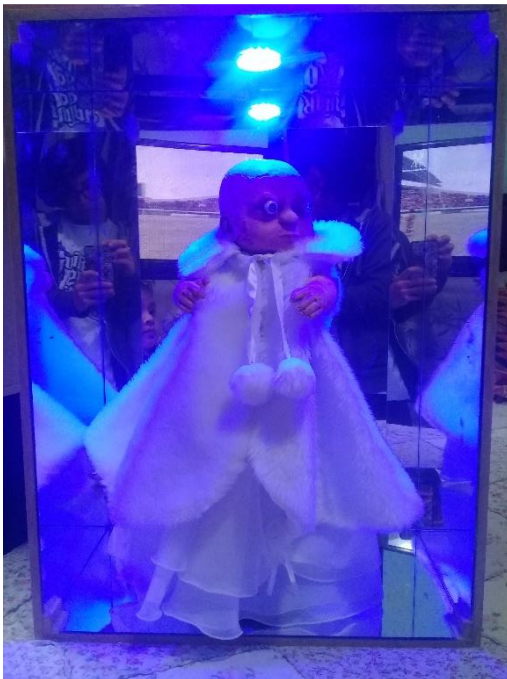


Imagen 91. Espejo, F. 2019. Detalle de escultura sobre cajón de madera cubierto con vidrios y ensamble de luz azul. [Ensamblaje].



Imagen 92. Espejo, F. 2020. Proceso de instalación de bases y ensamble de conexiones de luces y parlante. [Ensamblaje].

Registro del proceso de ejecución: obra 2



Imagen 93. Espejo, F. 2019. Ejecución del primer elemento con óleo a escala de grises. [Pintura].

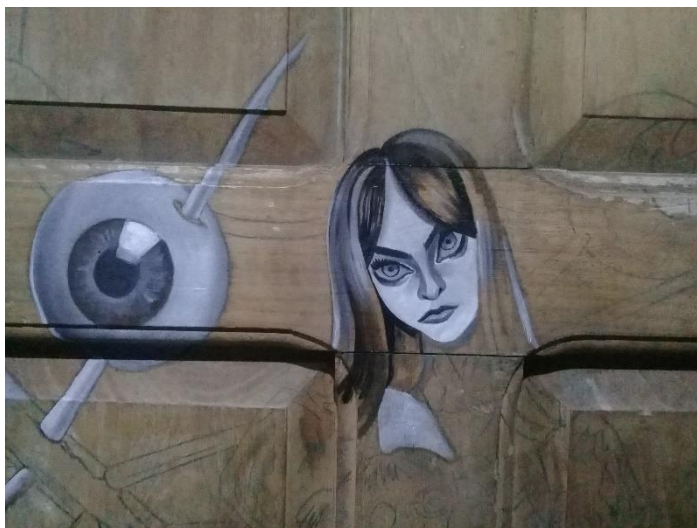


Imagen 94. Espejo, F. 2019. Proceso de pintado al óleo del rostro del personaje principal de la segunda obra a escala de grises. [Pintura].



Imagen 95. Espejo, F. 2019. Proceso de pintado de personajes al óleo. [Pintura].



Imagen 96. Espejo, F. 2019. Proceso de pintado de rostros de niños y bebés al óleo. [Pintura].



Imagen 97. Espejo, F. 2020. Detalle de composición de la segunda obra elaborada al óleo a escala de grises. [Pintura].

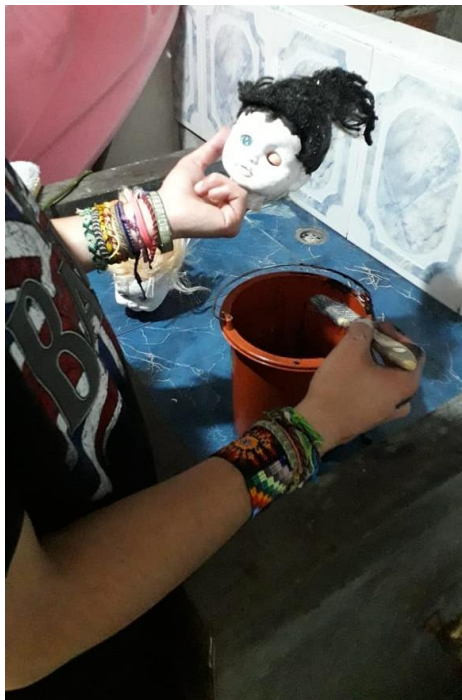


Imagen 98. Espejo, J. 2020. Intervención con pintura acrílica sobre cabezas de muñecos. [Fotografía].



Imagen 99. Espejo, F. 2020. Pintado de la atmósfera de la obra. [Pintura].



Imagen 100. Espejo, F. 2020. Intervención con pintura acrílica sobre cabeza de muñeco. [Escultura].

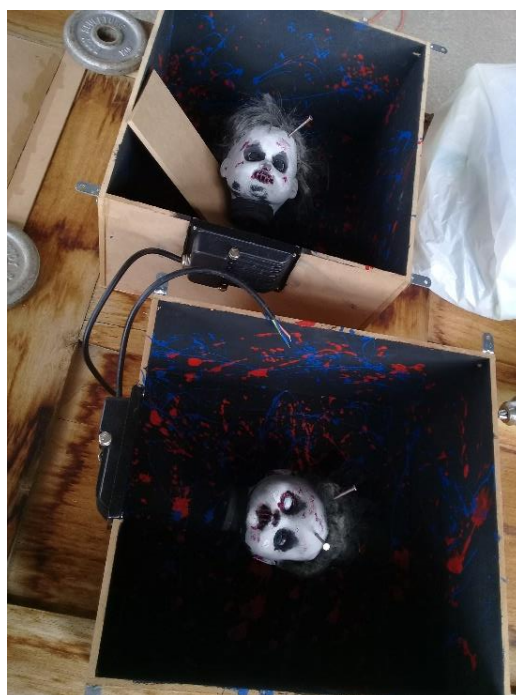


Imagen 101. Espejo, F. 2020. Instalación de reflectores y ensamblaje de cabezas sobre cajas de madera. [Ensamblaje].



Imagen 102. Espejo, F. 2020. Elaboración de dripping sobre cajas de madera tridimensionales en forma piramidal. [Ensamblaje].



Imagen 103. Espejo, F. 2020. Elaboración de escritura automática sobre pirámides de madera tridimensionales. [Ensamblaje].

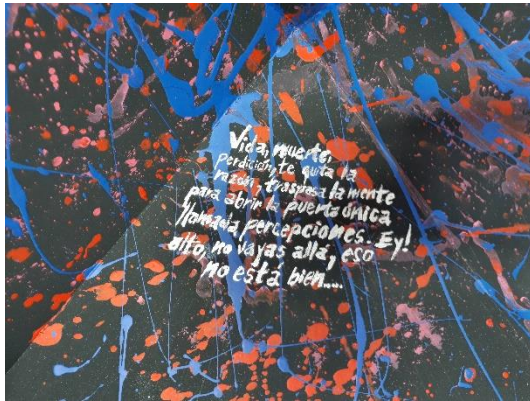


Imagen 104. Espejo, F. 2020. Detalle de escritura automática sobre dripping en pirámide de madera tridimensional. [Ensamblaje].

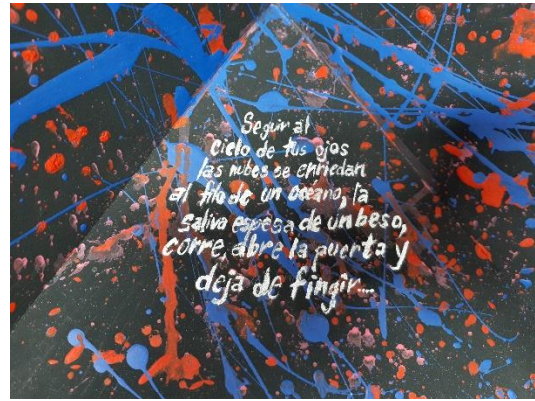


Imagen 105. Espejo, F. 2020. Detalle de escritura automática sobre dripping en pirámide de madera tridimensional. [Ensamblaje].



Imagen 106. Espejo, F. 2020. Detalle de ensamblaje de reflector y escultura sobre caja de madera tridimensional. [Ensamblaje].



Imagen 107. Espejo, F. 2020. Detalle de ensamblaje de reflector y escultura sobre caja de madera tridimensional. [Ensamblaje].



Imagen 108. Espejo, F. 2020. Detalle de ensamblaje de cabeza intervenida. [Ensamblaje].



Imagen 109. Espejo, F. 2020. Detalle de ensamblaje de cabeza intervenida. [Ensamblaje].

Registro del proceso de ejecución: obra 3



Imagen 110. Espejo, F. 2020. Ejecución del primer elemento de la tercera obra con óleo a escala de grises. [Pintura].



Imagen 111. Espejo, F. 2020. Pintura al óleo de elementos a escala de grises. [Pintura].



Imagen 112. Espejo, F. 2020. Proceso de pintura al óleo de fondos a color. [Pintura].



Imagen 113. Espejo, F. 2020. Proceso de pintura al óleo de la atmósfera. [Pintura].



Imagen 114. Espejo, F. 2020. Detalle de rostro a escala de grises. [Pintura].



Imagen 115. Espejo, F. 2020. Detalle de conexión de cable para instalación de luz. [Ensamblaje].



Imagen 116. Espejo, F. 2020. Detalle de instalación de luz sobre la puerta. [Ensamblaje].

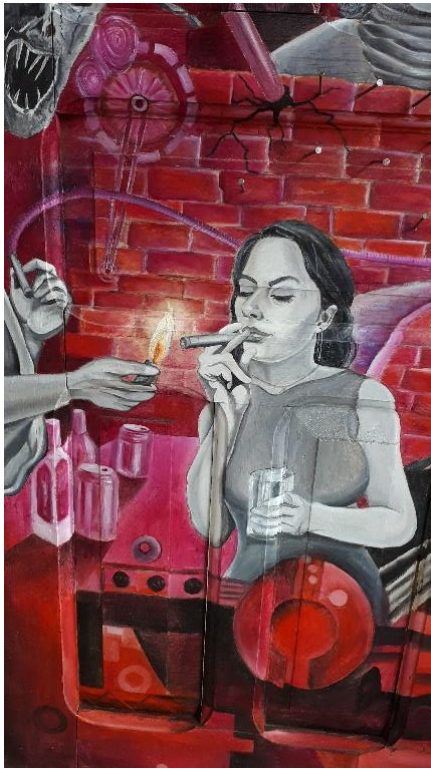


Imagen 117. Espejo, F. 2020. Detalle de chica fumando. [Pintura].



Imagen 118. Espejo, F. 2020. Detalle del médico de la peste negra. [Pintura].

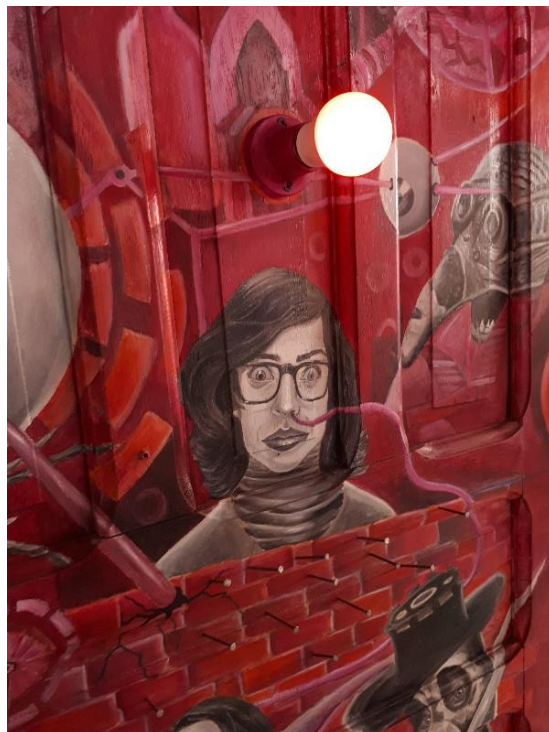


Imagen 119. Espejo, F. 2020. Detalle de rostro y ensamblaje de luces. [Ensamblaje].

Registro del proceso de ejecución: obra 4

Conjuntamente se realizó un personaje escultórico de tamaño natural; y para ello se diseñó una estructura de madera como se muestra en la *Imagen 124*, que luego fue cubierta por alambre y esponja para dar la sensación de volumen al cuerpo y a su vez la máscara fue elaborada con un molde, que luego fue cubierta por cuero y los visores con lentes de gafas. Este personaje es el médico de la peste negra, más conocido como Dr. Plaga o Dr. Peste, el cual fue designado como elemento primordial en el desarrollo del trabajo, ya que se relaciona directamente con todos los aspectos que son tomados en cuenta como la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia, debido a que en los tiempos de la peste negra del siglo XIII era visto como un símbolo de muerte, y actualmente es de gran misterio y se lo relaciona con el terror.

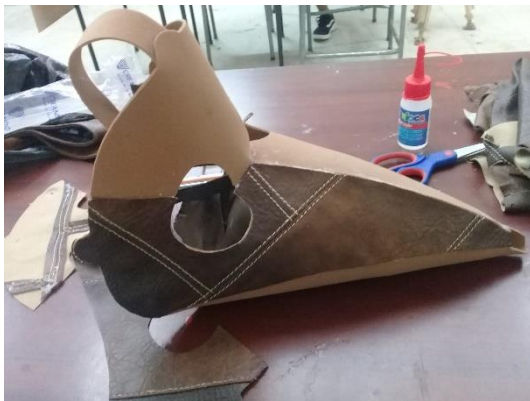


Imagen 120. Espejo, F. 2019. Proceso de elaboración de máscara de la peste negra cubierta por capas de cuero. [Escultura].



Imagen 121. Espejo, F. 2019. Detalle de máscara con sombrero. [Escultura].



Imagen 122. Espejo, F. 2019. Detalle máscara con visores de gafas. [Escultura].



Imagen 123. Espejo, F. 2019. Proceso de ensamblaje de rostro y conexión de luces para iluminación en los ojos. [Ensamblaje].



Imagen 124. Espejo, F. 2019. Detalle de conexión de luces. [Escultura].



Imagen 125. Espejo, F. 2019. Detalle de máscara con luces encendidas. [Escultura].



Imagen 126. Espejo, F. 2019. Proceso de elaboración de cuerpo de madera con ensamblajes para soporte. [Escultura].



Imagen 127. Espejo, F. 2019. Detalle de escultura con traje de médico de la peste negra. [Escultura].



Imagen 128. Pineda, E. 2019. Proceso de envejecido de guantes con alquitrán para escultura. [Fotografía].



Imagen 129. Espejo, F. 2019. Detalle de mano de escultura con hueso. [Escultura].

Las técnicas surrealistas utilizadas fueron: el cadáver exquisito (se aplicó un juego de palabras y dibujos entre varias personas, dando como resultado elementos de carácter fantástico, como un cigarrillo que enlaza a través de un cable a mi retrato, que muestra una expresión de locura, como se observa en la obra *Fracción anabólica*), la escritura automática (presente en los paneles piramidales en la parte inferior de la obra *Criaturas malditas*), el dripping (también presente en la obra antes mencionada, técnica visible en los ensamblajes de la parte superior), el ensamblaje (presente en todas las obras) y el método paranoico-crítico (presente en las obras de pintura y ensamblaje).

Obras



Imagen 130. Espejo, F. 2019. Infestado. Mixta, 187,5 x 91,4 cm. [Pintura y ensamblaje].



Imagen 131. Espeso, F. 2020. Criaturas malditas. Mixta, 189,3 x 90,5 cm. [Pintura y ensamblaje].



Imagen 132. Espejo, F. 2020. Fracción anabólica. Mixta, 188,2 x 91,4 cm. [Pintura y ensamblaje].

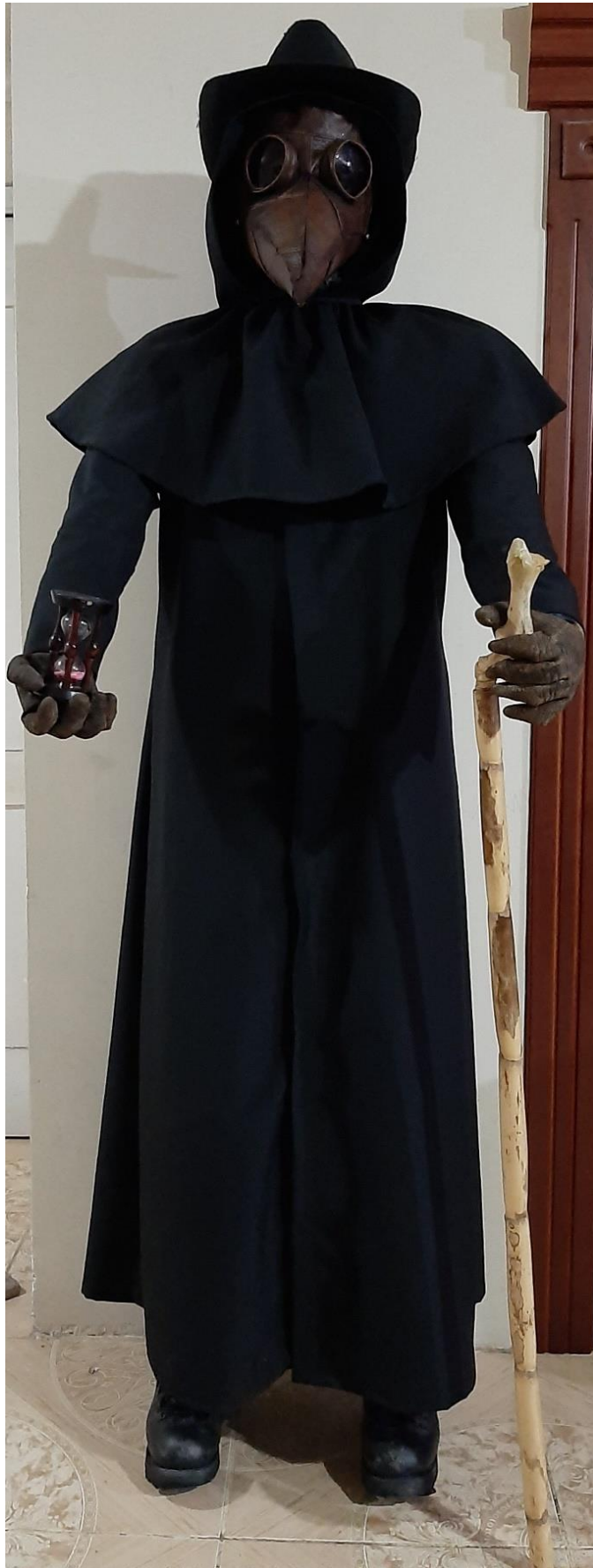


Imagen 133. Espejo, F. 2020. Dr. Plaga. 189,5 x 55 x 68,3 cm. [Escultura].

3.1.3. POST – PRODUCCIÓN O FASE DE ACABADO

Sala de exposición: Galería Restaurante – Cuna de Artistas

Nombre de la exposición: Propuesta Gráfica – Plástica Intermedial TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO de los artistas plásticos Diego Paúl González Sarango y Johnny Fabricio Espejo Castro.

Diseño de catálogos

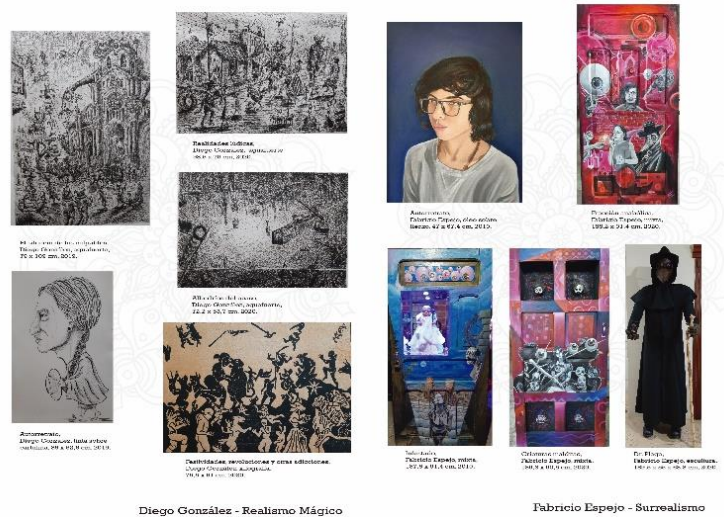
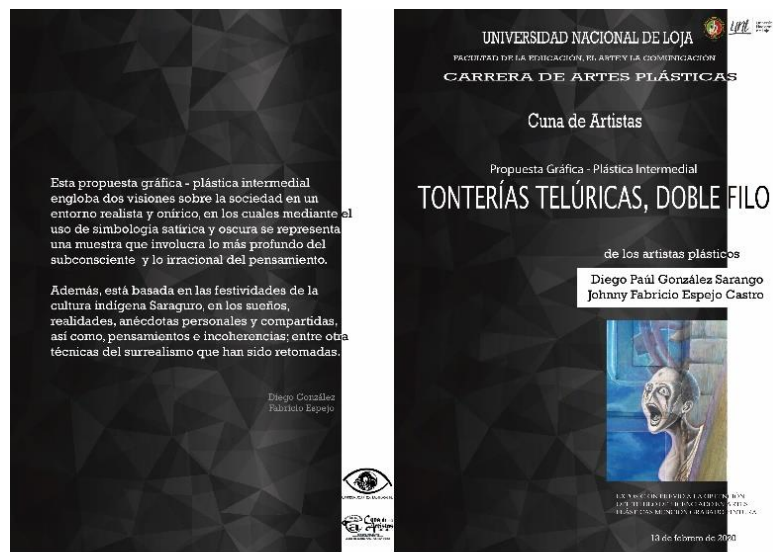


Imagen 134. Espejo, F. 2020. Diseño de catálogos para la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

CARTELES

Cartel de Difusión



Imagen 135. Espejo, F. 2020. Diseño de cartel para difusión de la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

Invitaciones personales



Imagen 136. Espejo, F. 2020. Diseño de invitación para la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

Evento Online



Imagen 137. Espejo, F. 2020. Diseño de invitación digital para evento y difusión de la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

Diseño del montaje



Imagen 138. Espejo, F. 2020. Montaje de la obra previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 139. Espejo, F. 2020. Montaje de la obra previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 140. Espejo, F. 2020. Montaje de la obra previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 141. Espejo, F. 2020. Detalle de la obra “Dr. Plaga” en el montaje previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 142. Espejo, F. 2020. Montaje de la obra previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 143. Espejo, F. 2020. Detalle de la obra “Autorretrato” en el montaje previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 144. Espejo, F. 2020. Detalle de la obra “Fracción anabólica” en el montaje previo a la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

Elaboración de fichas técnicas de las obras

<p>TÍTULO: Realidades lúdicas AUTOR: Diego González TÉCNICA: aguafuerte DIMENSIONES: 98,5 x 79 cm AÑO: 2020</p> 	<p>TÍTULO: Autorretrato AUTOR: Fabricio Espejo TÉCNICA: óleo sobre lienzo DIMENSIONES: 47 x 67,4 cm AÑO: 2019</p> 
<p>TÍTULO: El silencio de los culpables AUTOR: Diego González TÉCNICA: aguafuerte DIMENSIONES: 79 x 109 cm AÑO: 2019</p> 	<p>TÍTULO: Fracción anabólica AUTOR: Fabricio Espejo TÉCNICA: mixta DIMENSIONES: 188,2 x 91,4 cm AÑO: 2020</p> 
<p>TÍTULO: Albedríos del ocaso AUTOR: Diego González TÉCNICA: aguafuerte DIMENSIONES: 72,2 x 53,7 cm AÑO: 2020</p> 	<p>TÍTULO: Infestado AUTOR: Fabricio Espejo TÉCNICA: mixta DIMENSIONES: 187,5 x 91,4 cm AÑO: 2019</p> 
<p>TÍTULO: Autorretrato AUTOR: Diego González TÉCNICA: tinta sobre cartulina DIMENSIONES: 35 x 52,6 cm AÑO: 2019</p> 	<p>TÍTULO: Criaturas malditas AUTOR: Fabricio Espejo TÉCNICA: mixta DIMENSIONES: 189,3 x 90,5 cm AÑO: 2020</p> 
<p>TÍTULO: Festividades, revoluciones y otras adicciones AUTOR: Diego González TÉCNICA: xilografía DIMENSIONES: 75,5 x 61 cm AÑO: 2020</p> 	<p>TÍTULO: Dr. Plaga AUTOR: Fabricio Espejo TÉCNICA: escultura DIMENSIONES: 189,5 x 55 x 68,3 cm AÑO: 2020</p> 

Imagen 145. Espejo, F. 2020. Diseño de fichas técnicas de las obras para la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

Exhibición de la propuesta



Imagen 146. Cortez, S. 2020. Lectura del protocolo de la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO” a cargo de Andrea Torres y Wilmer Chamba. [Fotografía].



Imagen 147. Espejo, A. 2020. Intervención del Gerente General de “Cuna de Artistas”, Miguel Villavicencio durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”.



Imagen 148. Espejo, A. 2020. Intervención del Arquitecto Marco Montaña. Docente de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 149. Espejo, A. 2020. Invitados en la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 150. Espejo, A. 2020. Intervención del artista expositor Diego González durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 151. Espejo, A. 2020. Intervención a cargo de la Magister. Beatriz Campoverde. Directora/Gestora de la Carrera de Artes Plásticas, de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja, durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 152. Espejo, A. 2020. Inauguración de la muestra “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO” a cargo del Decano de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja, Ph.D. Yovany Salazar Estrada, durante la exposición. [Fotografía].



Imagen 153. Espejo, A. 2020. Brindis a cargo del Lic. Johnny Espejo, en representación de los artistas durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 154. Espejo, A. 2020. Intervención artística musical del grupo “Tacuri” durante la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 155. Rosero, O. 2020. Invitación al recorrido de la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 156. Chamba, W. 2020. Recorrido de la muestra “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 157. Chamba, W. 2020. Diego González y compañeros en la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 158. Chamba, W. 2020. Artistas expositores de la muestra “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 159. Chamba, W. 2020. (De izquierda a derecha): Lic. Estuardo Figueroa, Mtra. Beatriz Campoverde, Diego González, Fabricio Espejo, Mtra. Paulina Salinas, Mtra. Sandra Jimbo en la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].



Imagen 160. Chamba, W. 2020. Compañeros y artistas expositores de la Universidad Nacional de Loja en la exposición “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”. [Fotografía].

e. MATERIALES Y MÉTODOS

El presente trabajo de investigación se encuentra enmarcado en la modalidad de campo y conjuntamente se aplicaron varios métodos como el deductivo, inductivo, historicista, formalista, e iconológico, por lo que utiliza la metodología cualitativa. Estos han servido de apoyo para el mismo, considerando la experimentación a través de los métodos surrealistas como son: el método paranoico-crítico, cadáver exquisito, escritura automática, dripping y ensamblaje.

Para el desarrollo de la investigación de campo se realizó una serie de entrevistas y encuestas a personas conocedoras de la línea artística surrealista; éstas fueron aplicadas a estudiantes y egresados de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Loja, y de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja. En las entrevistas realizadas a los artistas se habló acerca del conocimiento teórico del movimiento, la relación de su obra con otros artistas surrealistas, las técnicas empleadas para su producción y la visión general que tiene la sociedad local sobre el surrealismo, lo cual sirvió de apoyo para la construcción de la problemática.

Además, se utilizó el método deductivo en el que, a través de la recopilación de información bibliográfica obtenida de sitios web, libros, documentos, artículos de revistas, periódicos, etc. se obtuvo información verídica sobre el tema de investigación lo cual ha permitido conocer los conceptos generales, el contexto y características del movimiento, aspectos que han permitido entender situaciones específicas como por ejemplo la utilización de teorías basadas en los sueños, imagería y pensamientos para la creación surrealista, facilitando así la elaboración de un marco teórico argumentado que ha sido fundamental para la producción plástica personal.

El método historicista sirvió para el estudio de la evolución, etapas y desarrollo del proceso artístico, así como el análisis de la obra surrealista de los artistas Roberto Matta

y Fernando de Szyszlo; y el inductivo se utilizó para facilitar la interpretación del lenguaje visual plástico y resolución de la obra.

Además, el método formalista apoyó al estudio de las formas en las obras de arte y los referentes artísticos como elemento vertebrador del análisis; mientras que, el método experimental-artístico permitió partir de la expresión gráfica de la idea al boceto, así como la experimentación de procedimientos y técnicas surrealistas de pintura y ensamblaje. Para las estrategias que faciliten el desarrollo del trabajo se desarrollaron fichas de análisis de dos obras relevantes de los referentes artísticos. Asimismo, la iconografía apoyó a la identificación de imágenes del artista Johfra Bosschart sobre ideologías de seres basados en estudios de psicología, religión, astrología, antigüedad, magia, brujería, mitología y ocultismo para una producción artística.

Conjuntamente, se aplicó el método iconológico que consiste en explicar el significado intrínseco de los elementos representados que fueron extraídos de las imágenes en las obras de los artistas surrealistas referentes.

Y, a su vez se aplicaron los métodos surrealistas señalados a lo largo del desarrollo teórico; entre ellos el método paranoico-crítico, que consiste en apuntar en el primer momento luego de levantarse el recuerdo que se tenga del sueño para utilizarlo como insumo creativo. Adicionalmente se experimentó con la escritura automática y el cadáver exquisito, los cuales dieron como resultado varias incongruencias propias de la aplicación, con la ayuda de la intuición y el instinto se desarrolló bocetos relacionados a la fantasía oscura, gótica y al instinto de supervivencia para la posterior ejecución de la obra. De igual manera se aplicó el dripping sobre los ensamblajes, para ello se incluyó elementos diversos que por su configuración se adaptan en la obra.

Asimismo, se aplicaron guías de observación para el análisis de dos obras pictóricas, las cuales se abordan en los artistas referentes en el capítulo II. Y se adjuntan en el anexo literal 2.

A continuación, se describen los modelos de guías de observación y de fichas que se utilizó para la obtención de datos a través de un plan de recopilación de información: las guías permiten analizar desde un punto de vista artístico la obra surrealista de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo.

La aplicación de la ficha de análisis Nro. 1 permitió la interpretación de los aspectos iconográficos y simbólicos que aplicó Roberto Matta en la obra “Evolución de una nube”, lo que servirá de referencia en cuanto a los elementos atmosféricos y abstracciones empleadas para la producción de la propuesta plástica.

La ficha de análisis Nro. 2, permitió la interpretación de los aspectos iconográficos y simbólicos que aplicó Fernando de Szyszlo en la obra “Sol negro”, lo que servirá de referencia en cuanto a la cromática cálida, luminosidad y simbologías utilizadas para la representación del ambiente o espacio en la producción de la propuesta plástica.

Además, se aplicó una tercera guía de observación y se diseñó dos fichas para el estudio del campo en donde se realizó la investigación, dentro de estas se plantean datos recopilados como imágenes e historias de supervivencia y fantasía oscura y gótica a utilizarse para su interpretación.

La guía de observación Nro. 3 fue de gran ayuda para la observación y re contextualización de imágenes recopiladas las cuales sirvieron para realizar el libro de artista, a continuación, el modelo que se utilizó. Esta guía de datos sirvió para la recopilación de anécdotas, sueños, vivencias y relatos de historias de supervivencia, fantasía oscura y gótica.

Finalmente, en la metodología se planteó el proceso proyectual artístico y de ejecución que abarca desde la pre-producción, producción y post-producción de la investigación, aspecto que se abordó en el Capítulo III.

f. RESULTADOS

En el presente trabajo de investigación denominado ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSABLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA se ha recopilado información bibliográfica relacionada con los fundamentos, principios y características del movimiento surrealista, así como los tipos de fantasía característicos del movimiento; como son la fantasía oscura y gótica; además del abordaje del instinto de supervivencia. Toda esta información fue analizada, procesada y ordenada para obtener los fundamentos teóricos necesarios a través del estudio bibliográfico basado en los orígenes, surgimiento y el contexto en que se desarrolló el surrealismo; sirviendo a la vez como fundamento para la producción artística, ya que permitió experimentar con diversos métodos y técnicas propias del movimiento, tales como la escritura automática, método paranoico-crítico, cadáver exquisito, dripping y ensamblaje.

Los procesos mencionados fueron aplicados por varios artistas de la época surrealista y que también retomaron algunos métodos que se desarrollaron en el dadaísmo, movimiento que venía de la mano con el surrealismo, obteniendo como resultado del trabajo experimental un producto artístico inédito y personal producto de la intervención de varios métodos en una obra distinta, haciendo alusión a lo fantástico, sobrenatural y onírico.

Por otra parte, el sustento de la práctica consistió en cierta medida referenciar diversos métodos que sirvieron de aporte en el trabajo previo – reproducción y ejecución – elaboración de la obra. El desarrollo se inicia con entrevistas y encuestas a artistas conocedores del movimiento, además la elaboración de fichas de análisis técnico

de las obras de los referentes resaltando las composiciones, cromática, utilización de diversos elementos, simbologías, etc.

Todo este proceso ha estado apoyado igualmente en la teoría de los sueños de Sigmund Freud, misma que ha servido en el sustento en todas las fases desde el proceso de preproducción, producción y post-producción – trabajo expositivo, teniendo así la debida fundamentación tanto teórica como estética que sirve como defensa de la obra.

De esta manera, con todos los antecedentes mencionados se ejecutó una muestra pictórica de cuatro obras basadas en la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia que estuvo enfocada en los métodos y técnicas surrealistas como base fundamental. Uno de los puntos más importantes en la ejecución de la obra es que se ha logrado crear una gran diversidad de atmósferas, fusionando lo abstracto con lo figurativo, visto como elementos bioquímicos, figuras geométricas de carácter cosmológico y de ensueño, todo ello se logró con referencias de las obras de Roberto Matta y la cromática de Fernando de Szyszlo, artistas retomados.

g. DISCUSIÓN

Esta investigación tuvo como propósito elaborar una producción pictórica basada en los fundamentos del movimiento surrealista y en características predominantes como la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia empleando los métodos y técnicas características.

Sobre todo, se pretendió analizar la corriente del Surrealismo y sus categorías estéticas, como son: lo bello, lo ridículo, lo grotesco y lo maravilloso.

Además, se trató de entender y comprender los métodos y técnicas propias del Surrealismo a través de un proceso experimental y posteriormente estudiar una obra relevante de los referentes artísticos: Roberto Matta y Fernando de Szyszlo. Conjuntamente, se procedió a sistematizar los procesos en la elaboración del proyecto plástico con técnicas y métodos surrealistas: desde la pre-producción, producción, y post-producción. A continuación, se estarán discutiendo los principales hallazgos de este estudio.

De los resultados obtenidos en esta investigación, se puede deducir que el Surrealismo actualmente es una corriente poco utilizada por los artistas a nivel mundial, lo que se aprecia con mayor frecuencia es el realismo mágico o un surrealismo alejado de las características tradicionales como: la experimentación, métodos y técnicas surrealistas.

Ante ello, no es suficiente únicamente la revisión de la literatura, sino adentrarse en la experiencia creativa. Considero que para hacer surrealismo se necesita trasladarse en el tiempo para conocer, rescatar y experimentar los métodos y técnicas, tales como el cadáver exquisito, escritura automática, dripping, ensamblaje y el método paranoico-crítico de forma similar a la que desarrollaban en aquel entonces los artistas Matta, Dalí, Ernst, etc. Al surrealismo hay que sentirlo; se puede tener una idea o intuición de la forma en que se desarrollaba, aunque es necesario indagar en la literatura para evitar errores como por ejemplo colocar palabras, textos o imágenes en la obra en relación a la escritura automática

o cadáver exquisito, sin embargo, si se coloca dicha información de manera intencional sin cumplir la metodología surrealista, nos estaríamos alejando de uno de los objetivos de la investigación en cuanto a la experimentación propia del movimiento.

Para ser auténtico en la obra surrealista es necesario aplicar sus métodos tradicionales, aunque probablemente los resultados no sean los esperados, pero se sabrá con exactitud que se desarrolló de la manera más fiel a lo que pregonaban sus manifiestos y teorías.

Por otro lado, se puede concluir que el surrealismo es un movimiento artístico y literario que surgió tras la Primera Guerra Mundial y estuvo determinado principalmente por la forma de aplicación del inconsciente, así como también de diversas teorías psicoanalíticas que permitieron reflejar los fenómenos producidos, facilitando así la elaboración de diversas propuestas sustentándose en las mismas, las cuales dieron como resultado obras de carácter fantástico.

Uno de los hallazgos principales de esta investigación es que para la creación de una obra surrealista no se aplica un solo método, ejemplo de ello es la obra de Salvador Dalí, en donde se advierte el método paranoico-crítico, adicionalmente realizaba apuntes para extraer ideas a través del cadáver exquisito o escritura automática.

Esta información corrobora que el surrealismo se desarrolló en una época de transición y cambio, los valores quedaban de lado y lo tradicional no era suficiente, se carecía de una nueva moral fija y definida. Fue una actitud ante la vida, la cual transmitía una afirmación intensa de la libertad, la esperanza de una vida humana de plenitud, la utopía de una mente dueña de todas sus posibilidades. En ese sentido, la invocación surrealista del sueño debe entenderse, ante todo, como la manifestación de una revuelta contra una actitud de aceptación resignada del dolor y el sufrimiento.

La actividad surrealista en los primeros años tuvo gran riqueza, no solamente modificaron la sensibilidad de la época, sino que hicieron surgir una nueva poesía y una nueva pintura, pero no se trataba de crear un nuevo arte, sino un hombre nuevo.

Si comparamos el marco teórico con las encuestas y entrevistas realizadas, podemos deducir que en la actualidad el surrealismo es poco realizado, expresado y por ende no es difundido. Son pocos los artistas que tratan de llenar este movimiento que nace del sentir, ya sea por la época tecnológicamente influenciada en la que nos desarrollamos o por los distintos puntos de vista de carácter social, cultural, económico, político, ambiental que de cierta manera obligan a su representación a través de nuevas formas de expresión.

Por lo tanto, este estudio permite entender que la presencia del surrealismo en la actualidad es escasamente tratada en cuanto a los aspectos tradicionales, por lo que surgió la necesidad de crear una propuesta artística que contemple una metodología plenamente surrealista.

h. CONCLUSIONES

Finalmente, luego de haber culminado el proceso investigativo se ha obtenido un conocimiento más fundamentado acerca de este movimiento como es el surrealismo tanto en los aspectos artísticos, estéticos y teóricos, que han sido fundamentales para el desarrollo técnico y metodológico.

- A través del estudio del movimiento surrealista y sus técnicas se ha logrado conceptualizar y comprender al mismo, así como también a las categorías estéticas que lo caracterizan; esta información sirvió de sustento para lograr una comprensión sobre la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia que intervienen en el mismo.
- El estudio de una obra relevante a través de fichas de análisis de los artistas surrealistas: Roberto Matta y Fernando de Szyszlo ha permitido tener mayor fluidez en el proceso práctico; el aporte radica en la cromática, elementos compositivos y atmósferas. Dichos aspectos fueron reinterpretados con la utilización de la figura humana, seres monstruosos, mitológicos, oscuros y fantásticos que surgieron de lo onírico y que técnicamente tuvieron un tratamiento individual con la finalidad de evidenciar los distintos elementos y simbologías que emplean los referentes artísticos.
- Con la elaboración del proceso experimental de métodos y técnicas surrealistas a través de la aplicación de los mismos se los ha podido efectuar de una manera más cercana a la forma tradicional de aplicación, dando como resultado una obra más cercana al surrealismo tradicional.

i. RECOMENDACIONES

Antes de realizar una obra es importante referenciarse en conocimientos artísticos, estéticos y filosóficos que apoyen al desarrollo de la investigación planteada con la finalidad de obtener una propuesta plástica fundamentada. En este contexto de acuerdo a la problemática se sugiere las siguientes recomendaciones:

- Recoger mayor información de fuentes confiables para profundizar el conocimiento de las categorías estéticas que intervienen en el surrealismo, y de estudios sobre la fantasía oscura y gótica, ya que son fuente inagotable de creación en el trabajo surrealista.
- Estudiar y analizar otras obras relevantes de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo, que, a mi criterio son los artistas surrealistas más sobresalientes en Sudamérica.
- Al plantear una muestra con temática enfatizada en el surrealismo se sugiere desarrollar y experimentar con los métodos y técnicas que no han sido considerados en la presente investigación como: el frottage, fumagge, gratagge, ahumado, collage, etc. de modo que posteriormente podrían aportar mayores argumentos para una futura investigación.

j. BIBLIOGRAFÍA

¡La Revolución primero y siempre! (s.f.).

Aisenstein, M. (2013). Realidad psíquica y realidad externa. (M. P. Costa, Ed.) *Revista Psicoanálisis*(11), 7. Obtenido de https://www.spp.com.pe/uploads/biblioteca/BiViPsiL/Revista_SPP/Aisenstein_11.pdf

Alcayde, M. (2006). *El surrealismo*. Córdoba, Argentina.

Alcayde, M. (2006). *El surrealismo*. Córdoba, Argentina.

Anglés, E. A., Bango Torviso, I., Belda Navarro, C., Borrás Gualis, G., Bravo Guerreira, M., Cabrero Fernández, L., . . . Yarza Luaces, J. (1999). *Historia del Arte*. (J. I. Campos, Ed.) España: ESPASA CALPE, S. A.

Bachtin, M. M. (2007). François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Argo.

Ballesteros, L. L. (1898). *Sigmund Freud. La interpretación de los sueños*. elortiba.

Barreiro, B. (2014). *La estética Surrealista*. España: Eikasia - Revista de filosofía.

Barrio, J. C. (2013). Serie VII Historia del Arte. *ESPACIO, TIEMPO Y FORMA*(1). doi:<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>

Barry, G., Bronowsky, J., Fisher, J., & Huxley, J. (1996). *El hombre y su mundo* (Vol. 10). Londres, Inglaterra: Salvat.

Becerra, P. M. (2011). *Nietzsche y el automatismo instintivo*. Universidad de Playa Ancha, Chile.

Bellido, M. L. (2002). *Roberto Matta: El creador de mundos personales*. España: NORBA-ARTE.

Benet, P. C. (2014). *Contexto Histórico del Surrealismo*. Madrid, España: Universidad Rey Juan Carlos.

Bey, L., Vázquez, M., Borjas, N., & Paredes, M. (2018). *Origen, características y objetivos del Surrealismo*. IES JORGE JUAN.

- Beyoda, E. (2012). *Estética: Aproximación a lo bello en Platón*. Medellín, Colombia.
- Biao, Z. (2011). *Hidden in the depths of reality*. Singapur: Opera Gallery.
- Boeree, J. (1998). *Freud y el psicoanálisis*. Gobierno de Carataluña, Departamento de Orientación, Cataluña.
- Bradley, F. (1999). *Movimientos en el Arte Moderno. Serie Tate Gallery. Surrealismo*. Londres: Ediciones Encuentro.
- Brennan, J. (1999). *Historia y Sistemas de la Psicología* (Quinta ed.). (U. N. México, Ed.) México: Pearson Educación.
- Bretón, A. (23 de octubre de 1924). *Manifeste du surréalisme*. París, Francia: Galerie des Beaux Arts. Obtenido de <https://www.delatorrealfonso.com/2008/10/23/el-maniqui-surrealista-en-la-luz-contemporanea/>
- Bretón, A. (1928). *El surrealismo y la pintura*. Francia.
- Bretón, A. (1930). *Segundo manifiesto del Surrealismo*. Francia: Editorial Argonauta.
- Bretón, A. (1947). *Cometa surrealista*.
- Bretón, A., & Trotski, L. (1938). *Por un arte revolucionario indepentiente*. México.
- Cabañero, A. (2000). *La cara oculta del ser humano*. Barcelona, España.
- Camila. (11 de octubre de 2018). *Brainly*. Obtenido de Brainly: <https://brainly.lat/tarea/10646498>
- Carmen, R. d. (S.F.). *Freud y el Psicoanálisis*. Gobierno de Cantabria, España: Departamento de Orientación Psicológica.
- Castillo, F. d. (3 de marzo de 2016). *Saga Emperador*. Obtenido de Saga Emperador: <https://sagaemperadordotnet.wordpress.com/2016/03/03/que-es-la-fantasia-oscura/>
- Cattedra, O. (2007). *La dimensión onírica en Antonio Machado: Una lectura desde la India*. Argentina.

- Chacon, F. (24 de febrero de 2016). *Youtube*. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=A1y3qK-EzJc>
- Cloninger, S. (2003). *Teorías de la personalidad* (Tercera ed.). (R. S. College, Ed.) México: Pearson Educación.
- Coelho, P. A. (2006). *Surrealismo y Anarquismo* (Vol. II). (A. Dilon, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Terramar Ediciones.
- Conelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. (01/12/2015 ed.). Madrid, España: ANTONIO MACHADO. Recuperado el 12 de abril de 2020
- CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR. (2016). *CES, RPC-SO-06*(No. I07-2016), 14.
- Duarte, M. (2017). *LO GROTESCO EN EL SURREALISMO*. Universidad de Sevilla. Sevilla: EL PÁJARO DE BENÍN. Recuperado el 20 de abril de 2020
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. (M. P. Irazazábal, Trad.) Milán, Italia: DEBOLSILLO.
- Eljuri, A. (2018). *Surrealismo*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad de Arquitectura y Diseño, Guayaquil, Ecuador.
- Epps, B. (1995). *Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí*. Cambridge: Harvard University.
doi:<https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.4.1994.5721>
- Fanjwaks, F. (diciembre de 2013). Jackson Pollock, el dripping como sinthome. (27), 5.
- Ferreras, U. L., Bobes Naves, M. d., Chiro Rico, F., Hernández Guerrero, J. A., & Paraíso Almansa, I. (2009). *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos* (Universidad de Oviedo ed.). (Á. A.-C. Cabal, & U. Lada Ferreras, Edits.) Oviedo, España: Universidad de Oviedo.
- Freud, S. (1898). *La interpretación de los sueños*. (L. L. Ballesteros, Trad.) elortiba.

- Freud, S. (1950). Fragmentos de la correspondencia con Fliess. En *Carta 69* (Vol. I, págs. 301-302). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1998). Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad. En *Obras completas* (Vol. IX, pág. 144). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- García, M. F. (2009). *El arte grotesco a través de los siglos* (Vol. II).
- Gay, P. (1989). *FREUD. Una vida de nuestro tiempo*. Nueva York: Paidós.
- Gerd, G. (octubre-diciembre de 2011). Decisiones instintivas. La inteligencia del inconsciente. *Crítica de libros*, 161-176.
- Godoy, T. O., & Gutiérrez Sánchez, G. (2015). *Psicoanálisis, verdad y clínica: puntualizaciones sobre el concepto de verdad en la teoría de Sigmund Freud y Jacques Lacan*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid.
- Gomato, S. (2018). John Kenn ha venido a asustar a tus hijos. *Revista Cactus*. Obtenido de Revista Cactus: <https://www.revistacactus.com/john-kenn-ha-venido-a-asustar-a-tus-hijos/>
- González, T. (2010). De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica. (E. Parrondo, Ed.) *Trama y Fondo. Revista de cultura*(1137-4802), 113-119. Obtenido de <http://www.tramayfondo.com/>
- Guerrero-Strachan, S. R. (2007). Las varias caras de lo grotesco. En *Antología del cuento grotesco* (Vol. I, pág. 10). Madrid, España: Espasa Calpa.
- Gullón, R. (2006). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc000g3>
- Hauser, A. (s.f.). *Historia social de la literatura y del arte*. Guadarrama.
- Horney, K. (s.f.). Karen Horney. Enfoque psicoanalítico social. *Karen Horney, Our Inner Conflicts*. Estados Unidos.

- Ies, J. J., Bey, L., Vázquez, M., Borjas, N., & Paredes, M. (2017). Origen, características y objetivos del Surrealismo. En J. J. Ies, *Surrealismo* (pág. 22). España.
- Jiménez, G. (24 de enero de 2019). *Lecturonauta*. Obtenido de Lecturonauta: <https://lecturonauta.wordpress.com/tag/fantasia-oscura/>
- Juegos surrealistas*. (1996).
- Jurado, J. (15 de marzo de 2018). *Ilustración Peruana Caretas*. Obtenido de Caretas: http://caretas.pe/politica/82126-mi_padre__szyszlo
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. (A. M. Libros, Ed.) Madrid, España: ANTONIO MACHADO . Recuperado el 20 de abril de 2020
- Kleiman, J. (2012). Automatismo & Imago. En *Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas*. Argentina: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Lada, U., & Arias, Á. (2009). *Literatura y humos: Estudios teóricos - críticos*. España: Universidad de Oviedo.
- León, B. B. (septiembre de 2014). La estética Surrealista. *eikasia. Revista de Filosofía*(447), 16.
- Llopis, C. M. (julio de 2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. *49Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural, Monográfico extraordinario I*(13), 20. doi:10.17561/rtc.n13.3
- López, A. (2015). *Lo grotesco y el Arte Contemporáneo Latinoamericano*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Mahon, A. (2005). *Surrealismo, Eros y Política, 1938-1968*. (A. P. Sánchez, Trad.) Londres, Inglaterra: Alianza Forma.
- Manfredi, P. (marzo de 2016). *MCLC RESOURCE CENTER*. Obtenido de Modern Chinese Literature and Culture: <http://u.osu.edu/mclc/online-series/manfredi-2/>

- Marín, C. C. (1956). *ANUARIO DE DERECHO PENAL Y CIENCIAS PENALES* (Vol. 1). Madrid, España: Magistrado. Recuperado el 21 de marzo de 2020, de https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/articulo.php?lang=eu&id=ANU-P-1956-10004300060
- Mariscal, L. M. (2013). *Historia del Arte*. México: Trillas.
- Martin, Á. L., & Menéndez-Pidal, S. N. (2016). *El juego del cadáver exquisito, su provocadora iconografía y fundamentos de la misma*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Madrid.
- Matapuces. (03 de noviembre de 2011). *Portal Libertario Oaca*. Obtenido de Portal Libertario Oaca: https://www.portaloaca.com/opinion/3864-sobre-el-instinto-de-supervivencia.html?fbclid=IwAR3eijlX55eAqOkIT6RbDBLmf8Ka7EUIvvY2_TvQC TDw8oJNj4DehWb8xfM
- Mateo, M. (1955). *Introducción a la psicología de Jung*. México: Alameda.
- McCoy, E. (1997). *Cómo practicar la escritura automática*. Madrid, España: Editorial EDAF.
- Méndez, C. (2017). *La edición incómoda: Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Juárez, México.
- Méndez, C. (2017). *La edición incómoda: Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Juárez, México.
- Micheli, M. D. (2002). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Italia: Grupo Anaya Comercial.
- Moog, M. (1963). *ICAA*. (International Center for the Arts of the Americas, MFAH, Houston, EEUU) Recuperado el 21 de enero de 2019, de ICAA: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1126405/language/es-MX/Default.aspx>

- Mortensen, J. K. (2013). *Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters*. (J. K. Mortensen, Ed.)
 Obtenido de Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters:
<https://www.theguardian.com/books/gallery/2013/jan/02/john-kenn-mortensen-sticky-monsters-gallery>
- Mortensen, J. K. (08 de junio de 2014). *Wow x wow*. Obtenido de Wow x wow:
<https://wowxwow.com/artist-profile/john-kenn-mortensen>
- Mortensen, J. K. (s.f.). *Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters*. (J. K. Mortensen, Ed.)
 Obtenido de Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters:
<https://www.theguardian.com/books/gallery/2013/jan/02/john-kenn-mortensen-sticky-monsters-gallery>
- Mullor, M. d. (2012). *Historia del Arte* (Segunda Edición ed.). Naucalpan de Juárez, Edo. de México, México: Pearson Educación de México.
- Naranjo, L. M. (09 de febrero de 2017). La Teoría Evolutiva de los Instintos y sus Implicaciones en la Investigación Moderna. *ResearchGate*, 15(2), 4. Obtenido de
https://www.researchgate.net/publication/313476549_La_Teoria_Evolutiva_de_los_Instintos_y_sus_Implicaciones_en_la_Investigacion_Moderna
- Navas, A. M. (2014). *Interpretación de los sueños. Sigmund Freud*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Andalucía.
- ONLINE, R. (11 de noviembre de 2016). *Youtube*. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=FQeZ3wSAFYI>
- Ordoñez, L. J., & León Borja, X. (2016). *Lo onírico como contenido en la obra pictórica "La fiesta" de Jisenia Cruz*. Trabajo de Titulación previo a la obtención de la licenciatura en Artes Plásticas, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, Quito.
- Orellana, R. V. (2010). *Karen Horney, una pionera de la ruptura con el modelo freudiano para explicar la psicología femenina y el desarrollo humano sano y neurótico*. Universidad de

- Sevilla, Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación. Facultad de Psicología, Sevilla.
- Palumbo, F. (2010). *La inspiración en el Surrealismo*. Mendoza, Argentina: Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, P. (1998). *DICCIONARIO DEL TEATRO*. (J. Melendres, Trad.) Barcelona, España: Paidós. Recuperado el 22 de abril de 2020, de <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>
- Paz, O. (Junio de 1956). El Surrealismo por Octavio Paz. *Universidad de México*, X(10).
- Pelletie, S. L. (s.f.). *Hidden in the Depths of Reality: Zhong Biao* (Opera Gallery ed.). Singapur.
- Piñero, M. E. (11 de septiembre de 2018). *Jazz Café Montaigne*. Obtenido de Jazz Café Montaigne: <https://cafemontaigne.com/lo-maravilloso-como-categoria-estetica-en-la-obra-pictorica-de-marcelo-bordese-maria-eugenia-pinero/artes-plasticas/admin/>
- POKRIVČÁKOVÁ, S. (2000). «Krivé zrkadlo nastavené živému mýtu o ľudskej dokonalosti. (5), 3. Recuperado el 18 de abril de 2020
- Preckler, A. M. (2004). *El absurdo en el Arte*. España: Cuenta y razón.
- Prometeo, A. E. (2018). *Surrealismo*. Surrealismo, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad Arquitectura y Diseño, Guayaquil.
- Ramírez, C. (15 de septiembre de 2017). Contar historias: El instinto de supervivencia. (P. Martínez, Ed.) *El Mollete Literario*(49), 24. Recuperado el 21 de marzo de 2020, de http://www.indicadorpolitico.mx/imgpublicaciones/pdf/Mollete_Literario_49.pdf
- Rojo, D. (2014). *Retórica de la imagen*. . (R. Barthes, Ed.) *Semiótica y Multimodalidad*.
- S.A. (1986). *Diccionario enciclopédico Salvat Universal* (Decimoquinta ed., Vol. 19). Barcelona, España: Salvat Editores.

- Sánchez, D. J. (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Sánchez, F. J., & Pérez, V. (s.f.). *Fundamentos teóricos-formales del gótico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED), UNED, Madrid. Obtenido de <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>
- Sierra, M. L. (2009). *Historia y Grafía: Los sueños de Sigmund Freud*. Distrito Federal, México: Departamento de Historia.
- Silva, J., & Rojas, M. (04 de abril de 2016). *Youtube*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vttSCDgeueM>
- Soria, M. (2010). *Teoría del Arte*. Santiago de Chile.
- Stableford, B. (2005). *Dark Fantasy, in the A to Z of Fantasy Literature*. Plymouth, Inglaterra: Scarecrow Press. Recuperado el 20 de abril de 2020
- Steehouwer, H. (1975). *SIMBOLISMO DEL ZODÍACO DE JOHFRA*. Biblioteca Upasika.
- Szyszló, F. d. (1992). *Las puertas de la noche* (Alfred Wild ed.). Lima: Front Cover.
- Szyszló, F. d. (s.f.). *La Pintura y la poesía del tiempo*.
- Thyssen-Bornemisza, C. I. (08-09 de octubre de 2013). *Museo Thyssen-Bornemisza*. Obtenido de El Surrealismo y El Sueño.
- Tomassini, A. (1987). El lenguaje de los sueños y la naturaleza de lo onírico. (UNAM, Ed.) *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*.
- Trigueros, A. M. (2014). *Interpretación de los Sueños: Sigmund Freud*. España: Universidad de Jaén.
- Troya, M. (2017). *MIS 41 INSTINTOS. Teoría evolutiva del Inconsciente*.
- Ugas, F. (2001). *Análisis Esotérico de las Pinturas Zodiacales de Johfra Bosschart*. México: Planeta Marte Editores.

- Ungar, V. (2017). Imaginación, Fantasía y Juego . *Mentalización. Revista de Psicoanálisis y Psicoterapia*, 11.
- Valencia, J. J. (2015). *Academia*. INSTITUCION EDUCATIVA COMERCIAL DE ENVIGADO, Envigado. Recuperado el 19 de abril de 2020, de Academia: https://www.academia.edu/18547067/_Es_siempre_bello_el_arte_surrealista
- Virgili Ibarz & Manuel Villegas. (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2/3), 107-112.
- Westfahl, G. (2005). *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders* (Vol. 1). Greenwood Publishing Group. Recuperado el 20 de marzo de 2020
- Žilka, T. (1987). *Poetický slovník* (Vol. II). Bratislava: Tatran.
- Žilka, T. (1987). *Poetický slovník*. Bratislava, Eslovaquia: Tatran. Recuperado el 22 de abril de 2020, de https://books.google.com.ec/books/about/Poetický_slovník.html?id=4gyBPQAACAAJ&redir_esc=y

k. ANEXOS



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
FACULTAD DE EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

**PROYECTO DE TESIS PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO
EN ARTES PLÁSTICAS.**

TEMA

**ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE
UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE
SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA
CONTEMPORÁNEA.**

AUTOR: Johnny Fabricio Espejo Castro

DOCENTE: Lic. Celia Beatriz Campoverde Vivanco Mtra.

Loja - Ecuador

Septiembre de 2018

a. TEMA

ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA
PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE
SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA
CONTEMPORÁNEA.

b. PROBLEMÁTICA

Contextualización histórica social.

El arte surrealista se ha venido desarrollando desde 1924. Esta se basó en los manifiestos surrealistas de André Breton, en los que menciona al psicoanálisis, que trata de plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos subconscientes; su objetivo es revelar los secretos de las profundidades del mundo irracional, además de activar el papel del subconsciente en la actividad creativa del ser humano.

El surrealismo tomó del dadaísmo algunas técnicas de fotografía y cinematografía, así como la fabricación de objetos. Extendieron el principio del collage (el "objeto encontrado") al ensamblaje de objetos incongruentes y el dripping. Otro de los nuevos métodos creados fue el cadáver exquisito, en el cual varios artistas dibujaban las distintas partes de una figura de un texto sin ver lo que el anterior había hecho pasándose el papel doblado, y también se creó el método paranoico – crítico de Salvador Dalí, y la escritura automática. Pág. 137. (S.A., 1986)

Quienes producen arte ya no se basan en un solo estilo pictórico, sino que tratan de incursionar en varios; es decir, son eclécticos, por lo que en las exposiciones la obra surrealista es muy escasa. Por esta razón se produce la necesidad de expresarse mediante esta tendencia artística, ya que permitirá una libertad en la expresión y facilitará el desarrollo de la misma debido a que en años anteriores se ha trabajado con la elaboración de composiciones y obras surrealistas aplicando diversas técnicas en la academia; por ello se realizará una experimentación empleando los métodos y técnicas propias del surrealismo, así como la búsqueda de la poética: fantasía e instinto como sustento para una propuesta artística.

Análisis crítico.

En la representación pictórica del arte surrealista ha sido objeto de poco interés para algunos artistas; esto ha presentado dificultades en el manejo de la resolución de la obra, producto de la insuficiente experimentación de procedimientos, aplicando métodos y técnicas características de la tendencia, además del desconocimiento de los fundamentos y la línea estética basada en lo bello y lo irónico. Ante esta situación surge la necesidad de realizar una producción artística aplicando el proceso artístico proyectual, en el que el artista tiene como acción proyectual a la obra de arte, la misma que se modifica de acuerdo a una pauta establecida por el mismo. Tras ello, el público es quien lee, percibe e interpreta el mensaje a través de una mediación discursiva. Pág. 15. (Sánchez D. J., 2013)

Prognosis.

Es necesario contribuir al arte local mediante una propuesta de arte surrealista en la que se oriente al manejo de técnicas y métodos que servirá para la producción de una obra experimental.

Preguntas directrices.

- ¿Cómo resolver una obra artística de pintura y ensamblaje aplicando las técnicas del surrealismo?
- ¿Cómo representar el instinto de supervivencia y la fantasía oscura y gótica a través de una producción artístico-plástica?

Delimitación del tema.

El presente proyecto se desarrolla dentro del campo de conocimiento que aborda humanidades y artes, inmerso en el campo disciplinario específico de las artes plásticas en lo que concierne a la modalidad de pintura, enfocado desde la corriente surrealista para una producción artística plástica.

La recopilación de signos y símbolos para la subversión serán recopilados de imágenes del contexto ligados a la fantasía e imaginario del subconsciente personal, tomando a la ciudad de Loja para la realización del presente proyecto en un lapso temporal de un año.

Por lo tanto, se plantea el tema: ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DEL SURREALISMO PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE PINTURA Y ENSAMBLAJE BASADA EN EL INSTINTO DE SUPERVIVENCIA Y LA FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

c. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación se justifica porque es necesario realizar una producción artística de arte surrealista apoyada en aspectos teóricos y categorías estéticas; y a su vez que integre diversos aspectos técnicos propios de esta tendencia.

Esto permitirá experimentar una producción artística ligada a la fantasía oscura y gótica, así como el instinto de supervivencia, con la finalidad que explore lo imaginario del inconsciente.

La creación de una producción artística surrealista contribuirá al conocimiento de las simbologías, formas, cromática y composiciones figurativas o abstractas obtenidas en relación a los referentes artísticos como referentes; además servirá para quienes se inclinen por esta tendencia, ya que pueden retomar ciertos aspectos que interesen al analizar la producción artístico-plástica.

Tras la producción artística se aportará a la sociedad para el conocimiento de diversas técnicas surrealistas que son poco conocidos en el medio local. Es importante que en la cultura artística local se desarrollen nuevas propuestas de arte.

En el campo artístico de la ciudad de Loja, la propuesta de arte surrealista experimental fortalecerá e incentivará a los artistas del medio local a la creación de diversas propuestas surrealistas incluyendo elementos del contexto conjuntamente con lo imaginario.

En la producción pictórica surrealista se trabajará con una variedad de materiales, tanto en soportes como en la aplicación de los mismos para su ejecución; además, para solventar la parte teórica es necesario el conocimiento de las teorías de los sueños y la proyección del inconsciente.

Las condiciones que se tendrá para la recopilación de información con la presente investigación serán documentos, libros, revistas, material bibliográfico, archivos visuales; mientras que para el aspecto técnico en la propuesta artística se poseerá varios materiales que faciliten la experimentación de técnicas surrealistas.

d. OBJETIVOS

Objetivo general.

Representar el instinto de supervivencia, la fantasía oscura y gótica fundamentada en categorías estéticas a través de la pintura surrealista y ensamblaje.

Objetivos específicos.

- Conceptualizar y comprender la corriente del surrealismo, sus técnicas y categorías estéticas para la fundamentación de la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia a través de un proceso experimental.
- Estudiar una obra relevante de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo como referentes.
- Sistematizar los procesos en la elaboración del proyecto plástico con técnicas y métodos surrealistas: desde la pre-producción, producción, y post-producción.

e. MARCO TEÓRICO.

Teorías artísticas

André Breton (1924). Primer Manifiesto Surrealista: Este Manifiesto Surrealista apoyará al conocimiento sobre los sueños y el inconsciente que repercute en la producción artística.

Según Barreiro, B. (2014). Habla sobre el Primer Manifiesto Surrealista escrito en 1924 por André Bretón que menciona; una de las bases del surrealismo es el componente de los sueños, el no saber diferenciarlo con la realidad, ya que en ese instante de inseguridad el artista surrealista debe crear su obra. Bretón cree que ese es el instante cuando la mente y la imaginación vuelan libremente, como ocurre en los estados de los juegos de niños. Además, el surrealismo se entiende como una glorificación a la estética surrealista, a la imaginación, dejando de lado el aspecto y la actitud realista, no sólo del arte, sino de la visión de mundo. A todo esto, lo califica como vulgar, vacante de sentimientos, intentando atraer al público traicionando a la ciencia y al propio arte. Pero, por otro lado, enlaza la imaginación y la libertad con la locura, las alucinaciones y visiones de algo sensual que produce placer. Pág. 1 – 2. (Barreiro, 2014)

André Breton (1930). Segundo Manifiesto Surrealista: Este Manifiesto Surrealista apoyará al conocimiento sobre la libertad de expresión social que repercute en la producción artística.

Según Barreiro, B. (2014). Acerca del Segundo Manifiesto Surrealista escrito en 1930 menciona que André Bretón ratifica al surrealismo como un movimiento que desafía a los acuerdos sociales, dejando así que el individuo se exprese de la forma más libre posible, siendo esta la necesidad y la emoción del hombre que la experimente. Por tanto, el surrealismo es producto de la actividad psíquica, que no tiene nada que ver con una ideología política o

religiosa. Esta actividad no es más que la escritura automática y el relato de los sueños. Pág. 4.
(Barreiro, 2014)

Marco conceptual.

Los siguientes conceptos son fundamentales para el desarrollo del proyecto:

Surrealismo: El Surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos subconscientes. Este sector recóndito del ser humano se considera apto para el análisis artístico. Breton intenta descubrir las profundidades del espíritu. Así lo pone de relieve en su Primer Manifiesto del Surrealismo (1924): "Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad". El Surrealismo no sólo afectó al mundo de la pintura, sino también al cine, la fotografía, el teatro, la poesía.... El resultado es un mundo aparentemente absurdo, alógico, en el que los fenómenos del subconsciente escapan al dominio de la razón. Pág. 5.
(Alcayde M. , 2006)

Psicoanálisis: El psicoanálisis se alinea mejor con la tradición alemana de la mente como entidad activa, dinámica y autogenerativa. Freud aplicó sus agudos poderes de observación para erigir su sistema dentro de un marco médico y basó su teoría en el estudio de casos individuales.

En el análisis de los sueños, Freud distinguía entre el contenido manifiesto (imágenes oníricas) y el latente, que representaba el mundo simbólico del paciente. Pág. 226 – 231.
(Brennan, 1999)

Inconsciente: De acuerdo con Freud, el inconsciente es la fuente de nuestras motivaciones, ya sean simples deseos de comida o sexo, compulsiones neuróticas o los motivos de un artista o científico. Además, tenemos una tendencia a negar o resistir estas motivaciones de su percepción consciente, de manera que solo son observables de forma disfrazada. Pág. 2.
(Carmen, S.F.)

Subconsciente: El lado oscuro de las personas, su capacidad de hacer daño a los demás. Si lo Consciente ejecutara siempre las sugerencias del Subconsciente, acabaría en la cárcel y como entidad se iría degradando hasta niveles por debajo de lo humano. Cuando el Subconsciente actúa, el autoestima se va perdiendo, porque, a fin de cuentas, lo Consciente ejecuta acciones despreciables. Pág. 2 – 3. (Cabañero, 2000)

Onírico: Si bien lo onírico es un lugar común en la poética, es al mismo tiempo, y según las tradiciones clásicas de la Antigüedad, el lugar del alma. En este caso, la experiencia estética roza los umbrales de la intuición metafísica al proporcionar el canal por el cual el poeta puede expresar un determinado proceso espiritual de características casi místicas. Pág. 63. (Cattedra, 2007)

Automatismo: Movimiento libre del espíritu que se expresa mediante un discurso verbal, de texto, de imágenes, dinámicas corporales o de cualquier otro tipo, respondiendo a las pulsiones, necesidades, demandas, deseos y emociones, generalmente inconscientes, de los sujetos actuantes y las de la sociedad de su época. El automatismo pictórico es una forma de asociación libre de movimientos gráficos o de manchas que o bien generarán o bien se traducirán proyectivamente en imágenes. Pág. 6-7. (Kleiman, 2012)

Sueño: Todo sueño tiene un contenido manifiesto y un contenido latente. Lo que el sueño consigue es traducir los fenómenos oníricos a un modo de expresión primitivo, análogo a la escritura figural jeroglífica de las lenguas antiguas. El texto consciente del sueño aparece sólo como un acertijo gráfico. La verdadera faena del trabajo onírico es la desfiguración del material para sustituir los pensamientos racionales por contenidos confusos, absurdos, incomprensibles, que disfrazan el deseo hasta volverlo irreconocible. Pág. 102. (Sierra, 2009)

Sensaciones: Es claro que, de acuerdo con la explicación usual, en los sueños tenemos genuinas sensaciones. Nos parece natural afirmar que en los sueños vemos cosas, oímos voces, sentimos dolores, etc. y que esas sensaciones oníricas son, desde un punto de vista

fenomenológico, idénticas a las sensaciones correspondientes de ver, oír y demás que tenemos cuando estamos despiertos. Pág. 217. (Tomassini, 1987)

Censura: La censura forma parte del sueño. Esta viene a representar lo que a la conciencia le parece indecente, es decir, la búsqueda del placer o de ese deseo sexual y es rechazada de manera consciente por mecanismos inconscientes. Pág. 12. (Trigueros, 2014)

Fundamentación estética y filosófica.

Teoría de los sueños: La Teoría de los sueños de Sigmund Freud es una de las bases fundamentales que se debe conocer para entender la fantasía en los sueños e impulsos inconscientes, de los cuales se basa el surrealismo.

Según Trigueros, A. (2014). Sobre la Teoría de los sueños menciona que para Freud en el mundo de los sueños era cuando las personas podrían satisfacer todo lo que no podían en el mundo de la realidad, rara vez, entendía a las fantasías como semejante del proceso al estado de vigilia. Además, en 1933 elaboró su modelo definitivo de la mente. En este el aparato activo de la psique rechaza los impulsos inconscientes que lleven a una conducta no aceptada con la idea positiva que mantenemos de nosotros mismos. Por ello, es necesaria esa represión ya que se manifiestan los impulsos instintivos mediante pasiones difíciles de controlar, fantasías infantiles y agresivas. Pág. 15. (Trigueros, 2014)

Teoría de Carl Jung: La Teoría de Carl Jung es similar a la que plantea Freud, servirá igual para conocer el desarrollo de las fuerzas conscientes e inconscientes del ser humano.

Según Brennan, James. (1999). Habla sobre la Teoría de Carl Jung, quien sostiene que el propósito central de la personalidad era lograr una estabilidad entre las fuerzas conscientes e inconscientes. Una fuente de estas fuerzas era el inconsciente personal, basado en experiencias reprimidas y olvidadas, similar al nivel preconscious de Freud. Pág. 239. (Brennan, 1999)

Teoría de Horney: La teoría del psicoanálisis interpersonal de Horney servirá para conocer el surgimiento de los conflictos.

Según Cloninger, S. (2003). La personalidad no es lo que impulsa un conflicto sexual. Los conflictos importantes se basan en problemas interpersonales no resueltos. Además, Horney al igual que Freud coincidía en que los conflictos fundamentales que afectan a la personalidad se originan en una temprana edad y se centran en el desarrollo que tiene el niño con sus padres. Pág. 166. (Cloninger, 2003)

Lo bello: Es una de las principales categorías estéticas, y acoge al surrealismo de manera directa, varias obras surrealistas están categorizadas como bellas. Por lo que será un gran aporte mencionarla en la investigación.

Según Beyoda, E. (2012). Lo bello es lo que nos da placer a través del oído o de la vista. Además, es lo que nos lleva a experimentar una clase de placer por medio del oído; esto se puede producir por la música, los discursos, las leyendas, y a través de la vista que puede producirse por la belleza corporal, las pinturas y las esculturas. Además, Sócrates dice que el placer no sólo se experimenta mediante el oído y la vista, sino también con los demás sentidos por lo que no se debería restringir lo bello en tanto placer a los primeros dos. Pág. 55. (Beyoda, 2012)

Lo ridículo: La categoría estética de lo ridículo servirá para el estudio de lo irónico en el arte. Además, esta se basa en el surrealismo.

Según Lada, U. y Arias, A. (2009). Menciona que Cicerón acercándose a Aristóteles, ve lo ridículo y en ciertas bajezas y deformidades en el carácter de los hombres que no gozan de la estima universal, que no están en situaciones nefastas ni merecen ser arrastrados al castigo por faltas. Pág. 97. (Lada & Arias, 2009)

Lo grotesco: La categoría estética de lo grotesco servirá para el estudio de lo irónico en el arte. Además, esta se basa en el surrealismo.

Según López, A. (2015). El enfoque estético del siglo XV está centrado en la representación realista de lo bello en el mundo, por lo que vio a la pintura grotesca como una aberración, una

ofensa al orden natural de las cosas. Por otro lado, lo grotesco se origina a través de la mezcla de formas que se escapan al orden de la naturaleza y se enfatiza en los elementos más desagradables, por lo que entra en el universo de lo feo. Pág. 86. (López, 2015)

Fundamentación artística.

Retórica de la imagen: La retórica de la imagen apoyará al conocimiento que se relaciona con la ironía para la producción artística.

Según Rojo, D. (2014). Barthes publicó un libro en 1964 sobre La retórica de la imagen, que consistía en los Elementos de semiología. En esa obra intenta sentar, desde una crítica estructuralista, las bases de una ciencia de signos, a la cual sitúa dentro del campo de la Lingüística.

De ahí se surgen los tres mensajes: el lingüístico, el icónico y el analógico. Pág. 8 – 9 – 10. (Rojo, 2014)

Surrealismo figurativo: El surrealismo figurativo será esencial en el presente trabajo investigativo. De esta corriente artística se basará la producción, tomando como aspecto principal a elementos figurativos, algunos surgidos del subconsciente.

Según Preckler, A. (2004). Se define al surrealismo figurativo como la segunda etapa surrealista, al modo de un Dalí u Óscar Domínguez, es decir, un surrealismo lleno de obsesiones inconscientes y tortuosas, y de metamorfosis, introduciendo temas mitológicos. Pág. 178. (Preckler, 2004)

Surrealismo abstracto: El surrealismo abstracto tomó gran importancia con el paso de los años, y uno de los artistas más importantes y referentes que se ha retomado para la presente investigación es Roberto Matta, quien basa gran parte de su producción artística en el surrealismo abstracto, especialmente en los fondos y algunos elementos mecánicos. Se harán deformaciones.

Según Preckler, A. (2004). Se define al surrealismo abstracto como la forma para plasmar el subconsciente humano, descubierto por Freud en los tres estratos psicológicos del hombre, el Ego, el Superego, y el Subconsciente, este último caracterizado por el absurdo, la realidad distorsionada o irrealidad, la ausencia de una moral, la carencia de voluntad y la falta de un razonamiento consciente. Pág. 171. (Preckler, 2004)

Técnicas y métodos del Surrealismo.

Dripping (Técnica): Se tomará esta técnica en la producción artística aplicando varias modalidades. Según Palumbo, F. (2010). El dripping es la técnica de gotear o salpicar el color sobre la tela, de tal forma que las imágenes del soporte están dadas al azar. Pág. 16. (Palumbo, 2010)

Ensamblaje (Técnica): Se tomará esta técnica para la producción artística de varias modalidades. Según Méndez, C. (2017). El ensamblaje es la llegada del objeto y su tridimensionalidad, a través de la construcción de significados que se edifican por medio de desplazamientos semióticos. Pág. 51. (Méndez, ELa edición incómoda: Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas, 2017)

Paranoico-crítico (Método): Es uno de los métodos más importantes en el surrealismo. Por lo que se lo retomará para la producción artística. Según Eljuri, A. (2018). Explica el método paranoico-crítico, el cual se basa en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio. Pág. 18. (Eljuri, 2018)

Cadáver exquisito (Método): Se tomará este método para la experimentación en la pre-producción artística. Según Palumbo, F. (2010). El cadáver exquisito consistía en componer una frase, para un artista, sin que ningún otro conozca lo que los demás habían hecho. La primera persona dibuja y dobla la hoja, y el siguiente retoma donde quedó el dibujo y así sucesivamente. Pág. 16. (Palumbo, 2010)

Escritura automática (Método): Se tomará este método para la experimentación en la pre-producción artística. Según McCoy, E. (1997). Menciona que la escritura automática es el arte de contactar con otras personas las inteligencias a través de un lápiz y papel mientras se está en un estado de conciencia alterado o meditativo. Pág. 23. (McCoy, 1997)

Referentes artísticos.

Como referentes se ha tomado tres artistas y se analizará una obra relevante de tres de ellos desde un punto de vista artístico, técnico y cromático.

Roberto Matta: Es el único artista de los precursores surrealistas que se retomará por la utilización de fondos, abstracciones y simplificaciones en su obra. Además, porque mezcla el dibujo con la pintura. Matta combina las pinturas de dimensiones colosales con dibujos de pequeño formato, perfectamente estructurados donde la línea adquiere un protagonismo fundamental, frente al color o la materia que caracterizan sus grandes composiciones. (Bellido, 2002)

Johfra Bosschart: Se retomará este artista por la temática de seres basados en estudios de psicología, religión, la Biblia, astrología, antigüedad, magia, brujería, mitología y ocultismo. cuando no hay nada más real, bello, ético, psicológico, religioso y trascendentalmente lógico que lo que nos muestra en estas Pinturas Zodiacales, o en muchas de sus otras pinturas que llevan el mismo sello. (Ugas, 2001)

John Kenn Mortensen: Se retomará este artista por el uso de escenarios con casas rurales, rústicos muelles que se integran con bosques, campos, lagos que acogen a varios monstruos y personajes extraños de pesadillas. Los dibujos de Mortensen son maravillosos. El lienzo amarillo pegajoso se transforma, los monstruos cobran vida, cada uno con su propia personalidad. (Mortensen, Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters)

Fernando de Szyszlo: Se retomará este artista por la cromática empleada y los fondos con algunas abstracciones. “Yo tenía una inclinación natural por el surrealismo y por el cubismo”.

Simultáneamente manifiesta un interés por el estudio de las obras artísticas de las culturas precolombinas. ‘‘Ellas me han interesado por dos razones. Una era la posibilidad que me brindaba de reconocer una tradición plástica autónoma en esa parte del mundo y la otra el reconocimiento de las formas que nos llegan desde nuestro propio pasado’’. (Szyszlo, Las puertas de la noche)

f. METODOLOGÍA

Las Artes plásticas necesitan de técnicas, estrategias y herramientas específicas que permitan establecer un proceso de búsqueda estructurada, planteando cuestiones y estableciendo conclusiones mediante un proceso ordenado.

Modelo de investigación

Investigación en las artes. “La investigación en las artes acude a modos diferentes de investigar, indagar y generar conocimiento, a través de un método propio de búsqueda, trabajo y experimentación, para arribar a resultados inéditos que apuntan a la creación artística”. Para ello, la presente investigación se basará en el entrecruzamiento e integración de ambas perspectivas. (CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR, 2016)

Investigación sobre las artes. “La investigación sobre las artes implica la reflexión alrededor del hecho artístico parte de diversos abordajes, puntos de vista y andamiajes teóricos como la estética, teorías del arte, psicología del arte, historia del arte, entre otros, a fin de lograr su historización, interpretación o análisis” (CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR, 2016); por lo tanto, esta investigación se basará en la fantasía e instintivo del inconsciente y los Manifiestos Surrealistas de André Bretón, así como las categorías estéticas que son determinaciones generales y esenciales del universo real que se denomina estética.

Métodos técnicos y estrategias

En la presente investigación se aplicará el método deductivo debido a que a nivel general no se emplea el correcto fundamento artístico y estético para la ejecución de la obra de arte surrealista.

El método inductivo se utilizará para evitar el escaso fundamento artístico en la obra de arte surrealista, ya que genera dificultades en el lenguaje visual plástico y resolución de la obra.

También se aplicará el método historiográfico para el estudio de la evolución, etapas y desarrollo del proceso artístico; así como el análisis de la obra surrealista.

El método formalista servirá para el estudio de las formas en las obras de arte y los referentes artísticos como elemento vertebrador del análisis.

El análisis iconográfico apoyará en la identificación de las imágenes del artista Johfra Bosschart sobre ideologías de seres basados en estudios de psicología, religión, Biblia, astrología, antigüedad, magia, brujería, mitología y ocultismo para una producción artística.

Conjuntamente con el iconográfico, se aplicará el análisis iconológico que consiste en explicar el significado intrínseco de los elementos representados que serán extraídos de las imágenes en las obras de los artistas surrealistas retomados.

El método de representación artístico puede emplear diversas técnicas para abordar problemas y conceptos relacionados con el surrealismo. Entre estas se destacan dos metodologías.

Proceso artístico moderno

En el arte moderno el artista educado en la academia, genera un objeto, producto material y un público observador para que interprete la obra. Esa contemplación será producto de la debida fundamentación, tanto artística como estética existente en la producción surrealista que se lleve a cabo, y

Los procesos para la elaboración de la propuesta artística se basan en tres etapas; estas son: la preproducción, producción y postproducción.

En la etapa de preproducción se seleccionará los referentes conceptuales basados en la fantasía e instintivo del inconsciente para la elaboración de la propuesta y así contextualizar y

planificar el trabajo de técnicas y métodos surrealistas considerando los recursos materiales, técnicos, espaciales, económicos y temporales para una correcta ejecución.

En la etapa de producción se partirá de la expresión gráfica y plástica de la idea al boceto, así como la experimentación con procedimientos, técnicas y métodos surrealistas, además de las estrategias innovadoras que faciliten el desarrollo de las mismas.

Mientras que, en la etapa de postproducción se hará la presentación y divulgación de la obra de arte surrealista.

Modalidad.

Bibliográfico. Información fidedigna para el desarrollo investigativo del andamiaje teórico del surrealismo.

Experimental – artístico. Se partirá de la expresión gráfica y plástica de la idea al boceto, así como la experimentación con procedimientos, técnicas y métodos surrealistas, además de las estrategias innovadoras que faciliten el desarrollo de las mismas.

Operativización de objetivos.

OBJETIVO ESPECÍFICO NRO. 1

Conceptualizar y comprender la corriente del surrealismo, sus técnicas y categorías estéticas para la fundamentación de la fantasía oscura, gótica y el instinto de supervivencia a través de un proceso experimental.

- Investigar y comprender la corriente del Surrealismo.
- Investigar y comprender las categorías estéticas del movimiento surrealista.
- Investigar y comprender los métodos y técnicas del surrealismo para su experimentación.
- Sistematizar la información.

OBJETIVO ESPECÍFICO NRO. 2

Estudiar una obra relevante de Roberto Matta y Fernando de Szyszlo como referentes.

- Estudiar la obra más relevante de los artistas surrealistas referentes.
- Aplicar las fichas de análisis en las obras de los referentes.
- Comprender los signos, símbolos, cromática, y composiciones en las obras de los referentes artísticos.

OBJETIVO ESPECÍFICO NRO. 3

Sistematizar los procesos en la elaboración del proyecto plástico con técnicas y métodos surrealistas: desde la pre-producción, producción, y post-producción.

- Tema
- Epígrafe.
- Nombre del artista
- Nombre del director de la muestra.
- Sala de exposición.
- Datos de la inauguración y horarios
- Logotipos, apoyos y patrocinios.
- **Presentación.**
- Elaborar la presentación del texto.
- Elaborar los antecedentes de la producción artística.
- **Fundamentación de la propuesta.** (Conceptos en los que se basa la obra, desde qué ángulo y con qué objetivo será realizada)
- **Re contextualización** (teorías y referentes analizados, cómo se los abordará en la obra),
- **Libro de artista** (contendrá los siguientes aspectos no es una regla se puede seleccionar)

- Aspectos gráficos.
- Subversión del símbolo.
- Incubación o latencia.
- Iluminación.
- Selección de ideas.
- Poética artística.
- Exploración: visuales de imágenes y materiales
- Estudios de materiales y dispositivos.
- Condicionamientos técnicos.
- Bocetos. Organización de elementos:
- Prototipos.
- Presupuestos.
- Ejecución y representación volumétrica o bidimensional. (Fotografías de las obras con sus respectivas fichas técnicas)
- **PLAN DE REALIZACIÓN**
- Plan de montaje de la muestra en galerías.
- Plan de montaje espacios públicos.
- **PLAN DE PROMOCIÓN**
- Medios de comunicación
- Presencia en la red.
- **PLAN DE CARTELERA INTERNA Y EXTERNA.**
- Fichas técnicas, cartel de exposición, **catálogo.**
- **Publicaciones en periódicos.**
- **PLAN DE MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN**
- Montaje de obras en la sala de exposición.

- **PLAN DE EXPOSICIÓN**
- Inauguración de la exposición.

Recolección y procesamiento de la información

Aquí se contemplará las estrategias metodológicas para el desarrollo de la investigación.

Los objetivos de la investigación deben enfocarse en la producción artística.

Para ello se abordará cada una de las actividades de los objetivos.

Se desarrollará según el cronograma establecido (octubre 2018 – marzo 2018).

La investigación se desarrollará en la ciudad de Loja – Provincia de Loja.

Las técnicas de recolección de información primaria son:

- Directa
- No definidas

La presente investigación se desarrollará con el apoyo de fichas de análisis y guías de observación de tres obras relevantes de los referentes artísticos.

Recursos.

Institucionales.

Biblioteca (Universidad Nacional de Loja).

Biblioteca (Carrera de Artes plásticas UNL).

Biblioteca (UTPL).

Humanos.

Director de tesis: designación otorgada por el director de la carrera de Artes Plásticas.

Tesista: Johnny Fabricio Espejo Castro

Colaboradores (asesores durante el desarrollo de la tesis).

Lectores de tesis: Personal docente de la Carrera de Artes Plásticas.

Comunidad local

Materiales.

Materiales de escritorio: Libros, revistas, periódicos, documentos, ensayos, fichas de investigación, cuadernos.

Herramientas tecnológicas: Ordenador, cámara fotográfica, teléfono móvil con cámara y grabador de voz, videos.

Materiales para producción artística: Cuaderno de apuntes, cuaderno de artista, grafito, pintura acrílica, óleo, lápices de color, lápices acuarelables, pasteles, soportes de madera, lienzo, bolígrafo, elementos de ensamble.

g. CRONOGRAMA

Nro.	Meses y años Actividades	NOVIEMBRE 2018	DICIEMBRE 2018	ENERO 2019	FEBRERO 2019	MARZO 2019	ABRIL 2019	MAYO 2019	JUNIO 2019	JULIO 2019	AGOSTO 2019	SEPTIEMBRE	OCTUBRE 2019	NOVIEMBRE 2019	DICIEMBRE 2019	ENERO 2020	FEBRERO 2020	MARZO 2020	ABRIL 2020	MAYO 2020	JUNIO 2020	JULIO 2020	
		1	Aprobación del proyecto	X																			
2	Elaboración del marco teórico.	X	X	X	X	X																	
3	Recolección de la información	X	X	X	X	X																	
4	Procesamiento de datos			X	X	X																	
5	Análisis de resultados y conclusiones					X	X																
6	Formulación de la propuesta						X	X															
7	pre – producción							X	X														
8	Producción								X	X	X	X	X	X	X	X							
9	Post – producción																X						
10	Exhibición de la propuesta																X						
11	Redacción del informe final																	X	X				
11	Presentación del informe																				X		
12	Sustentación																						X

Tabla 1: Cronograma

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

Presupuesto.	
Recursos.	Financiamiento.
Resma de papel.	\$ 20.00
Esferográficos.	\$ 3.00
Lápices.	\$ 3.00
Borrador maleable.	\$ 3.00
Impresiones.	\$ 60.00
Tintas para impresora.	\$ 120.00
Copias.	\$ 100.00
Transporte.	\$ 100.00
Ordenador.	\$ 700.00
Cámara fotográfica.	\$ 200.00
Alimentación.	\$ 180.00
Imprevistos.	\$ 100.00
Recursos bibliográficos.	\$ 200.00
Internet.	\$ 100.00
Total.	\$2069.00

i. BIBLIOGRAFÍA

- Alcayde, M. (2006). *El surrealismo*. Córdoba, Argentina.
- Barreiro, B. (2014). *La estética Surrealista*. España: Eikasia - Revista de filosofía.
- Bellido, M. L. (2002). *Roberto Matta: El creador de mundos personales*. España: NORBA-ARTE.
- Beyoda, E. (2012). *Estética: Aproximación a lo bello en Platón*. Medellín, Colombia.
- Brennan, J. (1999). *Historia y Sistemas de la Psicología* (Quinta ed.). (U. N. México, Ed.) México: Pearson Educación.
- Cabañero, A. (2000). *La cara oculta del ser humano*. Barcelona, España.
- Carmen, R. d. (S.F.). *Freud y el Psicoanálisis*. Gobierno de Cantabria, España: Departamento de Orientación Psicológica.
- Cattedra, O. (2007). *La dimensión onírica en Antonio Machado: Una lectura desde la India*. Argentina.
- Cloninger, S. (2003). *Teorías de la personalidad* (Tercera ed.). (R. S. College, Ed.) México: Pearson Educación.
- CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR. (2016). *CES, RPC-SO-06*(No. I07-2016), 14.
- Eljuri, A. (2018). *Surrealismo*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad de Arquitectura y Diseño, Guayaquil, Ecuador.
- Kleiman, J. (2012). Automatismo & Imago. En *Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas*. Argentina: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Lada, U., & Arias, Á. (2009). *Literatura y humos: Estudios teóricos - críticos*. España: Universidad de Oviedo.
- López, A. (2015). *Lo grotesco y el Arte Contemporáneo Latinoamericano*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

- McCoy, E. (1997). *Cómo practicar la escritura automática*. Madrid, España: Editorial EDAF.
- Méndez, C. (2017). *ELa edición incómoda: Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Juárez, México.
- Mortensen, J. K. (s.f.). *Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters*. (J. K. Mortensen, Ed.)
 Obtenido de Jhon Kenn Mortensen's Sticky Monsters:
<https://www.theguardian.com/books/gallery/2013/jan/02/john-kenn-mortensen-sticky-monsters-gallery>
- Palumbo, F. (2010). *La inspiración en el Surrealismo*. Mendoza, Argentina: Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas.
- Pelletie, S. L. (s.f.). *Hidden in the Depths of Reality: Zhong Biao* (Opera Gallery ed.). Singapur.
- Preckler, A. M. (2004). *El absurdo en el Arte*. España: Cuenta y razón.
- Rojo, D. (2014). *Retórica de la imagen*. . (R. Barthes, Ed.) Semiótica y Multimodalidad.
- S.A. (1986). *Diccionario enciclopédico Salvat Universal* (Decimoquinta ed., Vol. 19).
 Barcelona, España: Salvat Editores.
- Sánchez, D. J. (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Sierra, M. L. (2009). *Historia y Grafía: Los sueños de Sigmund Freud*. Distrito Federal, México: Departamento de Historia.
- Szyszlo, F. d. (s.f.). *La Pintura y la poesía del tiempo*.
- Tomassini, A. (1987). El lenguaje de los sueños y la naturaleza de lo onírico. (UNAM, Ed.)
Revista Mexicana de Análisis de la Conducta.
- Trigueros, A. M. (2014). *Interpretación de los Sueños: Sigmund Freud*. España: Universidad de Jaén.
- Ugas, F. (2001). *Análisis Esotérico de las Pinturas Zodiacales de Johfra Bosschart*. México: Planeta Marte Editores.

OTROS ANEXOS

OBRA PICTÓRICA COMO PARTE DEL CATÁLOGO DE LA MUESTRA
ARTÍSTICA “TONTERÍAS TELÚRICAS, DOBLE FILO”.



Imagen 128. Espejo, F. 2019. Autorretrato. Óleo sobre lienzo, 47 x 67,4 cm. [Pintura].

GUÍA DE OBSERVACIÓN N°1

Autor: Fabricio Espejo

Obra para el análisis: Evolución de una nube

FICHA TÉCNICA	
TÍTULO	Evolución de una nube
AUTOR	Roberto Matta
CRONOLOGÍA	1956
ESTILO	Surrealismo
LOCALIZACIÓN	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
TÉCNICA Y SOPORTE	Óleo sobre lienzo
DIMENSIONES	140 x 200 cm
TEMA	Colección privada. Cortesía Hauser & Wirth, 2016

ANÁLISIS TÉCNICO

- Se pueden apreciar múltiples perspectivas, donde el color y el ángulo del mirar dan profundidad.
- Las figuras geométricas se muestran en perspectiva, dando la sensación de relieve.
- El elemento principal de la obra se encuentra en el centro, haciendo un contraste del blanco con los ocres y rojizos de los elementos abstractos de alrededor.
- Todos los elementos (neologismos) resaltan por el azul del fondo, mismo que crea la sensación de un espacio abierto e infinito, y que se vuelve oscuro a los costados introduciendo al espectador en la obra.
- Juega con dibujos sueltos abstractos y líneas indefinidas.

- Sensación de portal, luminosidad.
- Las figuras geométricas se ven proyectadas hacia delante, mostrando tres lados en perspectiva.
- No se observan figuras planas y el fondo sobre el que destacan las figuras no se ve plano gracias a la diferencia de matices.
- Hay espacios profundos entre los elementos geométricos y los costados de la obra.
- Elementos matéricos para dar una mayor fuerza expresiva.
- Esterilidad, sorpresa, vacío, juego geométrico, imagen encarnada.
- Obra marcada por un sentido espacial entre cósmico y abismal, más allá de la pintura y la poesía.
- El espacio pictórico adquiere una vibración poética, en íntima unión con el color.
- Contraposición entre el sentimiento dramático de las superficies dominadas por una materia sorda, densa, y casi monocromática, y la nerviosa intención de un sistema de rayados de distintas intensidades y orientaciones rítmicas, desde sutiles redes hasta gestos que ahondan y resquebrajan los espacios.
- Algunos elementos están inspirados por formas sonoras.
- Proyección psíquica que no sólo pone en valor ciertos elementos sensoriales, sino que parece fundamentarlos y habitarlos en su esencia.
- La obra está determinada en un plano profundo, que es el sublime, en el cual los objetos que rodean al cuadro están proyectados desde todo tipo de fantasías, de materia luminosa.

INTERPRETACIÓN Y ASPECTOS ICONOGRÁFICOS Y SIMBÓLICOS

En su arte lo puramente pictórico predomina siempre sobre lo simbólico. Así como en la mente del poeta los estados de ánimo se transforman en versos, en Matta aparecen bajo el aspecto de imágenes plásticas, cuyos trazos, texturas y colores corresponden a los movimientos del espíritu surrealista. Secundariamente, el artista integra en estas formulaciones su pensamiento; es decir, reconstruye lo que atrajo su atención, perteneciendo al mundo de lo visual.



Tendencia a la restricción cromática que se limita en muchas ocasiones al verde, negro, blanco o gris y sus combinaciones, o a la monocromía de su matiz intenso, como el rojo, azul o amarillo. En analogía con esta austeridad en el color, el estilo de Matta se muestra siempre contenido, hermético, casi indescifrable; a la vez, rechaza toda expresión exagerada.

La geometría de Matta trasciende sentidos. Expresión inequívoca: libertad del mundo y del arte. Modulación de líneas, masas, matices; transición de formas y colores. Determinación de lo concreto. Sensación que guarda prodigios precolombinos. Invención de lenguajes.

No es forma, es concepto, idea antigua y moderna, revelación de instantes, lenguaje, sensación, percepción que camina hacia el tiempo.

Confirmación de signos y colores, desde el punto de vista estricto y estético.

<i>Elementos de la forma Plástica:</i>						
Criterio	Punto	Línea	Plano	Volume n	Espaci o	Color
Existencia del punto						
Distribución en el espacio					X	
Existencia de la línea o no existencia		X				
Volumen, con frontalidad				X		

Color fríos cálidos con modelado						X
Posición de planos			X			
<i>Características de la forma plástica</i>						
Criterio	Acabado	Proporción		Movimiento	Equilibrio	Simetría
	Esfumado			X	X	X

GUÍA DE OBSERVACIÓN N°2

Autor: Fabricio Espejo

Obra para el análisis: Sol negro

FICHA TÉCNICA	
TÍTULO	Sol negro
AUTOR	Fernando de Szyszlo
CRONOLOGÍA	2014
ESTILO	Surrealismo abstracto
LOCALIZACIÓN	<u>Durban Segnini Gallery</u>
TÉCNICA Y SOPORTE	Acrílico sobre lienzo
DIMENSIONES	80 × 100 cm
TEMA	Pintura abstracta sobre el indigenismo

ANÁLISIS TÉCNICO

- Importancia de la textura.
- Pincelada libre y rápida cargada de pintura.
- Contraste entre la luz y la sombra, las tinieblas y la claridad, lo oscuro y lo claro.
- El color pasa a tener un valor secundario y solo actúa para agudizar y hacer vibrar el contraste de luz y sombra.
- El color viene fácil mientras que la composición del claroscuro provoca alumbramientos difíciles.
- En cuanto al manejo del espacio abierto y el espacio interior ha oscilado siempre entre el paisaje y la habitación.
- Luminosidad en lo profundo.

- Juega con colores misteriosos como lilas, negros, rosados, marrones, rojos y ocres delicados.
- El verde y el gris son muy sutiles.
- Los tonos rosas y rojizos del fondo dan la sensación de movimiento al igual que las formas abstractas de tonos violetas y azulados que se encuentran dispersas y en diferentes posiciones.
- Forma erguida, totémica y lenta.

INTERPRETACIÓN Y ASPECTOS ICONOGRÁFICOS Y SIMBÓLICOS

El contenido del negro es el misterio y la magia y hace ilusión a Tintoretto, que el color más hermoso era el negro.

Los interiores son cuartos de sacrificios o cámara nupcial mientras que los espacios abiertos connotan los despiertos o la interpretación del mar.



Los tonos rosas y rojizos del fondo dan la sensación de movimiento al igual que las formas abstractas de tonos violetas y azulados que se encuentran dispersas y en diferentes posiciones.

Trata de profundizar un ambiente frío, entre opaco y resaltante a través de sus mezclas.

<i>Elementos de la forma Plástica:</i>						
Criterio	Punto	Línea	Plano	Volume n	Espaci o	Color
Existencia del punto						
Distribución en el espacio					X	
Existencia de la línea o no existencia		X				
Sin volumen				X		
Colores cálidos						X
Posición de planos						
<i>Características de la forma plástica</i>						
Criterio	Acabado	Proporción		Movimient o	Equilibr io	Simetría
	Pastosa Brillante				X	X

HISTORIAS DE FANTASÍA OSCURA Y GÓTICA

Edgar Allan Poe – Un sueño dentro de un sueño

¡Toma en la frente este beso! Y partiendo, te confieso Que no fue errado tu empeño En creer mis días un sueño. Que, si la esperanza mía se fue una noche o un día, En una visión o en nada, ¿Por eso es menos pasada? Cuánto hay de grande o pequeño, Sólo es un sueño en un sueño. Me encuentro en la costa fría Que agita la mar bravía, Oprimiendo entre mis manos, Como arenas, oro en granos. ¡Qué pocos son! Y allí mismo, De mis dedos al abismo Se desliza mi tesoro Mientras lloro, ¡mientras lloro! ¿Evitaré ¡oh Dios! su suerte Oprimiéndolos más fuerte? ¿Del vacío despiadado Ni uno solo habré salvado? ¿Cuánto hay de grande o pequeño, Sólo es un sueño en un sueño?

IMÁGENES QUE SE REFIEREN AL TEXTO



GUÍA #2	N°1
HISTORIAS DE SUPERVIVENCIA	
Clavos en la cabeza	
<p>Un hombre no identificado de Oregon llegó a la sala de emergencias una noche, quejándose de un dolor de cabeza. Al no ver nada físico, lo enviaron a una radiografía y descubrieron que tenía 12 clavos incrustados en su cráneo, tan profundos que los médicos no pudieron verlos inicialmente. Había seis de ellos agrupados entre su ojo derecho y oído, dos debajo de su oreja derecha y cuatro en el lado izquierdo de su cabeza; no obstante, ninguno perforó sus vasos sanguíneos o el cerebro.</p> <p>Cuando sacaron los clavos con pinzas de punta de aguja y un taladro, el hombre confesó que se había drogado con metanfetamina y se intentó suicidar, así que se disparó con una pistola de clavos en la cabeza; y después de que los primeros no funcionaron, siguió intentando en diferentes lugares. Después de retirarle los clavos, fue trasladado a un centro psiquiátrico, donde permaneció durante un mes. Finalmente se retiró contra las órdenes de los médicos y desapareció, sin efectos físicos duraderos.</p>	

GUÍA #3
ANÉCDOTAS, SUEÑOS Y VIVENCIAS DE FANTASÍA Y SUPERVIVENCIA
<p>Érase una vez, una tarde de verano en el pequeño pueblo de Epecuén, Argentina; lugar en el que Adam, un niño de 14 años de edad se dirigió junto a su familia en un autobús. En aquel momento se encontraban cursando las vacaciones, por lo que decidieron recorrer varios países de Sudamérica que les sea posible durante tres meses.</p> <p>En todo ese tiempo recorrieron varios pueblos, ciudades y países, pudiendo conocer así parte de cada cultura que caracterizaba a un determinado lugar; al año siguiente de igual manera siguieron recorriendo más y más pueblos, por lo que Adam se interesaba cada vez más en conocer e investigar sobre ello.</p> <p>Todo ese conjunto de viajes influyó mucho en su vida, era demasiado intelectual y por motivos personales al año siguiente no pudo ir con su familia como solía hacerlo en años anteriores, pero él no se dio por vencido y nunca perdió las ganas de viajar, así que escapó</p>

de casa una noche por la ventana para evitar hacer ruido y que sus padres no sospecharan su huida.

Dejó metiendo las almohadas debajo de las cobijas de su cama para fingir que está ahí cuando sus padres vayan a despertarlo. Al llegar la mañana sus padres llamaban a Adam para que bajase a tomar el desayuno, pero se dieron cuenta que no contestaba, le gritaban y le gritaban y nada de respuestas...

Su madre subió las escaleras y entró a su cuarto cuando se encontró con la sorpresa de que su hijo no estaba en el dormitorio, muy asustada llamó a su esposo para que la ayudara a buscarlo, pero fue demasiado tarde, Adam había huido. Tras largos días y noches de llanto pegaron carteleras en las calles y difundieron la noticia por todos los canales de TV que su hijo había desaparecido, pero nada fue favorable para ellos.

Adam había salido solamente con su bicicleta y cargado de una gran mochila en su espalda, en la que guardó todo lo que encontró a primera vista; pero bien, como escapó en la noche no tenía dónde dormir ni qué comer.

Se mantuvo varios días en pie gracias a los alimentos que alcanzó a llevar de su casa, igualmente día tras día se alejaba más de la ciudad y llegaba a nuevos pueblos, algo tímido, pero ofreciendo sus labores a cambio de comida, y así lo consiguió. Se mudó a un pueblo que estaba a varias horas de su hogar y en lugar de regresar a casa, decidió mantenerse en el pueblo por varias semanas más ya que se encontraba a salvo.

Muy agotado y aún con la esperanza de volverse a aventurar siguió recorriendo otras zonas alejadas, y aunque no era de su agrado conocer a nuevas personas, por temor, desconfianza y timidez de que le hicieran daño, no le quedó otra opción que hacerlo; así fue hablando y desenvolviéndose por sí solo con el paso de los días. Conoció a grandes personas que lo ayudaban para que cumpla su sueño que era seguir viajando.

Ya habían pasado varios meses de que huyó a casa y sus padres estaban muy agobiados y aún sin saber nada de su hijo. En ese instante se dirigía en su bicicleta, y a lo lejos veía una luz que titilaba como si fuese una luciérnaga, al acercarse pudo ver que era un teléfono botado en la carretera. Muy contento, Adam frenó y lo tomó, lo primero que se le cruzó por su mente era saber de sus padres, y tratando de hacer memoria recordó el número de su casa; pero llamó y llamó, y no había quien conteste.

Tras varios intentos al fin escucha a su madre hablar desesperada.

- ¿Hijo mío, Adam, amor, eres tú?

- Adam: Sí madre querida, tengo mucho que contarte, pero lo primero y más importante que te quiero decir es darte las gracias por todo, y que no te preocupes por mí, que estaré bien, lo saludas a mi padre y no olviden que los amo demasiado. Y ¡Plum! Se perdió la señal.

Bien, ahora sus padres se quedaron atónitos con lo que acababa de suceder, pero como su hijo lo dijo, lo más importante era saber que se encuentra bien.

Tras ello, Adam siguió y siguió su rumbo por la carretera, y al caer la noche entre las montañas pudo escuchar el paso de un río y el maullido de un gato, así que con mucho miedo y nerviosismo siguió el sonido y junto al río encontró al gato, quien tenía la apariencia de estar enojado, pero terminó siendo una buena mascota, desde ahí se convirtió en su compañero de viaje, lo llamó Nico. Lo marcó y lo llevó con él en su mochila y decidió quedarse a pasar la noche en el lugar, ya que se le facilitaba porque tenía agua a su alcance. Todas esas experiencias iban cautivando su personalidad, fortaleciendo sus conocimientos y como es demasiado solitario, por las noches no hace más que pensar y pensar.

Entre menos cantidad de cosas tengas, buscarás miles de formas de solucionar o alcanzar lo que deseas simple y llanamente con lo que tengas.

Adam, quien ya ha tenido grandes experiencias a su corta edad, se preguntaba cosas muy extrañas como:

- ¿Qué pasaría si te despertases y desde la cama en vez de ver como normalmente se encuentra la TV y el escritorio frente a ti, te dieras cuenta que tu gato, tu cama, las revistas, la TV, el escritorio... todo estaría flotando? ¿Y pudieras ver a través de la ventana que te encuentras entre las nubes, blanquecinas, rosas, cian, colores pastel y tan suaves como un algodón?
- Siempre se me vienen ideas raras a la mente, lo sé, pero me suelo preguntar... ¿Es esto un sueño? ¿Es el paraíso? o ¿Es un sueño dentro de otro sueño? Jaja... no creo hay respuesta para este tipo de preguntas.
- Bueno, en realidad siempre trato de entender todas aquellas situaciones que se dan el tiempo de pasar por mi mente, de seguro deben estar cansadas de tanto que rondan y rondan si parar...
- En fin, varias veces me he preguntado ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Y ¿A dónde vamos? Y bien, lo que siempre tendré presente es el día que hablé con mi abuelo por última vez, quizá en ese momento sentí demasiada tristeza porque él era con quien mantenía las mejores conversaciones de mi diario vivir, me escuchaba y

me daba consejos, lo extraño demasiado y creo que he madurado para darme cuenta de todas las situaciones que se han pasado por mi vida, la frase que nunca voy a olvidar es cuando me dijo: “Tenemos que ver a la muerte como el mejor propósito, precisamente para vivir”, cada vez que lo recuerdo siento un susurro en mi oído con su voz tan dulce como si estuviera aquí conmigo. Él me enseñó a luchar y nunca darme por vencido, así que mi sueño es lograr lo que me propuse, alcanzar mis metas y mírame ¡Aquí estoy! Hablándome a mí mismo, pero disfrutando de cada segundo de mi vida.

- El Universo está en constante expansión, y con ello sus dimensiones. En nuestra realidad conocemos la altura, la anchura y la longitud: las tres dimensiones del Espacio, que con el Tiempo dan un total de cuatro dimensiones observables. No podemos viajar en el tiempo, ya que en nuestro planeta es siempre lineal y hacia delante, no lo conocemos de otra forma. Imagina que estiras una goma elástica y cuando no puedes tirar más las sueltas. Ésta se contrae, se comprime de nuevo. Esta es la teoría del Big Crunch, según la cual la expansión en algún momento revertirá la marcha hasta que todos los elementos que conforman el universo y toda la materia se comprima en una singularidad espacio-temporal.

Lo que quiero decir con esto, es que el “Tiempo” como lo conocemos ocurrirá justo al revés; y volveremos a vivirnos, de fin a principio, de la última caricia de despedida a la tímida primera, de la amarga soledad a la agrídulce ignorancia de tu existencia, de la luz en el túnel a la oscuridad en nuestro cuarto. De tantas cosas que no hemos vivido aún, a los que ahora llamo los mejores años de mi vida.

ÍNDICE

PORTADA.....	i
CERTIFICACIÓN.....	ii
AUTORÍA.....	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
DEDICATORIA.....	vi
MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO.....	vii
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS.....	viii
ESQUEMA DE TESIS.....	ix
a. TÍTULO.....	1
b. RESUMEN.....	2
<u> </u> ABSTRACT.....	3
c. INTRODUCCIÓN.....	4
d. REVISIÓN DE LITERATURA.....	8
CAPÍTULO I.....	8
1.1 Fundamentación artística.....	8
1.2 Fundamentación teórica y estética.....	44
CAPÍTULO II.....	73
2.1. Referentes artísticos del surrealismo.....	73
CAPÍTULO III.....	87
3.1. Propuesta alternativa de pintura surrealista.....	87
e. MATERIALES Y MÉTODOS.....	134
f. RESULTADOS.....	138
g. DISCUSIÓN.....	140
h. CONCLUSIONES.....	143
i. RECOMENDACIONES.....	144

j. BIBLIOGRAFÍA.....	145
k. ANEXOS	155
a. TEMA.....	156
b. PROBLEMÁTICA.....	157
c. JUSTIFICACIÓN.....	160
d. OBJETIVOS	161
e. MARCO TEÓRICO.....	162
f. METODOLOGÍA	171
g. CRONOGRAMA.....	178
h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO	179
i. BIBLIOGRAFÍA.....	180
ÍNDICE.....	195