

ONEIROS, LOS SUEÑOS Y RECUERDOS, RESIDUOS EN LA MEMORIA.

La representación del mar como un paisaje onírico.

Trabajo Fin de Grado BBAA

Ponente: M^a del Carmen Cebrián Muñoz
Tutor: Juan Aguilar Jiménez
2017/2018

*“El arte crea imágenes desde el sueño.
Y sueño desde las imágenes”.*

Gaspar David Friedrich.

ÍNDICE

1. Introducción	04
2. Abstracts	05
3. Ideas	07
4. Proceso de investigación teórico-conceptual	
4.1. Estudio del paisaje	08
4.1.1. Paisaje del pensamiento	08
4.1.2. Paisaje como territorio	09
4.1.3. Paisaje en la historia	09
4.1.4. Paisaje en la pintura	10
4.1.4. Recorrido histórico del paisaje	11
4.2. Onírico y técnica surrealista	
4.2.1. Definición	17
4.2.2. Punto de vista psicológico y metafísico	18
4.2.3. Onírico y surrealista en la pintura	19
4.2.4. Característica que califica una obra pictórica como onírica	20
5. Proceso de investigación plástica	
5.1. Introducción	21
5.2. Referentes	22
5.2.1. Referentes teóricos	22
5.2.2. Referentes fotográficos	23
5.2.3. Referentes pictóricos	23
5.2.4. Referentes temáticos	24
5.3. Desarrollo de la obra	24
5.3.1. Bocetos	25
5.3.2. Recursos plásticos	28
5.3.3. Desarrollo plástico de la obra	30
6. Conclusiones	32
7. Cronograma	34
8. Presupuesto	35
9. Bibliografía	36
ANEXO. Dossier gráfico. Fichas técnicas	37

1.- INTRODUCCIÓN

Esta memoria recoge el trabajo de investigación teórica-conceptual y formal del Trabajo de Fin de Grado. Para ello, hemos tomado una serie de referentes, citados en dicha memoria, que han aportado conceptos para desarrollar las obras plásticas. Todas las citas e imágenes que se incluyen se realizan con fines de investigación y, en una medida justificada, para la realización del proyecto.

Los referentes teóricos investigados para dicho proyecto han sido muy variados, por ejemplo René Passeron, Francisco Calvo Serraller, María Zambrano, Javier Maderuelo, José Saborit, Freud, entre otros. Dichos autores han ayudado a reflexionar sobre los conceptos del paisaje, la pintura y los sueños, para poder aplicarlo al proyecto.

Desde el punto de vista plástico, los artistas elegidos han aportado diferentes puntos de vista a la obra. Entre ellos: Glem Brown, Tácita Deam, Natalia Castañeda, Bingyi, Balthasar Burkhard, Mara K. Fuhrmann, Chirico, etc.

En el desarrollo de la obra plástica se han incluido bocetos y pruebas realizadas con diferentes soportes y materiales, con la finalidad de ver los resultados y su factibilidad para concluir la obra.

Partiendo del interés sobre el transcurso de la vida de las personas, y desarrollando la idea sobre los recuerdos, la memoria y los sueños, ha surgido dicho proyecto.

Palabras claves: paisaje, mar, abstracción, onírico, sueños, recuerdos, emociones, movimientos, ritmos, líneas.

2.- ABSTRACTS

Oneiros, memories and dreams, waste on memory. Representation of the landscape and the sea as a reference, from an oniric viewpoint.

Researches since Freud, Nielsen and more recently Shacter, have made great discoveries on the relationship between dreams, memory and the hippocampus. Aligning all the investigations, the objective of this project is to provide a plastic vision to the hypothesis of such studies. My project seeks the viewer to identify an intimate connection in remembering the past and imagining what he will do in the future.

This dissertation is composed of a series of pictorial works representing the landscape and the sea as a reference, through open compositions, creating lines to express movement, and in different formats, to show the fragmentation of dreams, so that we can relate them to dream contents. This project draws upon a series of theoretical, plastic and photographic referents dealing with the development of landscape and the history and antecedents of the oniric.

This project provides, from a visual and expressive point of view, structures than can be identified as past or future memories that will remain in the memory.

“Laberinto de los sueños, laberinto que resulta ser viaje, aunque fragmentario, interrumpido, interferido y recurrente.., el hemisferio de la claridad y el de la sombra...”.

María Zambrano. Los sueños y el tiempo.

3.- IDEAS

En la vida de todo individuo se suceden vivencias en las que se ven innumerables imágenes, se visitan lugares de lo más variopinto y se conocen un gran número de personas.

Gran parte de esta información recibida se asienta en la memoria y se rememora al cerrar los ojos de forma automática experimentando emociones y sensaciones que nos quedan en el recuerdo. Estos recuerdos se alimentan del día a día de la persona, surgen en numerosos sueños a diario que nacen de un complicado proceso que implica al hipocampo, (una región del cerebro asociada a la memoria). Los sueños son aquellos recuerdos que antes de almacenarse en la mente del individuo, viajan por ella¹.

Los recuerdos de personas, lugares, actividades que hacemos o sentimientos se ven reflejados en nuestros propios sueños. La imagen del sueño, aún formando parte de nuestra memoria, no tiene un sentido lógico ni un porqué, el recuerdo aparece de forma abstracta o figurativa aunque no entendamos su significado.

Según la filósofa María Zambrano en su obra "*Los sueños y el tiempo*"², bajo el sueño, bajo el tiempo, el individuo no dispone de sí, por eso, padece su propia realidad. El sueño es la metáfora de un viaje que pide realidad, concepto que he aplicado en la obra, ya que el recuerdo de lo real pasado por la desfragmentación del proceso onírico se materializa en ella.

El Trabajo Fin de Grado desarrollado trata de ser un proyecto pictórico sobre la abstracción del paisaje, entendiendo paisaje como esa imagen subjetiva de realidad, atrapada en la vivencia personal, en el recuerdo, en los sueños.

El objeto del recuerdo es el mar, por lo que la representación del mar como paisaje onírico es la idea central del proyecto. Esta búsqueda de la transformación del recuerdo ha suscitado una investigación sobre los conceptos de paisaje, de lo onírico, del recuerdo, etc., temas estudiados por numerosos artistas, escritores, críticos, psicólogos, teóricos y científicos. (Dalí, Magritte, Chirico, Glem Brown, Tácita Dean, Natalia Castañeda, Passerón, Saborit, Duplessis, María Zambrano, Nielsen, Freud, etc.).

1. Freud, S. (2000). *Psicoanálisis del arte 1942*. Madrid: Ediciones Alianza. p.48

2. Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela. p.4

Para desarrollar el trabajo, se utiliza como signo plástico³ la repetición de líneas, que cambiando de sentido, orientación, densidad de la pintura y textura, determinan el ritmo en la obra. A la vez uso diferentes tamaños de soporte para generar una función narrativa y dotar a cada pieza de la serie pictórica de la importancia y el protagonismo necesario para convertirse en un elemento alternativo a la realidad.

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

4.1. ESTUDIO DEL PAISAJE

Definición.-

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define el *paisaje* como parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. Pintura o dibujo que representa un paisaje, (espacio natural admirable).

Este concepto se utiliza de manera diferente según los campos de estudio, en el arte, en pensamiento, en la historia, como territorio y patrimonio.

Aunque todos los usos llevan a una idea general: existe un sujeto observador y un objeto observado.

Hay definiciones sobre el paisaje, por numerosos autores, que han llevado a tener una descripción más completa sobre él.

4.1.1. PAISAJE EN EL PENSAMIENTO

Según el autor Javier Maderuelo, la idea del que paisaje no es ni naturaleza, ni territorio, sino construcción humana⁴, nos ha servido para el proyecto, ya que el paisaje puede ser una construcción mental donde cada individuo interpreta lo que ve. Aunque Maderuelo expone otra vertiente, como construcción física, que altera, modela y transforma el territorio. Esta descripción es la obra físicamente construida por el individuo.

El paisaje no es un objeto en sí, es una realidad propia que depende de la mirada y del pensamiento que lo construye. Esta definición corresponde al paisaje, desde el punto de vista de la mirada del individuo⁵.

3. Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. p.99

4. Maderuelo, J. (2009). *Paisaje e historia*. Madrid: Ediciones Abada Editores, S.L. pp. 5-6

5. Por los investigadores de diferentes épocas: Paul Zumthor y Javier Maderuelo.

Zumthor, P. (1978). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra Madrid (1ª Edición en francés). pp. 96-97

Maderuelo, J. (2006). *El paisaje génesis de un concepto*. Madrid: Editorial Abada. p. 205

4.1.2. PAISAJE COMO TERRITORIO

Por otra parte, desde la perspectiva de los estudios como territorios, hay muchos investigadores que han realizado diferentes hipótesis para definir el paisaje. En el libro editado por Augustin Berque⁶, (especializado en el tema), se puede leer:

*“El paisaje es una relación, siempre móvil. Móvil, no tanto porque en él se producen continuamente diversos cambios físicos, sino porque no se trata de un objeto estático, existente en sí. El paisaje nace de una dinámica en la que, mediante un continuo “desplazamiento”, se alían el que percibe y lo percibido (...), pudiendo hablarse de una doble razón para la mourage”.*⁷

Con este planteamiento, se puede hablar del paisaje como una extensión de terreno que está conformado por características naturales, y en el que se producen cambios por el entorno en cuestión y por la intervención del ser humano, creando construcciones y daños ambientales entre otros. Estos territorios tienen unas cualidades visuales y espaciales.

6. Berque, A. (1999). *La mourage*. París: Ecole de'Architecture de la Villette. pp. 40-41

7. Mourage: movilidad, en este texto se hace alusión a la movilidad por el cambio de los lugares.

4.1.3. EL PAISAJE EN LA HISTORIA

El descubrimiento del paisaje en la historia, se debe a la experiencia de un hombre de letras, clérigo y poeta: Francesco Petrarca (1304-1374). Su descubrimiento, de forma experimental, fue muy importante. Observó como sin cambiar de lugar, durante el transcurso del día, cambia la naturaleza. Y sin embargo sigue siendo la misma (la naturaleza como proceso). Este descubrimiento fue recogido en sus Epístolas familiares (en el libro IV), uno de los documentos fundamentales para entender la explicación que daba sobre la naturaleza dentro de la visión interior de la persona⁸.

Según el investigador Javier Maderuelo, en su libro *“Paisaje e historia”*⁹, las transformaciones de los paisajes no son un fenómeno reciente, vienen ocurriendo a lo largo del último milenio. Los paisajes son fenómenos complejos, pero hay muchos factores que han hecho que cambien los espacios. Se puede hablar de “paisajes tradicionales” y “paisajes concretos”. En este libro nos habla de unos paisajes dinámicos, persistentes, cambiantes y resilientes. La conclusión que sacan los investigadores del paisaje es entender los cambios y la estabilidad de éstos.

8. Petrarca, F. (2011). *Subida al Monte Ventoso*. Madrid: Editorial Jose J. de Olañeta. pp. 26-27

9. Maderuelo, J. (2009). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, S.L. pp. 57-58

4.1.4. PAISAJE EN LA PINTURA

Según el autor Francisco Calvo Serraller, el concepto de pintura de paisaje, se podrá entender por sí sólo cuando se entienda el origen y la etimología del término “paisaje”. En este libro se habla sobre los estudiosos de la Real Academia Española (1737), que derivaron la palabra ‘paisaje’ de ‘país’.

*“Significa, también la pintura en la que están pintadas villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas. En cuanto al “paisaje”, lo considera como “un pedazo de país en la pintura”. Vemos, pues, que las palabras que he puesto en consideración (pago, país, paisaje) han ido cambiando de uso y de significado debido en parte a unos intereses progresivamente estéticos o artísticos (...). El “país” se convierte así, mediante la aparición de una nueva manera de concebir la naturaleza, en nuestro paisaje”.*¹⁰

Lo que nos hace ver este autor, es que durante el transcurso del tiempo (más concretamente en el Renacimiento), y con el comercio, se empezó a viajar y se pasó de la necesidad del ‘pago’ a ‘país’ y la naturaleza dejó de ser perentoria para la vida del hombre, para que se transformara en ‘paisaje’.

“La naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el ‘pago’ en ‘país’ o ‘paisaje’”.

Franciso Calvo Serraller. *Los géneros de la pintura.*

10. Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura.* Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. Capítulo V. pp. 236-237

4.1.5. RECORRIDO HISTÓRICO DEL PAISAJE

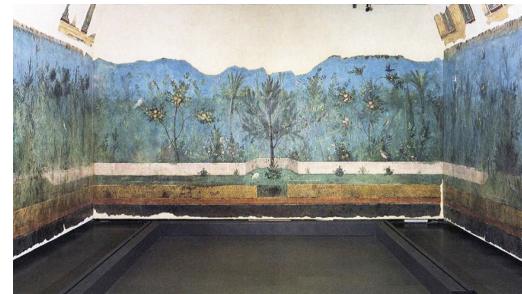
La naturaleza, que ya no es simplemente tierra, pasa a ser objeto de contemplación por el hombre. Todo tiene vida y estructura diferentes, las montañas, los árboles, los ríos, las flores, los mares, los nubes, etc. Todos estos elementos componen una idea a la cual se le ha llamado ‘naturaleza’.

“Es muy importante situarse en el momento en el cual el hombre de repente descubre que de la naturaleza es posible extraer un placer estético”.¹¹

Al principio de los tiempos no se hablaba del género de paisaje en sí, (no hay consciencia de ello), pero según algunos autores había civilizaciones que se inspiraban en la naturaleza y algunas con elementos identificativos de gran realismo, como los Minoicos¹². Realizaban murales de lugares que conocían o habían visitado en sus viajes. Los elementos que plasmaban en dichos espacios no tenían un orden establecido.

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

La época helenística comprende el período desde finales del s. IV a.C. hasta la época imperial romana. Esta etapa es muy importante por el cambio que sufre Grecia, convirtiéndose en un gran imperio. Esta transformación influye en el arte y la concepción de él. Como comercio se produce una relación producto-mercancía con la cual podemos decir que es la época para asentar lo que conocemos actualmente como el coleccionismo. En esta etapa cobró mucha importancia la conservación de las obras como patrimonio cultural.



Mural de la Villa Livia, Prima Porta, norte de Roma.

Pintura 276m.

Finales del s. I d. C.

11. Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Ediciones Generales, S.L. p. 239

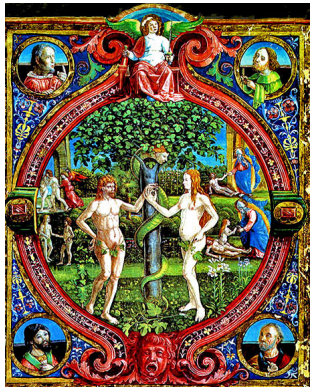
12. Civilización floreciente en Creta desde el año 2000 a.C. la civilización minoica alcanzó un gran esplendor comercial, pudiendo exportar su modo de cultura a todo el Egeo.

Navarro, F. (febrero 26, 2014). *La civilización minoica*. Akropolis Sitio Web: akropolis.es/civilizacion-minoica/.

Este concepto cambia con el paso del Cristianismo y la Edad Media, ya que la naturaleza, y más concretamente el paisajismo, se esconde detrás de temas bíblicos y cotidianos de la efervescencia religiosa del oscurantismo. Como decía el crítico e historiador del arte, Kennet Clark, en su libro *“El arte del paisaje”*¹³:

“Nada podía dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes en la Edad Media. La naturaleza en conjunto sigue siendo algo inquietante, vasto y terrible; y abre la mente a muchos pensamientos peligrosos. Pero, en medio de este campo salvaje, el hombre puede hacerse un jardín cerrado”.

Kennet Clark, *“El arte del paisaje”*



Durante la Edad Media existían ilustraciones de los Manuscritos religiosos con pinturas en miniatura de paisajes, con imágenes de gran expresividad, como Adán y Eva en el paraíso.

Estas imágenes religiosas fueron sustituidas por escenarios más reales, entrando ya el período Gótico Giotto. Al principio no eran más que representaciones simples, como árboles, montañas, casas, etc., fragmentos de la naturaleza ocupando un lugar secundario. Ejemplo de ello es la obra de Fray Angélico (pintor italiano, reconocido por sus frescos de las anunciaciones). Este artista era reconocido por su habilidad en la realización de impresionantes figuras, en construir diferentes planos para mostrar profundidad en sus obras mediante la perspectiva lineal, y representar el movimiento en los elementos que mostraba principalmente sus frescos (Roma).



La Anunciación.
Pintado entre 1437-1446
230x312,5cm
Convento de San Marcos en Florencia.



Fuga in Egitto.
Fresco de Cappella degli Giotto di Bondone. 1303-1305.

13. Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral. p. 17

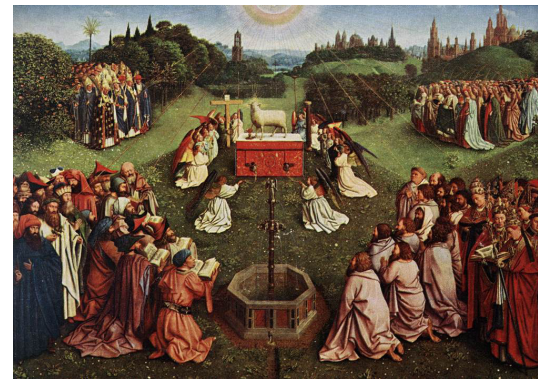
Una de las obras maestras más consideradas como primera pintura paisajista, es la obra de Ambrosio Lorenzetti, pintor de la escuela de Siena, (*“Alegoría de un buen gobierno: efectos de un buen gobierno en la ciudad y en el campo”*. 1338). Esta pintura fue encargada para el interior del Palazzo público de Siena, un maravilloso ejemplo del paisaje panorámico y cuyas medidas del mural es de más de dos metros por catorce de largo. La obra recoge una visión de un mundo felizmente ordenado, donde destaca un notable naturalismo y de gran observación por los detalles. El hombre sale de las tinieblas y resurge la luz.



**Alegoría de un buen gobierno:
efectos de un buen gobierno en la
ciudad y en el campo.**
Ambrosio Lorenzetti. 1338.

*“Esta vista de pájaro panorámica nos resulta hoy en día tan familiar especialmente en fotografía, y es muy posible que no nos demos cuenta de la extraordinaria naturaleza vanguardista de esta pintura. Es el primer intento de mostrar un lugar real en un escenario real (...)”*¹⁴

Otro período muy importante, donde la pintura sufre una gran transformación. aparece un siglo después, en el norte de los Países Bajos. Aparece un nuevo realismo que empieza a extenderse. Aunque el paisaje queda relegado a un simple escenario, se construyen delicados detalles en primeros planos que nos demuestra, que es tan importante el paisaje del fondo como la figura del primer término. Ejemplo de ello son las obras de los hermanos Van Eyck.



Adoración del Cordero Místico.
Jan y Hubert Van Eyck. 1432.
Político de doce tablas al óleo.
3,5x4,6m. Catedral de San
Bavón, Bélgica.

14. Beckett, W. (1995). *Historia de la pintura*. Barcelona: Editorial Blume. p. 53

Es importante observar que en cada período, la percepción del paisaje cambia según cambie la mirada del individuo. De todos modos será en el Renacimiento cuando el paisaje tendrá cierta autonomía, aunque los temas palaciegos y religiosos abundan más.

Como anteriormente se ha mencionado en el apartado 4.4, “El paisaje en la historia”, se ha hablado de Francesco Petrarca y de sus reflexiones sobre el paisaje: “donde nos sitúa en el momento en el cual el hombre descubre que de la naturaleza es posible extraer un placer estético, que el mundo tiene una belleza en función de sí misma y no por su utilidad”.

“Los hombres acuden allí y contemplan asombrados las cumbres de las montañas, y las del mar sin límites, los caudalosos ríos, las orillas del océano y las órbitas de los astros; pero no se percatan de sí mismos”.

Las confesiones de San Agustín.

Este párrafo lo que nos quiere mostrar que junto a la mirada exterior, existe una contemplación interior.



Paisaje con San Jerónimo.

J. Patinir. 1515-1519
Pintura del Renacimiento
Países Bajos
Óleo/tabla.

A principios del s. XVII, el paisaje sigue siendo poco cultivado. Rubens pintó algunos paisajes importantes al final de su vida y Velázquez apuntilla su virtuosismo con los cuadros de la Villa Médici. Los géneros pictóricos empiezan a alcanzar cierta independencia y el paisaje se especializa. Las figuras que componen el tema se van empujando para dar más importancia a la grandeza del paisaje.



Jardín de la Villa Médici.

Velázquez
1630
48.5x43cm
Óleo/lienzo

Como referentes de esta época, podemos nombrar a Van Goyen, Hendrick Avercamp, Meindert Hobbema, que pintaron los Países Bajos. Por otro lado Vermeer, que pinta Vista de Delft. En Francia destacan Nicolas Poussin y Claudio de Lorena.

En el s. XVIII, las composiciones de perspectiva paisajísticas llegan a contener un estilo cartográfico, describiendo con minuciosidad los detalles más pequeños, como puentes o canales de Venecia. Eran realizados en formatos pequeños y como recuerdos de los viajeros y turistas. Uno de los artistas más destacados por sus paisajes urbanos fue Canaletto, especializándose en el subgénero de las vedute¹⁵.



El Gran Canal y la Iglesia de Santa María de la Salud
Canaletto, 1730
49,6x73,6cm
Óleo/lienzo

La mayoría de las ciudades europeas, se vieron afectadas por esta influencia, que dieron comienzo a este movimiento artístico de representación paisajística, y la cual numerosos artistas europeos la desarrollaron. Sus mayores exponentes fueron: Canaletto, Bernardo Bellotto, Francesco Guardi, Michele Marieschi y Luca Carlevarijs.

15. Vedute (vedutismo). Es un género pictórico muy típico del Settecento (s. XVIII) italiano, enmarcado dentro del paisajismo. Representan vistas generalmente urbanas, en perspectiva, llegando a veces a un estilo cartográfico donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad.

En el s. XIX se considera, sin ninguna duda, al género del paisaje como protagonista. El paisaje romántico está constituido por manifestaciones muy diversas, donde se enfrentan la naturaleza y el hombre. El impulso romántico en ningún momento deja de ser naturalista. Ven la naturaleza a través de consideraciones sentimentales, haciendo del mundo exterior un mundo interior.

*“Si el Renacimiento posibilitó la paración de fondos de paisaje y el Barroco toleró que se desarrollara el género del paisaje, como un ejemplo más de su afición por el cuadro de género hay que esperar al siglo XIX, concretamente al Romanticismo para una total exaltación del paisaje”.*¹⁶

Calvo Serraller, F.

El Romanticismo exploró muy exhaustivamente el género del paisaje. Sus características: la capacidad de llevar al espectador sensaciones únicas y trasladar al campo de las emociones al cuadro. En las obras del Romanticismo, encontramos elementos típicos que se repiten: paisaje de montañas, fenómeno climático hostil, la separación entre los primeros planos y el fondo y fuertes contrastes en el tratamiento del color, son recursos muy extendidos en el paisaje romántico.

16. Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. p. 18

Como referentes de la época del Romanticismo podemos encontrar a John Constable, cuyas obras conecta con las cosas sencillas y rurales al encontrarse amenazadas por el paso demoledor de la industria. Su realismo es ejemplar, se preocupó por el paisaje y los efectos ambientales que destruían la naturaleza. Y a Turner, que mostraba en sus obras el paso a la modernidad y se aproximaba a una atrevida indiferencia hacia el realismo.



El molino de Dedham
John Constable. 1820
53,7x76,2cm
Óleo/lienzo



Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste
Joseph Mallord William Turner. 1844
91x121,8cm
Óleo/tela

Según Serraller, en el capítulo de su libro que habla del paisaje concluye con una frase:

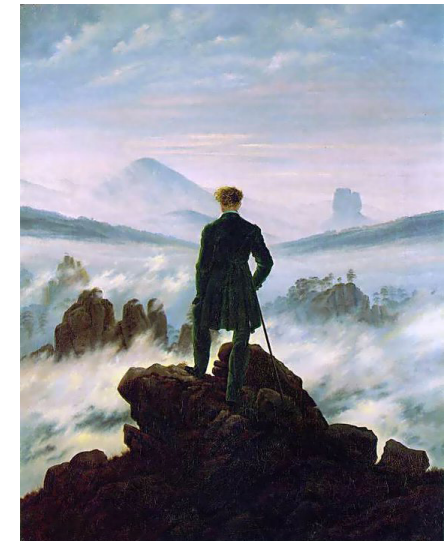
*“Si el lector observa bien los paisajes, verá que siempre hasta los colores o las ambientaciones nos aseguran que “en algunos momentos fuimos o seremos felices en la relación con la naturaleza”.*¹⁷

17. Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. p. 266

En el Romanticismo alemán, Friedrich desarrolló escenas de su país intentando representar escenas religiosas a través del paisaje y reflejar la grandeza de los espacios que exaltan dicho sentimiento. El Romanticismo consolida la madurez independiente del paisaje y proporciona una salida para la expresión espiritual. Los sentimientos son muy importantes y en esta época donde nace un inusitado fervor por la montaña como tema paisajístico.



Monje a la orilla del mar
Friedrich. 1809
110x171,5cm
Óleo/lienzo



El caminante frente al mar de niebla
Friedrich. 1818
74,8x94,8cm
Óleo/lienzo

4.2. ONÍRICO Y LAS TÉCNICAS SURREALISTAS.

En el s. XX se empieza a acuñar los antecedentes del onirismo. Seguidamente vamos hacer una descripción sobre dicho concepto, según diferentes autores.

4.2.1 DEFINICIÓN

ONÍRICO.- (de origen griego “oneiros”, que significa sueño).

Se puede definir lo onírico como un adjetivo que se utiliza para mencionar lo realizado con los sueños y todo lo vinculado a esta creación. Esta palabra significa simplemente sueño. Podíamos concluir con la explicación que en el proceso de soñar, cuando duerme, recrea una serie de imágenes y tu mente inventa historias. El autor Requena habla en un artículo de una revista de Arte, sobre la elaboración onírica, de lo cual nos muestra la explicación de la teoría de cómo se forman los sueños, los miedos, los sentimientos, los recuerdos, la experiencia y hasta las ideas reprimidas para formar un sueño. Otro concepto mencionado es la deformación onírica, los cuales describe como sueños que se presentan distorsionados. Un ejemplo es, si sueñas con tu casa y no la ves como realmente es. La mente distorsiona la imagen, para

mostrarla con otra apariencia que genera la interpretación que hace de ella el inconsciente¹⁸.

Según Yvonne Duplessis, en su libro “*El surrealismo*”, habla del sueño y como primer precursor del surrealismo a André Bretón, del cual dice:

“La actividad de reparación, no merezca en el sueño algo mejor que esa desgracia que hace que casi todos los hombres soñadores se avergüenzen de sus sueños”.¹⁹

Según Duplessis, el soñar es un medio de conocimiento, tanto como pensar, y hay que analizarlo bajo este aspecto. El sueño no es un lujo del espíritu, sino una de sus actividades más reveladoras²⁰. Otra definición que nos describe de una manera muy completa este concepto, es la siguiente cita de René Passeron:

“Esta palabra, que para los psicólogos designa meramente un conjunto de alucinaciones características de estado de confusión, como los producidos por la intoxicación alcohólica, se debe tomar en un sentido más amplio, esto es como ese ámbito del sueño en el que las imágenes, afectadas por cargas emocionales y pasionales no obedecen ya el estado de vigilia (...)”²¹.

18. González Requena, J. (1985). *Texto onírico, texto artístico*. Tekné, Revista de Arte, 124

19. Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-Taus. p.32

20. Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-Taus. p.34

21. Passeron, R. (1982). *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A. p. 270

4.2.2. PUNTO DE VISTA PSICOLÓGICO Y METAFÍSICO.

A la mente humana le define una característica muy importante, y es la capacidad de soñar. Aunque es muy complejo, y todo un misterio, la reconstrucción de las imágenes de dichos sueños y las sensaciones cuando dormimos. Estas ideas han sido recopiladas al leer el estudio realizado sobre los sueños por la Sociedad Max Planck de Alemania, por un equipo de científicos. Estos investigadores han conseguido recoger la actividad del cerebro, mientras se sueña, y enlaza con conceptos oníricos específicos. La conclusión demuestra que cuando el sueño actúa en el cerebro, la actividad neuronal de él es similar al de la vigilia²².

Algunos estudiosos, aseguran que los sueños son azarosos, que no tienen sentido y que son debidos a cómo está estructurado el cerebro.

Para Nielsen, dicha organización es importante. No son productos del azar, sino que son expresiones de nuestro subconsciente. El individuo suele hayar en lo que sueña datos significativos y tienen sensaciones de reconocer elementos dentro del entorno.

*“El surrealismo ha tenido así la originalidad de rehabilitar el sueño y atribuirle una importancia tan grande, sino más, que a la vigilia desde el doble punto de vista psicológico y metafísico”.*²³

Freud, en sus estudios de psicología, habla que el ‘camino real’ hacia el subconscientes son nuestros sueños. Demuestra que lo que soñamos no es casual. Nuestros pensamientos subconscientes intentan comunicarse con la conciencia. Llega a la conclusión que los residuos aparecían en los sueños la misma noche o la siguiente de haberlo vivido, pero ese es el contenido aparente, ya que recoge todo el día anterior, pero existe también lo que Freud llama las ideas latentes del sueño, que es un significado más profundo del sueño oculto en nuestra propia consciencia que puede datar de muy atrás en el tiempo incluso de la infancia²⁴.

Esta teoría fue también compartida por Nielsen y su equipo, demostrando que los recuerdos cotidianos pueden recuperar activos más tiempo.

22. Vigilia: estado de conciencia especialmente en las horas destinadas al sueño.

23. Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-Taus. p.34

24. Freud, S. (2000). *Psicoanálisis del arte 1942*. Madrid: Ed. Alianza. p. 132

- Gaarder, J. (1994). *El mundo de Sofía*. Madrid: Ediciones Siruela. pp. 539-540

4.2.3. ONÍRICO Y SURREALISTA EN LA PINTURA

Esta parte de la memoria recoge artistas plásticos y autores que han estudiado estos conceptos, los cuales han ayudado para argumentar el trabajo.

Según Passeron, habla:

*“De Bretón que tiene dos grandes vías que distiguen la pintura surrealista, en la de la figuración onírica, mientras que la otra corresponde a la espontaneidad automática. Sobre Dalí, él explica cómo estimulaba las imágenes del sueño para plasmarlas sobre la tela (...). Y terminaba con la conclusión que todos los surrealistas han sido conscientes de las dificultades que presenta una pintura que pretenda calcar los sueños”.*²⁵

Passeron nos habla en esta cita de cómo los sueños son libres y mostrarlos al espectador de una forma gráfica, es muy complejo. Cada artista hace una interpretación de sus visiones, de su imaginación y les otorga un sentido diferente del habitual.

Como referentes surrealistas, podemos citar Ernst, Miró, Tanguy, Dalí, Chirico, Magritte, Henri Rousseau entre otros.

*“La obra del pintor consiste, en cribar y proyectar lo que aparece en su interior”.*²⁶

Max Ernst.



Lago de montaña.
Dalí, 1938
73x92,1cm
Óleo/tela.



La recompensa de los adivinos.
Chirico, 1913
136x181cm
Óleo/lienzo



El árbol solitario o árboles conyugales.
Max Ernst, 1940
81x100cm
Óleo/tela



El universo desenmascarado.
Magritte, s/f
75x91cm
Óleo/tela

25. Passeron, R. (1982). *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A. p. 270

26. Ernst, M. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor D.L. p.62

Según Duplessis, en su libro “*El surrealismo*”, lo esencial es así: la inspiración y no la técnica. El artista auténtico puede traducir su inspiración a través de cualquier material²⁷.

Para poder crear obras oníricas o surrealistas, Breton nos habla del automatismo, que fue el primer ejercicio para liberar la mente de la conciencia. En las pinturas surrealistas se mezclan las deformaciones con las asociaciones libres, como actividades inconscientes, rozando lo fantástico.

Lo onírico es, en muchas ocasiones, difícil de comprender. Incluso para el propio artista. La intención del artista es consciente, pero el proceso creativo es inconsciente y por ello, buena parte de las imágenes que el artista pone en su obra, provienen de la fantasía²⁸.

El científico Freud nos hace ver en sus estudios que el artista surrealista es un intermediario de su propio subconsciente, y que en todo proceso creativo, hay un elemento de él. En dicho texto habla de que todos los humanos somos artistas porque nuestros sueños son pequeñas obras de arte. Para interpretar sueños de pacientes utilizó símbolos parecidos a los que usamos cuando interpretamos una obra artística o un texto literario. Todos los seres humanos tenemos la necesidad innata de elaborar una expresión artística de nuestra

27. Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-Taus. p.73

28. Breton, A. (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela. p.57

situación existencial, porque el sueño trata de nosotros mismos.²⁹

4.2.4. CARACTERÍSTICA QUE CALIFICA UNA OBRA PICTÓRICA COMO ONÍRICA O SURREALISTA

Podemos calificar una obra de este tipo según el espíritu con el que fue concebida, pero hay una serie de expresiones formales de esos pensamientos y mecanismos mentales. La imagen de la metáfora visual prevalece siempre sobre la calidad técnica. Las obras pueden ser más o menos representacionales. Otra característica importante es el desplazamiento sistemático, por la descontextualización de los objetos como medio de desrealización de todo lo que nos rodea. Cualquier objeto de nuestra experiencia cotidiana, por el sólo hecho de desarraigar, aislarlo o colocarlo en un ambiente inusual, hace que la obra tome un significado totalmente diferente al convencional.

Hay unas características muy importantes según los estudios de Breton que ha propiciado que una obra se clasifique como surrealista: el automatismo simbólico y el rítmico.

- Automatismo simbólico: implica una mayor inmediatez y se puede dudar acerca de si su técnica más elaborada, puede ser una limitación a la espontaneidad.

29. Gaarder, J. (1994). *El mundo de Sofía*. Madrid: Ediciones Siruela. p.546

- Automatismo rítmico: es más espontáneo, impulso gráfico, cariz más abstracto.

Para resumir la parte teórica-formal sobre lo onírico, quiero argumentar que ha sido muy importante las reflexiones de los autores mencionados en esta memoria. Han aportado claridad sobre los conceptos, la importancia del paisaje dentro de la historia, las teorías sobre el sueño y los referentes pictóricos.

5. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

5.1. INTRODUCCIÓN

Esta parte de la memoria recoge el desarrollo práctico del proyecto, donde hemos querido plasmar, físicamente, los conceptos que han aportado los artistas tomados, como referentes teóricos-plásticos, para realizar las obras.

Queremos hacer referencia de la motivación que ha llevado al desarrollo del Trabajo de Fin de Grado. El por qué se ha realizado y qué se ha sentido cuando se ha estado llevando a cabo. Para mí ha supuesto, no sólo un continuo aprendizaje en la disciplina de la pintura, sino que me ha servido para evolucionar personalmente. Por un lado el esfuerzo físico que ha supuesto realizar los trabajos, y por el otro, el aporte teórico de autores muy importantes.

En un primer lugar, para realizar la representación del concepto que se ha abordado en este trabajo, surge la idea de realizar dicho proyecto en pintura, por dos motivos esenciales:

1. Por la técnica y los bocetos realizados en un primer momento se llegó a la conclusión de que el resultado sería el más satisfactorio.

2. Por el interés personal de realizar la obra en esta disciplina.

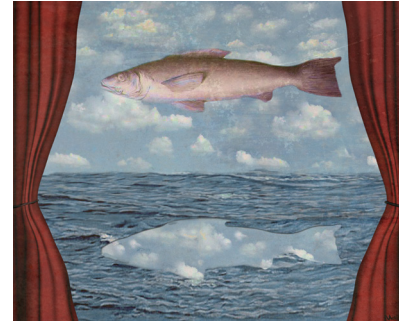
Con el desarrollo se quiere adquirir un mayor dominio de la técnica empleada y de los materiales escogidos, para poder llevar a cabo una serie de cuadros cada vez más complejos y logrados. A partir de la experimentaciones técnicas se obtendrá un mayor conocimiento sobre composición, estructuras, color, etc. Otra finalidad es que por medio de la obra se consiga transmitir diferentes sensaciones al espectador mientras la contempla, ya que el artista las percibe al crear la obra.

5.2. REFERENTES

5.2.1. REFERENTES TEÓRICOS

En primer lugar se quiere hacer referencia, que los artistas surrealistas nombrados en la investigación teórica-conceptual son de gran importancia en la obra.

Como apunte diremos que el mar, como elemento, ha sido poco representado dentro del surrealismo, en comparación con otros temas. Artistas de la talla de Magritte, Dalí o Delvaux, han realizado obras con dicho elemento pero siempre en segundo plano.



René Magritte
L'interlude de la logique (1960)



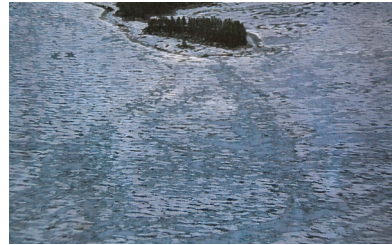
Salvador Dalí
Adolescencia (1941)



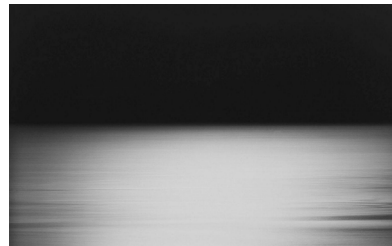
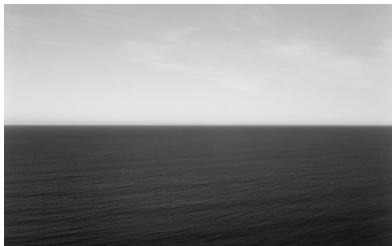
Paul Delvaux
Les ombres (1964)

5.2.2. REFERENTES FOTOGRÁFICOS

- Mara K. Fuhrmann, artista fotográfica apasionada por la naturaleza, plasma paisajes espectaculares y tiene, como referencia, el mar. Su técnica a la hora de congelar el movimiento del mar me ha servido de ejemplo en la resolución del proyecto.



- Hiroshi Sugimoto. Su composición en las obras se caracterizan por el equilibrio y la simetría. Hacen que sean de una gran sutileza, creando sensación de calma.



5.2.3. REFERENTES PICTÓRICOS

- Glem Brown (1966). Sus pinturas se caracterizan por emplear la técnica del trampantojo para crear turbulentas ilusiones pictóricas. Emplea la línea como recurso pictórico. El movimiento que genera es tan llamativo que está lleno de información visual.

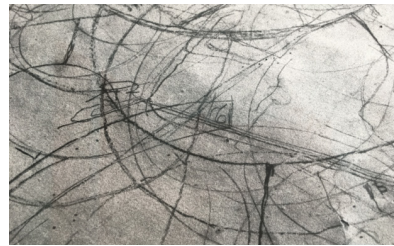


- Jean Dubuffet (1901-1985). Utilizaba las líneas para crear sus obras. Fue el creador del Art Brut (arte en bruto), profesionales que trabajan por fuera de las normas estéticas. Su obra se puede considerar surrealista

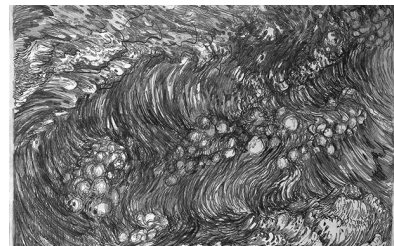


5.2.4. REFERENTES TEMÁTICOS

- TÁCITA DEAM (1965). Es una artista visual. En un primer momento se formó como pintora, pero posteriormente se dedicó al video. Aunque realiza instalaciones, utilizando numeros medios. Trabaja sobre el mar.



- NATALIA CASTAÑEDA (1982). Su estilo abarca expresiones plásticas entre la pintura y la escultura, basándose, entre otros motivos, paisajes y topografías . Uno de sus mayores temas, son las instalaciones sobre el mar.



5.3. DESARROLLO DE LA OBRA

Las primeras ideas que se realizaron para representar el concepto que se trata en la memoria, se hicieron en diferentes soportes y técnicas. Durante el proceso, y hasta llegar al resultado final, hubo muchos descartes.

Como signo pictórico se ha utilizado la repetición de un elemento para darle un nivel expresivo. Según Alberto Carrere y José Saborit, en su libro “*Retórica de la pintura*”, la repetición es uno de los procedimientos más frecuentes en las figuras retóricas para generar un nivel de expresión importante³⁰. Por ello, las obras realizadas, constan de una repetición basada en el equilibrio de los elementos que las componen.

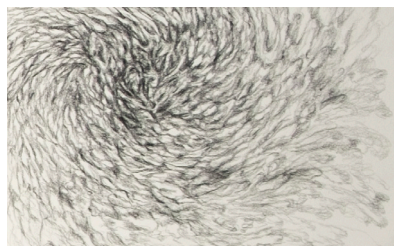
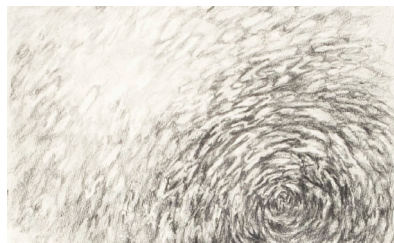
El elemento que se ha tomado ha sido la línea, y como técnica de reproducción se ha utilizado la repetición- variación. Según los autores citados anteriormente, hay dos tipos de repetición: repetición-variación, cuando los elementos que se utilizan son los mismos, pero variando, en diferentes composiciones. Y repetición idéntica, o extrema, son aquellos casos que manifiesten repetición perceptibles como reproducciones exactas³¹.

30. Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. p.235

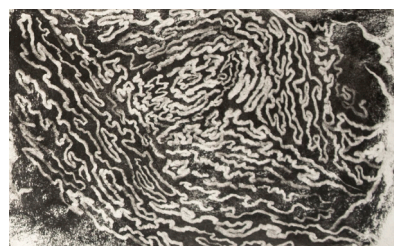
31. Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. p.236

5.3.1. BOCETOS

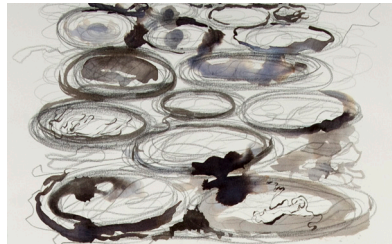
Primera línea de trabajo: los primeros bocetos fueron realizados en papel, y la técnica, grafito. Se realizaron en dibujo ya que éste va asociado a la fase de análisis y bocetado. Para realizar un tratamiento más gráfico y a la monocromía. El resultado no fue el deseado, porque la imagen perdía fuerza por el material utilizado (fondo y figura no destacaba).



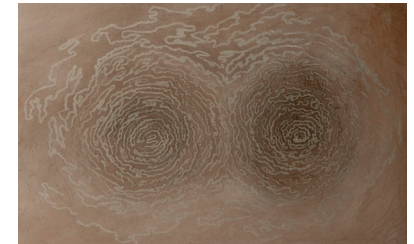
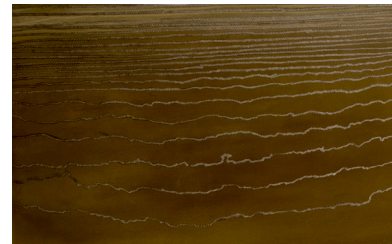
Segunda línea de trabajo: cambiando el material, se realizaron otras pruebas. Se perseguía, como finalidad, que la línea destacara como elemento principal de la composición, que visualmente la forma y los claros-oscuros determinaran el equilibrio repetición-variación de la obra. La presentación de estos bocetos no fueron considerados para expresar la idea que se pretendía.



Tercera línea de trabajo: los elementos son más figurativos que los anteriores. Aunque la línea sigue siendo el símbolo más repetitivo, las formas, las texturas, la densidad del color, todo juega un papel más primordial que en los anteriores. El resultado de las composiciones no son factibles, aunque el concepto de lo onírico si se puede ver en los bocetos , el signo pictórico no es el deseado.



Cuarta línea de trabajo: en estos bocetos se ha querido jugar con el material, haciendo un cambio de recurso. No se ha dibujado sobre el soporte, sino que se ha ido sustrayendo materia sobre lo pintado. Quería experimentar, si el resultado se acercaba a la idea de representación del mar como paisaje onírico. El soporte utilizado ha sido papel, pero la técnica pastel, que desde el punto de su fórmula química es pintura, pero no desde su forma de aplicación y consistencia. Estos bocetos, fueron descartados por no tener fuerza visual.



Quinta línea de trabajo: el soporte y sus variantes, ha sido un elemento muy importante de exploración para los surrealistas. Ejemplo como Dalí, Magritte, etc. y posteriormente otro artista Guillermo Pérez Villalta. La forma del soporte juega un papel importante en el tratamiento del concepto de onírico y surreal, de una forma tanto experimental como narrativa. Seguidamente se muestran los bocetos realizados como experimentación, los cuales están realizados en diferentes materiales, tallado en piedra y pintura acrílica sobre seda. La figura número 1. no ha funcionado, porque se pierde la imagen de la línea y el soporte por ser muy duro, no narra el discurso de la representación del mar como paisaje onírico. El mar es más sutil, y crea ritmo y movimiento, el cuál no se transmite en este soporte.



figura n.1

El siguiente boceto, es el realizado en seda. Dicha experimentación, se ha querido realizar en este material, por el juego que nos puede ofrecer la textura de dicho soporte. El recurso pictórico, ha sido la línea, como en los anteriores bocetos, pero creando una trama, que construye un ritmo. El resultado, nos ha parecido muy interesante, pero por el material utilizado, visualmente la línea pierde fuerza en algunos lugares, o se expande la pintura y no provoca la finalidad que se pretende. En la figura n.2, boceto completo, figura n.3, corresponde a un fragmento del boceto principal, para que se vea los efectos que se produce en dicho soporte. Los cuales no son factibles para poder seguir trabajando en dicho material para el proyecto.

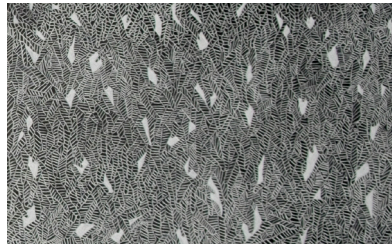


figura n.2



figura n.3

Sexta línea de trabajo: los bocetos que se muestran a continuación, son el principio de las obras finales. Partiendo de estas ideas, se realiza el desarrollo de dichas obras. La línea, como recurso plástico, crea ritmo y una composición abierta. Se ha querido plasmar, desde la abstracción, la representación que la mente hace del mar como paisaje onírico.



5.3.2. RECURSOS PLÁSTICOS

Este apartado, recoge los recursos utilizados en la elaboración de este proyecto artístico:

Repetición.- La repetición es un recurso, frecuentemente utilizado en el arte. Dicho recurso consiste en repetir palabras, conceptos o imágenes con intención estética. También, se puede entender como una reproducción de elementos que se agrupan de acuerdo a una similitud en sus características. La repetición, como estructura de una obra se define como una disposición en la cual un elemento o un mismo motivo, se vuelve a encontrar varias veces. La repetición permite insistir sobre una misma idea con el fin de darle más intensidad a la obra.

Ritmo.- El ritmo implica, una sucesión de elementos, los cuales pueden ser constantes o alternos. En este proyecto, el ritmo está dado por la disposición de las líneas, representado el volumen y componiendo en el espacio.

Formato.- Los formatos delimitan el campo pictórico. La elección, de uno u otro depende de la adaptación al medio, del contenido de la obra y de la concepción y visión del espacio por parte del autor. Entre ellos el rectángulo, el cuadrado, el círculo, el óvalo, el trapecio, el rombo, etc. Los formatos utilizados en este proyecto son:

- El rectángulo: es más dinámico que el cuadrado, se dice que es el más reaccional de los soportes utilizados. En sentido vertical, puede denotar tensión, opuesto a la gravedad, en sentido horizontal al contrario derrrota calma, y aunque es dinámico, su visión del espacio es más extensa.
- El cuadrado: potencia el centro, y guarda relación con la visión octogonal del espacio y con la gravedad. Se ha utilizado a lo largo de la historia, aunque la cualidad de dichos soportes son más usados por su carácter modular. Esta cualidad, ha sido uno de los motivos para emplear dicho formato, en este proyecto.
- El círculo: posee una centralidad muy marcada, que hay que tener en cuenta a la hora de realizar la composición. Es la forma geométrica más simple y también la más rotunda. Dota de protagonismo, cualquier objeto que se dispone dentro de dicho soporte, y se convierte en el centro de atención. Se ha utilizado en este proyecto, por la narratividad que dá por su forma geométrica.

Tamaño.- En el soporte tiene una gran importancia el tamaño a la hora de realizar su composición. La percepción visual recobra más valor según el tamaño de la obra; ya que el canal de transmisión de ella es diferente. El espectador se puede enriquecer de las obras por el aporte que le otorga dicho objeto, por el tamaño o formato. Es por ello, que en este trabajo, se realicen obras en diferentes tamaños para que el espectador observe la lectura que aporta estos recursos plásticos.

Color.- No siendo un elemento exclusivo de la materia pictórica, sin embargo, es un rasgo diferencial de la pintura. Podríamos decir que en este proyecto, está más asociado al dibujo que a la pintura, por el tratamiento gráfico. En este proyecto predomina la línea sobre la mancha y la monocromía (característica principales del dibujo)³². El material utilizado es el acrílico, por su característica de secado rápido. Las líneas tienen que estar completamente secas para evitar el mezclarse entre ellas y su emborronamiento con respecto al fondo. Utilización de colores fríos (turquesa, cián, índigo, violeta, verdes azulados, verdes grisáceos, etc.) por las asociaciones psicológicas que provocan al espectador: serenidad, recogimiento, pasividad, sentimentalismo, sensación de frío. También evoca lejanía, cautela y en gran cantidad, produce efecto de amplitud, agrandando los espacios.

32. Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 49

5.3.3. DESARROLLO PLÁSTICO DE LA OBRA

El Trabajo Fin de Grado ‘*Onéiros, Los sueños y recuerdos, residuos en la memoria*’, consta de nueve obras pictóricas. Este apartado recoge el desarrollo de la obra física de este proyecto. En él se muestran fotografías de su proceso y realización.

El primer paso fue la elaboración de diferentes lienzos (montaje de la tela sobre el bastidor, imprimación con acetato de polivinilo y blanco España), para trabajar sobre ellos. Se comenzó por la obra de mayor tamaño, la cual se iba desarrollando a partir de un boceto principal dibujado sobre el lienzo. Utilizando el recurso plástico elegido, la línea, y con una composición abierta, se quiere ofrecer información narrativa al espectador y que ayuden a entender mejor el contenido icónico³³ de la obra, o profundizar en la finalidad del artista frente a su pintura.

Es importante observar la función semiótica³⁴ que experimenta cada espectador que contempla el cuadro y que variará de la percepción de otra persona (pues el significado del contenido de la obra puede variar respecto a cada individuo).

El signo plástico en esta obra tiene una gran importancia: hace que

la pintura tenga un significado aunque sólo sea por la grandeza expresiva que ofrece la materia. El objetivo del trabajo no es la pretensión de que el espectador tenga necesariamente que ver la relación entre el sueño y su representación figurativa. Pero sí se quiere mostrar que el signo plástico, la percepción cromática, la composición utilizada, ayude al espectador a tener unas percepciones sensoriales que le transporte y evoque, ideas como la calma, el movimiento, el ritmo, el frío, etc.



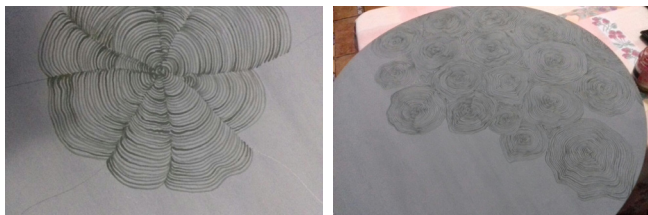
33. Representación de la realidad a través de las imágenes.

34. Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *La significación de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 72

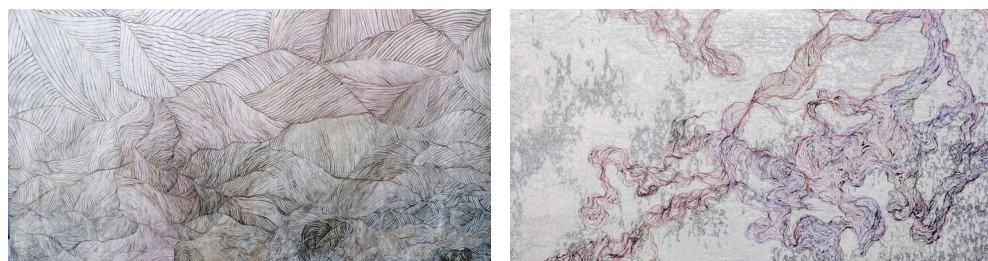
A medida que se iba avanzando en las obras, surge la idea de crear una narrativa visual con ellas. Después de finalizar la primera obra, se comienza a elaborar una serie de lienzos cuadrados, para realizar en ellos pequeños fragmentos del cuadro principal. Con estos módulos, se quiere hablar de los sueños fragmentados. Partiendo de un sueño completo, puede ocurrir, que la mente realice pequeños fractales que nos invaden en el cerebro.



Según se investigaba sobre obras surrealistas, surgió la idea de realizar obras que nos hicieran ver que hay sueños que se repiten. Para ello, se trabajó sobre cómo mostrar este contenido icónico en pintura. Utilizando formatos circulares se aporta información al espectador sobre los sueños en bucle.



Este proyecto finaliza con la elaboración de dos obras en las cuales el dibujo principal se funde con el fondo, para mostrar cómo los sueños, recuerdos, pasado un tiempo van desapareciendo y/o no se ven con la misma claridad que al principio.



Todas las obras guardan una conexión entre ellas. Quieren mostrar al espectador una narración visual de lo onírico, transmitir las sensaciones que el artista experimentó en su trabajo creativo. El espectador contempla las obras que mantienen un plano expresivo (gesto del trazo, ritmo que crea, movimiento que origina, etc.), y un plano del contenido (el color que genera amplitud, frialdad, calma, etc.)

6. CONCLUSIONES

El desarrollo del Trabajo de Fin de Grado ha supuesto, no sólo un aprendizaje, sino una continua e intensa búsqueda de información. Durante el proceso creativo no se ha tenido una finalidad concreta de la obra. Los objetivos no estaban totalmente claros al principio, han ido evolucionando en el transcurso del tiempo. Este proyecto además de aportar la realización de un trabajo más exhaustivo sobre algo de interés, ha ayudado a descartar ideas que no eran funcionales.

He adquirido la capacidad de escuchar la pintura y saber discernir entre aquellas obras vacías de contenido y las que aportan claridad al proyecto.

En cuanto al trabajo teórico, las aportaciones de los autores investigados, los referentes utilizados para tratar todos los conceptos de los que se habla a lo largo del proyecto, y en definitiva toda la información de la que se ha documentado esta memoria, han tenido una gran importancia como base argumental. Todo ello nos aporta conocimientos nuevos.

El proyecto en sí, ha sido una continua búsqueda de herramientas, para proveer información y desarrollar las ideas que se tenían en mente, Además de mejorar la capacidad de utilización de materiales pictóricos, y que los

resultados fueran positivos. Esta tarea ha dotado de la capacidad de afrontar de una manera distinta un trabajo de una gran embergadura, en el cual modificas la visión que tenías anteriormente y la forma de expresión. En la memoria he intentado recoger, el bagaje adquirido durante el paso por la Universidad, en la cual forma en diferentes disciplinas.

Las obras recogen los recursos plásticos necesarios para mostrar el concepto de lo onírico, y llenarlas de un contenido reflexivo. El planteamiento de elaborar una serie de obras y que guardaran relación unas con otras, han aportado un refuerzo visual a la hora de mostrar al observador la idea que he querido transmitir.

Finalmente, quiero dejar constancia de que todo es superable y tiene la capacidad de evolucionar. Aunque considero que se han alcanzado las metas propuestas desde el comienzo, el tiempo de entrega del TFG se ha visto aplazado de una forma negativa debido a circunstancias personales.

“El artista es siempre un inspirado que nos revela, incluso cuando parte de la naturaleza, un nuevo aspecto del mundo”

Duplessis, *El surrealismo*.

7. CRONOGRAMA

	2015/2016											2016/2017											2017/2018	
	M	A	MY	J	JL	A	S	O	N	D	E	F	M	A	MY	J	JL	A	S	O	N	D	E	F
Investigación teórica y realización de ideas	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■						■	■	■	■	■	
Búsqueda de referentes	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■						■					
Investigación y desarrollo de las obras							■	■	■	■	■	■	■						■	■	■	■	■	
Tutoría	■		■	■				■	■		■	■							■		■		■	
Ejecución de la memoria																				■	■	■	■	
Montaje																								■

8. PRESUPUESTO

Material	Cantidad	Precio/unidad	Total
Cartulinas blanca tamaño A3	4	0.25€	1€
Cartulina negra tamaño A3	6	0.25€	1.50€
Papel blanco técnica mixta tamaño A2	2	2.20€	4.40€
Papel gris técnica pastel tamaño 50 x 70 cm	1	1.80€	1.80€
Tela (morselina), doble ancho	4	8.90€	35.60€
Tela de seda blanca	1	16€	16€
Acetato de Polivinilo	1kg	10.70€	10.70€
Blanco España	1kg	4.90€	4.90€
Acrílicos (marca Vallejo)	5	6.12€	30.64€
Pinceles (varios)	4	3.57€	14.30€
Lienzo de madera con bastidor medidas 85cm. x 45cm	2	30€	60€

Bastidor de madera. Medida 180cmx100cm	1	70€	70€
Bastidores de madera. Medida 40cmx40cm	4	15€	60€
Lienzo de tela. Medidas 60cm. diámetro	2	35€	70€
Acetato A2	2	0.86€	1.72€
Acetato (50x70)	1	1.60€	1.60€
Acetato (100x70)	1	2.80€	2.80€
Papel de burbujas para embalaje	20	1.20€	24€
Transporte de las obras	1	80€	80€
Realización de la obra	150horas	15€/h	2250€
		TOTAL	2740.78€

9. BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Argullol, R. (1983). La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona: Ed. Bruguera.
- Bachelard, G. (2006) El Agua y los Sueños. Francia: Fondo de Cultura Económica, S.A. , (última edición).
- Borhan, P. (2009) El arte del mar. Fotografía marítima desde 1843. Italia: Editorial Blume.
- Calvo Serraller, F. (2005). Los géneros de la pintura. Madrid: Ed. Taurus. Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Carrere, A. & Saborit, J. (2000). Retórica de la pintura. Madrid: Ediciones Cátedra. Grupo Anaya, S.A.
- Duplessis, Y. (1972). El surrealismo. Barcelona: Ediciones Oikos-tau, S.A. Ediciones.
- Fernández, A. & Barnechea, E. & Haro, J. (1989). Historia del Arte. Barcelona: Ediciones Vicens-Vives, S.A.
- Ferrer, E. (1999). Los lenguajes del color. Fondo de Cultura Económica. Editorial Tezontle.
- Freud, S. (2000). Psicoanálisis del arte 1942. Madrid: Ediciones Alianza.
- Garder, J. (1994). El mundo de Sofía. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- Kennet, C. (1988). El arte del humanismo. Alianza Editorial.
- Maderuelo, J. (2007). Paisaje y arte. Madrid: Abada Editores, S.L.
- Maderuelo, J. (2009). Paisaje e Historia. Madrid: Abada Editores, S.L.
- Passeron, R. (1982) Enciclopedia del surrealismo. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A.
- Zambrano, M. (1992-1998). Los sueños y el tiempo. Madrid: Ediciones Siruela.

Revistas:

- González Requena, J.(1985). Texto Onírico, texto artístico. Tekné, Revista de Arte, 124.

Conferencias web:

- Conferencia de Sigmund Freud. Sueño y ocultismo.
<https://www.youtube.com/watch?v=kiEeTa7Z410>
- Congreso El surrealismo y el sueño, vivir es soñar de José Jiménez.
<https://www.youtube.com/watch?v=S4Lr8baOZCw>
- Conferencia sobre los Sueños. (info@psicocatedra.es).
https://www.youtube.com/watch?v=n_TUx360Suo
- Conferencia sobre Magritte de Guillermo Solana. 5 Surrealistas.
<https://www.youtube.com/watch?v=FiQfkOaN10I>
- Conferencia sobre Paul Delvaux de Guillermo Solana.
<https://www.youtube.com/watch?v=DTmBQtEx4bI>
- Conferencia sobre el surrealismo y las artes plásticas de Guillermo Solana.
<https://youtube.com/watch?v=E1EBdrW2f-A>

**ANEXO. DOSSIER GRÁFICO
FICHAS TÉCNICAS**



TÍTULO: SUEÑO I

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 180x100cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015/2016



TÍTULO: SUEÑO II

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 40X40cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016/2017





TÍTULO: SUEÑO III

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 60cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016/2017



TÍTULO: SUEÑO IV

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 60cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016/2017

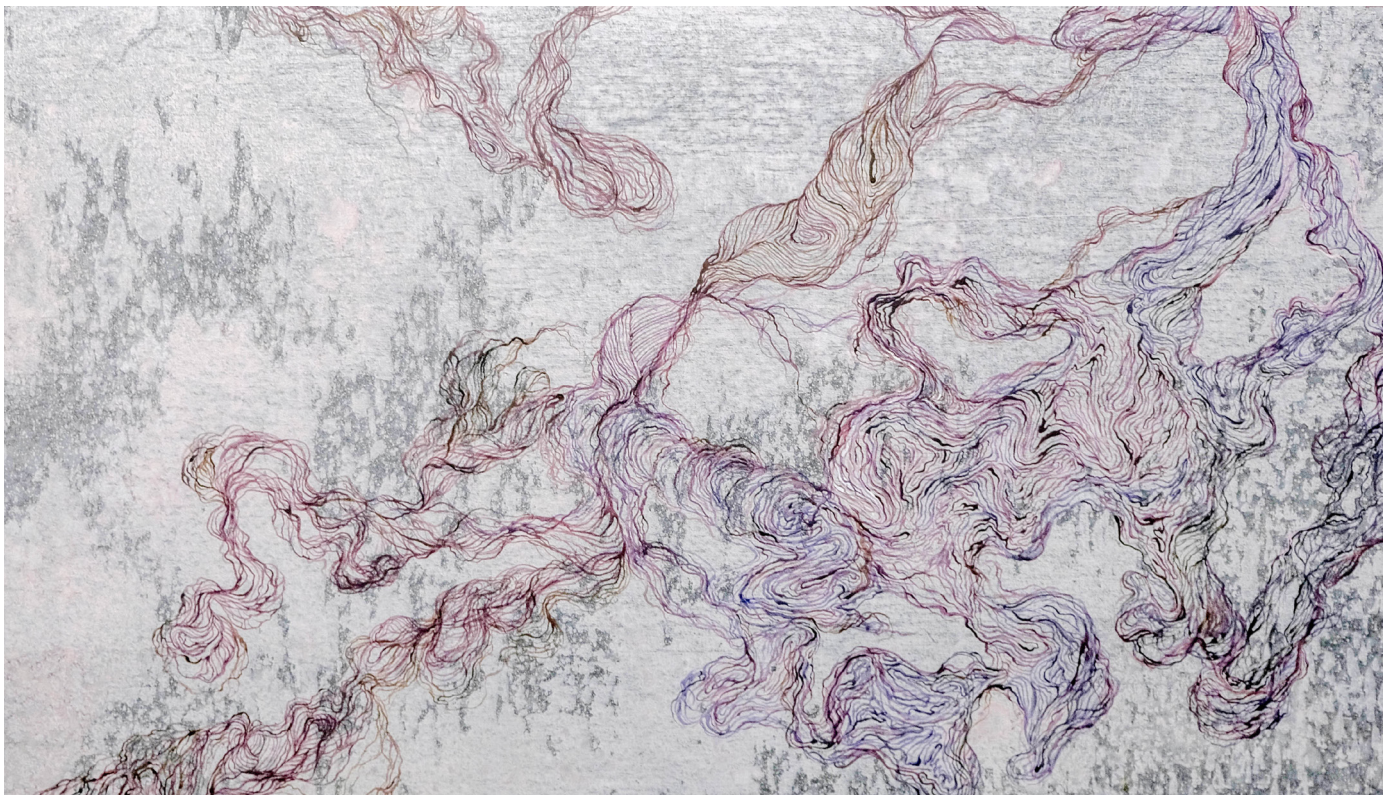


TÍTULO: SUEÑO V

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 85X45cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016/2017



TÍTULO: SUEÑO VI

TÉCNICA: acrílico sobre lienzo.

DIMENSIONES: 85X45cm.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016/2017