



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**Facultad de Artes**

Carrera de Artes Visuales

## **La figura humana en el arte: Anamorfismo y deformaciones**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
Licenciado en Artes Visuales

**Autor:**

George Gregory Galarza Rodríguez

**C.I.:** 1311435836

**Correo Electrónico:** galarzageorge93@gmail.com

**Director:**

Mgst. Manuel Geovanni Guzmán Galarza

**C.I.:** 0102223732

**Cuenca - Ecuador, 06 Abril 2021**



## **RESUMEN**

El proyecto que se expone a continuación, explora de forma directa la técnica de la anamorfosis dentro de la producción artística y cómo se subyace a la experiencia visual que genera la figura humana y sus deformidades; es decir, contempla la idea de un encuentro con una realidad alterna que represente un mundo dual donde lo bello no es lo estrictamente aceptado por la convención social, sino más bien, una construcción de identidad de un grupo aparentemente minoritario. La obra como tal, es un reflejo de la sociedad actual y su poca condescendencia para con las personas que tienen características inusuales en su aspecto físico que los relega de la comunidad a la que pertenecen, además de una exploración de múltiples factores inherentes al contexto donde estos individuos transitan.

## **PALABRAS CLAVE:**

Anamorfosis. Deformación. Humana. Hibridación. Dualidad. Contemporáneo.



## **ABSTRACT**

The project exposed in the following pages explores in a straightforward manner the anamorphic technique within the artistic production and how it underlines the visual experience that the human figure and its deformities casts. It means and it contemplates the idea of an encounter with an alternative reality that represents a dual world, where beauty is not strictly accepted by the social convention, but is an identity construction of an apparent minority. The artwork production itself is a portrait of the actual society and its low deference towards people with unusual features in its physical appearance that relegates them from the community they belong to, besides a social and psychological evaluation of multiple inherent factors to the context where the individuals inhabit.

## **KEYWORDS**

Anamorphosis. Deformation. Human. Hybridization. Painting. Contemporary.



## CONTENIDO

<b>ÍNDICE DE IMÁGENES:</b> .....	<b>6</b>
<b>Cláusula de Propiedad Intelectual</b> .....	<b>9</b>
<b>Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el Repositorio Institucional</b> ....	<b>10</b>
<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>11</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>11</b>
<b>Líneas de Investigación</b> .....	<b>12</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>17</b>
1.1 ANAMORFOSIS .....	17
1.2 Recorrido histórico: Primeras anamorfosis y trampantojo.....	17
1.3 Perspectiva y tipos de perspectivas.....	28
1.3.1 Línea de tierra:.....	29
1.3.2 Línea de horizonte: .....	30
1.3.3 Punto de fuga:.....	30
1.3.4 Módulos horizontales y verticales: .....	31
1.3.5 Perspectiva Lineal:.....	31
1.3.6 Perspectiva Cónica:.....	32
1.3.7 Perspectiva aérea o atmosférica:.....	33
1.4 Errores de conceptos sobre anamorfosis.....	33
1.5 Pintura y Realidad .....	37
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>44</b>
2.1 DEFORMACIÓN HUMANA EN EL ARTE: APROXIMACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	44
2.2 Estética de lo feo: .....	51
2.3 Imágenes que se transforman: Referentes artísticos.....	54
2.4 Dualidad - Transmutación.....	63
2.5 Hibridación.....	69
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>73</b>



3.1	CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LA ANAMORFOSIS.....	73
3.2	Anamorfosis: controlada y contemporánea.....	83
3.3	Objeto y Obra: análisis de nuevas formas de relación.....	86
	<b>REGISTRO Y FORMA DE EXPOSICIÓN .....</b>	<b>117</b>
	<b>CONCLUSIÓN:.....</b>	<b>123</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>125</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>132</b>
	<b>SITIOS CONSULTADOS.....</b>	<b>132</b>



## ÍNDICE DE IMÁGENES:

Imagen 1 : Anamorfosis, Leonardo Da Vinci, 1485 .....	20
Imagen 2: Los Embajadores, Hans Holbein el Joven, 1533 .....	21
Imagen 3: Estudio del punto de vista idóneo para observar la anamorfosis del cuadro Los embajadores de Hans Holbein .....	22
Imagen 4: Detalle Anamorfosis, Los Embajadores,Hals Holbein .....	23
Imagen 5: Soldier on Horseback in Catoptric Anamorphosis, 1620.....	24
Imagen 6: Estructura de la anamorfosis – Jean Francois .....	24
Imagen 7: De Heilige Hieronymus (anamorphose), Mathiias Stom 1635 .....	25
Imagen 8: William Kentridge - Medusa, 2001 .....	25
Imagen 9: Anamorphosis Skull - Salvador Dalí, 1972.....	26
Imagen 10: Espejo Cilíndrico – Museo UTRECH.....	26
Imagen 11: Diagrama Cuadrícula Polar - Ilustración: George Galarza .....	27
Imagen 12: Diagrama de Perspectiva.....	28
Imagen 13: Diagrama Línea de Tierra - Ilustración George Galarza.....	29
Imagen 14: Diagrama Línea de Horizonte - Ilustración George Galarza.....	30
Imagen 15: Diagrama Punto de Fuga - Ilustración George Galarza .....	30
Imagen 16: Diagrama Módulos Perspectivas - Ilustración George Galarza.....	31
Imagen 17: Diagrama Perspectiva Lineal - Ilustración George Galarza .....	32
Imagen 18: Diagrama Perspectiva Cónica - Ilustración George Galarza.....	32
Imagen 19: Diagrama Perspectiva Atmosférica - Ilustración George Galarza.....	33
Imagen 20: 3D Mural, Jhon Pugh, 1981 .....	34
Imagen 21: Representación de ilusionismo pictórico .....	36
Imagen 22: Street Paint - Alex Meade, 2019.....	37
Imagen 23: Leng Jug – Portrait .....	38
Imagen 24: Anamorfosis – MacTac, 2014 .....	40
Imagen 25: Anamorfosis MacTac, 2014 .....	40
Imagen 26: Grimassierendes Aktselbstbildnis - Egon Schiele, 1910.....	46
Imagen 27: Laocoonte de Lessing – Siglo II A.C.....	48
Imagen 28: Fernando Botero - The Card Player, 1988 .....	49
Imagen 29: Goya – Dos viejos comiendo sopa, 1823 .....	51
Imagen 30: Three studies of the Human Head – Francis Bacon, 1953 .....	52
Imagen 31: Francis Bacon, Series - Black Triptychs, 1971 .....	53
Imagen 32: Francis Bacon, Series - Black Triptychs, 1970 .....	54
Imagen 33: Lucyandbart, 2010 .....	55
Imagen 34: Make you maker, Lucy Mcrae, 2012.....	56



Imagen 35: Interwine - Jenny Saville, 2014 .....	57
Imagen 36: Fulcrum - Jenny Saville, 1999.....	58
Imagen 37: Pangea Arch - Sam Green, 2018 .....	59
Imagen 38: St Ripper - Sam Green, 2017.....	59
Imagen 39: El drama de la sustancia - Paulina Jaimes, 2013 .....	60
Imagen 40: Flat wiht pineapple - Rex Van Minnen, 2019 .....	61
Imagen 41: Farm to Table - Rex Van Minnen, 2017 .....	62
Imagen 42: Bishop at the altar - Dine Arbus, 1964.....	65
Imagen 43: Untitled - Diane Arbus, 1971 .....	67
Imagen 44: Aline Brant – Foto e bordado, 2017 .....	70
Imagen 45: Bordados - Ana Teresa Barboza, 2008 .....	71
Imagen 46: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración George Galarza .....	73
Imagen 47: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 2 George Galarza .....	74
Imagen 48: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 3 George Galarza .....	74
Imagen 49: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 4 George Galarza .....	75
Imagen 50: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 3 George Galarza .....	75
Imagen 51: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 5 George Galarza .....	76
Imagen 52: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 6 George Galarza .....	76
Imagen 53: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 7 George Galarza .....	77
Imagen 54: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 8 George Galarza .....	77
Imagen 55: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración George Galarza .....	78
Imagen 56: Representación gráfica de espejo cilíndrico – Ilustración 2 George Galarza.....	79
Imagen 57: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 3 George Galarza .....	80
Imagen 58: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 4 George Galarza .....	81
Imagen 59: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 5 George Galarza .....	82
Imagen 60: Las Vegas 2016 - George Rouse, 2016 .....	83
Imagen 61: Las Vegas 2016 - George Rouse, 2016 .....	84
Imagen 62: Las Vegas 2016 - George Rouse, 2016 .....	85



Imagen 63: Las Vegas 2016 - George Rousse, 2016 .....	85
Imagen 64: Retrato Tipográfico - George Galarza, 2019.....	88
Imagen 65: Tonal Dual - George Galarza, 2019.....	90
Imagen 66: Entre lo lascivo y lo focal - George Galarza, 2019.....	91
Imagen 67: Representación Anamórfica - George Galarza .....	92
Imagen 68: Representación, Anamorfosis - George Galarza .....	92
Imagen 69: Detalle Boceto 1, Anamorfosis - George Galarza .....	93
Imagen 70: Boceto 1, Anamorfosis - George Galarza .....	93
Imagen 71: Boceto 1, Representación de Anamorfosis- George Galarza .....	94
Imagen 72: Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza .....	95
Imagen 73: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza .....	96
Imagen 74: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza .....	97
Imagen 75: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza .....	98
Imagen 76: Obra 1, Retrato y Anamorfosis - George Galarza, 2019 .....	103
Imagen 77: Obra 2, Retrato y Anamorfosis - George Galarza, 2020.....	105
Imagen 78: Obra 3, Retrato Reyes - George Galarza, 2019 .....	108
Imagen 79: Retrato Reyes, Deformación 1 - George Galarza .....	109
Imagen 80: Retrato Reyes, Deformación 2 - George Galarza .....	110
Imagen 81: Obra 4, Íntimo - George Galarza, 2019 .....	111
Imagen 82: Íntimo, Deformación 1 - George Galarza, 2019 .....	112
Imagen 83: Íntimo, Deformación 2 - George Galarza, 2019 .....	113
Imagen 84: Obra 5, Introspección - George Galarza 2020.....	114
Imagen 85: Introspección, Deformación 1 - George Galarza, 2020 .....	115
Imagen 86: Introspección, Deformación 2 - George Galarza, 2020 .....	116
Imagen 89: Espejo Cilíndrico 3 – George Galarza .....	117
Imagen 88: Espejo Cilíndrico 2 – George Galarza .....	117
Imagen 87: Espejo Cilíndrico 1 – George Galarza .....	117
Imagen 90: Registro Expositivo de Obra - George Galarza.....	118
Imagen 91: Registro Expositivo de Obra 2 - George Galarza .....	118
Imagen 92: Registro Expositivo de Obra 3 - George Galarza .....	119
Imagen 93: Registro Expositivo de Obra 4 - George Galarza .....	119
Imagen 94: Registro Expositivo de Obra 5 - George Galarza .....	120
Imagen 95: Registro Expositivo de Obra 6 - George Galarza.....	120
Imagen 96: Registro Expositivo de Obra 7 - George Galarza .....	121
Imagen 97: Registro Expositivo de Obra 8 - George Galarza .....	121
Imagen 98: Registro Expositivo de Obra 9 - George Galarza.....	122
Imagen 99: Registro Expositivo de Obra 10 - George Galarza .....	122





## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

George Gregory Galarza Rodríguez, autor del trabajo de titulación "LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE: ANAMORFISMO Y DEFORMACIONES", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 6 de Abril de 2021

---

George Gregory Galarza Rodríguez

C.I: 1311435836



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

George Gregory Galarza Rodríguez, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE: ANAMORFISMO Y DEFORMACIONES", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 6 de Abril de 2021

---

George Gregory Galarza Rodríguez

C.I: 1311435836



## **DEDICATORIA**

La familia como pilar importante en toda manifestación de afecto conmigo; a ustedes, siempre gracias. Nada de lo ocurre hasta el día de hoy sería posible sin el apoyo desmedido que tienen para mí sin importar la distancia.

Nos veremos pronto. Este mensaje recurrente que tenemos cada cierto tiempo, hoy se convierte en un anhelo inusual y particular. Ese carácter fuerte y conciliador que imponemos siempre que nos encontramos, espera una vez más crecer el día que podamos disfrutar juntos de los logros que alcanzamos como lo que somos: familia.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis compañeros, educadores y todo aquel que camina conmigo por la vía del arte en todas sus disciplinas. Ustedes también son parte fundamental de todo lo que se desarrolla en este proyecto; las experiencias, los conversatorios y con especial importancia, por su ojo crítico para que las ideas que se exponen tengan la claridad necesaria para que el espectador del mismo tenga una experiencia agradable.



### **Líneas de Investigación**

El presente trabajo se enmarca bajo la línea de investigación de: Creación y producción en las artes y el diseño; y bajo la sublínea de investigación titulada: Visualidades de la diversidad multicultural ecuatoriana para la creación de productos artísticos con lenguajes contemporáneos, dirigidos a la creación de públicos que tiendan al fortalecimiento de identidades.



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de titulación formula, en un principio, una investigación acerca de la Anamorfosis o Anamorfismo, considerando que tiene un apartado de suma importancia para la producción de obras de arte con un carácter formal, fundamentando como tema focalizado el estudio de la perspectiva en sus diferentes tipologías.

La propuesta que se plantea se atañe entonces a la forma de practicidad que la *Anamorfosis o Anamorfismo* nos brinda, partiendo de un recorrido a largo de la historia del arte como método a intervenir para la deformación aparente de objetos, mismos que, bajo condiciones controladas de percepción, hacen de la inherente atracción hacia la visualidad de las obras que vive el espectador una nueva fórmula donde confluyen la habilidad del artista y su forma de interpretación de la realidad.

La característica principal de este tipo de manifestación visual, sugiere que la realidad de la Anamorfosis como tema no recurrente, indique que su materialización en la escena del arte pueda ser un eje generador y transformador de ideas, de tal modo que, el propósito principal planteado es el de traducir un lenguaje que cree un enlace junto a la proximidad de conceptos con las deformaciones humanas, donde lo deforme vuelva a su estado natural y que, como construcción final, se articulen y generen una dualidad que se convierta en un objeto de estudio dentro de la forma de composición de obras artísticas.

Es así que, esto nos permite proponer un trabajo donde, dentro de la producción artística, las particularidades que ejercen nuevas formas de materialidad tengan como finalidad que las fases previas de exploración creativas o experimentales se vuelvan interdisciplinarias, lo que logra que encontremos otros espacios donde la experiencia estética que vive el espectador delante de una obra, contenga o se centre en otras condiciones singulares, teniendo como punto de convergencia a las deformaciones humanas.

De este modo, el problema teórico-metodológico desde el cual se plantea el resultado de la propuesta artística, nace de la siguiente interrogante: **¿Cómo realizar una serie de obras con el efecto de anamorfosis, representando la figura humana con deformaciones usando un lenguaje contemporáneo?**



El proceso investigativo de este tipo de resolución creativa, implica la posibilidad de fusionar un tema social con otro artístico, dado el caso del análisis de las deformaciones humanas, con la premisa de qué es lo que consideramos como bello o no dentro de nuestro entorno. Un interés marcado, además, hacía las reacciones que provocan diferentes estándares de lo que se enmarca dentro del ideal de belleza, con una profundización en el manifiesto de experiencia personal dentro de la academia. Asimismo, con la inclinación hacia cómo lograr un aporte integrador de conocimientos para trabajos relacionados con la pintura, partiendo de conceptos previos aplicados a un lenguaje contemporáneo.

El desarrollo del componente metodológico a intervenir, nos presenta un objetivo general a cumplir que es el siguiente:

**Realizar una serie de obras con el efecto de anamorfosis, representando la figura humana con deformaciones usando un lenguaje contemporáneo.**

Convirtiéndose en la idea principal de donde nacen los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la base teórica impartida en la institución académica cursada, sobre leyes de perspectiva y su relación con el dibujo para la experimentación creativa dentro de la anamorfosis.
- Explorar nuevas formas de expresión artística en relación a la pintura contemporánea y la anamorfosis para conseguir resultados apropiados en cuanto a resolución correcta de efectos perspectivas.
- Desarrollar un conjunto de pinturas en formato digital para su posterior exposición al público en general.

En este punto, considerando que se trata de un proyecto ligado a un proceso de investigación-creación, es conveniente mencionar que, por su finalidad productiva, haremos alusión al paradigma cualitativo que se expone en el texto de Hernández Sampieri, Fernández y Batista, “Metodología de la Investigación” de 2014, con un alcance de tipo descriptivo. Considerando, además, la estructura planteada en el artículo “Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes”



(Moya Méndez, 2019), como respaldo de un carácter procedimental más que teórico-científico, cuando se direcciona la consecución de una obra de carácter artístico desde la selección inteligente de medios y recursos de diversas áreas del conocimiento.

En primera instancia entonces, dentro de los tres capítulos que se abordan en el presente trabajo, se exploran las diferencias entre prácticas creativas que tienen relación con la Anamorfosis que pueden llegar a crear una confusión, tal es el caso de Ilusiones Ópticas, Trampantojos, etc.; que resultan también ser una especie de puente que nos sugiere un camino disponible para transitar sin dejar de lado el concepto o sustancia creativa de una obra, sujeto a la formalidad de la misma.

Otro espacio que se interviene en esta primera parte, es del de la relación que tiene la pintura con la forma de representar la realidad, conservando la idea de cómo esta misma transmuta y crea otras realidades que se convierten en nuevos objetos de estudio, es decir, insertarnos en la manera de cómo nos apropiamos de información que construye lo que aparentemente está visible a nuestros ojos y redefinirla de tal modo que cree un camino heterotópico<sup>1</sup> por donde transitar, sin que deje de ser una utopía.

En el segundo capítulo se desarrolla la construcción tomada como dualidad del tema es cuestión: *Las deformaciones humanas*, tema desfragmentado en función de la forma estética contenida en la multiplicidad de acepciones en cuanto al término *belleza*; una forma de aproximación a lo que realmente es considerado como deforme dentro de un grupo social específico. En tanto que se exponen conceptos ligados a estudios perspectivas que generan ese vínculo con las realidades alternas, suponiendo un campo interesante para explorar, expuesto en este trabajo de titulación como: *Las imágenes que se transforman*, esto en base a la exploración del contenido de qué es una transformación y el porqué de su ejecución.

De tal manera que, una deformidad se vislumbra como otra forma de apreciación estética y por ende sugiere otro modo de manifestación artística que no solo incluye a lo deforme como tal, sino además, hace partícipe a campos no muy comunes de intervención como la *transmutación visual* ya mencionada con anterioridad; apartado que responde a una inquietud basada en qué resistencia se tiene a lo poco convencional o grotesco,

---

<sup>1</sup> Heterotópico: Considerado con un espacio ajeno al convencional



hablando de lo simbólico/visual, donde lo que pondera es la experimentación sobre lo etéreo que puede ser el mundo moderno.

El tercer apartado que se desarrolla, expone a la Anamorfosis como forma contemporánea de representación gráfica, ya con la particularidad de la contextualización de la deformidad como acontecimiento visual. Las características hasta este momento señaladas como esenciales componen esa sutilidad del producto artístico que se busca materializar. La obra entonces se define como un concepto dual, de tal manera que las distancias entre situaciones sociales y la expansión de las formas de arte construyen un espectro que atiende a la habilidad del artista, siendo también perceptibles como objeto y relacionadas con un contexto.

Todas estas ideas concluyen con la producción de una serie pictórica que reúne cualidades importantes que denotan la audacia que supone la anamorfosis como técnica aplicable en la pintura contemporánea, asimismo, las deformaciones humanas aplicadas a la historicidad del arte, componen un concepto que busca expandir las formas de apreciación del arte.





## CAPÍTULO I

### 1.1 ANAMORFOSIS

La destreza del artista, en cuanto a la disciplina de la cual se haga partícipe, se compone de muchos aspectos que se subyacen a la forma de aplicación de la teoría conocida durante su recorrido académico. El arte como tal, formula diferentes espacios a intervenir con el uso de herramientas que facilitan la forma de materialización de las ideas de los productores de obras, dotando a la escena de un sinnúmero de realidades que se plasman sobre los soportes, siendo estos convencionales o no.

En esta ocasión entonces, haremos eco de un tipo de manifestación artística que incurre en el uso de efectos perspectivos y contempla la idea de una visualidad diferente a lo común: La anamorfosis. Si bien, en la actualidad parecería ser una herramienta pictórica poco usada, pero la realidad es que su formalidad estética dispone de un mundo que espera por una exploración minuciosa.

Es importante que el lector logre entender los recursos que se utilizan para lograr que la obra contemple su producción tanto en forma como concepto, claro está, que en la comunicación artística existe un panel donde se expone a un objeto singular, con o sin la presencia del autor, y el resultado de esta acción contempla que el espectador confronte y reciba al mismo como un *algo*, que en su forma material crea realidades distintas dependientes de que tan cercano o no esté un individuo a la escena del arte.

En tanto que iremos exponiendo las características de la Anamorfosis como objeto de estudio, también nos encontraremos con atributos conectados a esta práctica pero que no terminan por ensamblarse a la misma. De hecho, consideramos que el arte que viene trabajándose en la actualidad y su inminente nexos con la tecnología, encuentra una salida para discutir clamorosamente con la idea de que no existe nada más que plantear como obra.

### 1.2 Recorrido histórico: Primeras anamorfosis y trampantojo.

Pero entonces, ¿qué es la anamorfosis?; la historia del arte tiene en sus manifiestos sobre dibujo, pintura, escultura, etc., una diversidad de formas de representación de la imagen, de tal modo que el efecto que estas producen en el espectador es diferente en dependencia del concepto que se quiera aplicar.



La imagen como tal, requiere del uso correcto de parámetros compositivos que le dan ese carácter de “formalidad”; en la anamorfosis, este aspecto subyace una construcción meticulosa dada la practicidad de la misma. El ser humano desde tiempos remotos ha tenido esa voluntad por plasmar lo que ve y cada vez con un mayor realismo y complejidad; es aquí donde medimos esa evolución del hombre como artista y como vínculo entre la sociedad y la práctica artística.

Todo espacio creado entonces para generar acciones que revelan al hombre queriendo transmitir realidades que vayan más allá de una línea, trama o volumen, abre el abanico de posibilidades creativas a incurrir. De modo que van naciendo nuevas expectativas pictóricas, que integran esas dimensiones donde la razón actúa para que exista un acontecimiento que genere juicios estéticos. Esto interpone también una línea entre qué tan sofisticada puede llegar a ser esa estructura de donde nacen las ideas.

Cuando esto ocurre, tenemos la presencia de grafismos que son ese espacio reconocible del cual disponemos como sociedad para representar nuestra cotidianeidad, por lo que además estaríamos insertando a la raíz de los juicios estéticos, elementos culturales, étnicos y más, donde la visión del mundo varía y además las técnicas de representación comparten esa idea de hacer comprensible algún imaginario colectivo.

De este modo, una de las premisas con las que se pretende abarcar este tema es mencionada ya por Juan Cordero Ruiz en su texto “*Las anamorfosis perspectivas en la pintura*” de 2004, donde interviene la idea de un acercamiento a una perspectiva del arte a través de la historia, como una forma expresiva que pretende mimetizar realidades en la disciplina de la pintura y sus diferentes materialidades, que supone entonces:

(Ruiz, 2004) Un esfuerzo, continuamente renovado de los artistas, por llevar sobre el plano la representación de un espacio ilusorio tridimensional. Esa perspectiva va ligada a una determinada concepción estética que persigue un mimetismo, más o menos fiel, de la apariencia visual en nuestra retina de las formas pintadas, a semejanza de cómo se configuran en nuestra mente las formas reales captadas por los ojos. (pág. 146)

Pero está claro que existe una diferencia en cómo interpretamos las formas propiamente estudiadas bajo conceptos tradicionales desde el renacimiento italiano. Si nos enfocamos en la realidad artística contemporánea, notaremos que por momentos se tiende a crear una distancia en la representación de las mismas no sólo en la pintura, sino también en otras líneas de expresión como el dibujo y la escultura.



De igual manera, como explicación acertada el autor antes mencionado, líneas después nos deja la siguiente concepción:

(Ruiz, 2004) Nos conviene aclarar, cuanto antes, que lo que no está de moda es la «representación» perspectiva sobre el cuadro, pero que la «visión» perspectiva del espacio está más presente que nunca en nuestra percepción icónica del mundo. Ello puede ser consecuencia de la sobreabundante información de iconografía fotográfica, que nos asalta continuamente. (pág.149)

Es así que, estamos englobando una serie de situaciones que recogen al mundo en su totalidad, evidenciando cómo en la historia misma se fabrican modos representativos de la imagen mental; expuestos en forma de registro de figuras en nuestro inconsciente, interpretados como una configuración que clarifica qué es una imagen y qué es la realidad. Con asombro igual, este manifiesto se condensa en la similitud de elementos utilizados entre las diversas culturas que han existido a lo largo del tiempo, en el dibujo principalmente, desde que empezamos a intervenir en la escena del arte.

Interesándonos ya en la materia de estudio planteada, lo que nos corresponde de momento es definir cuáles son esos parámetros mencionados con anterioridad para desarrollar un proceso anamorfico. En primera instancia, contemplaremos la definición de la anamorfosis de la siguiente manera:

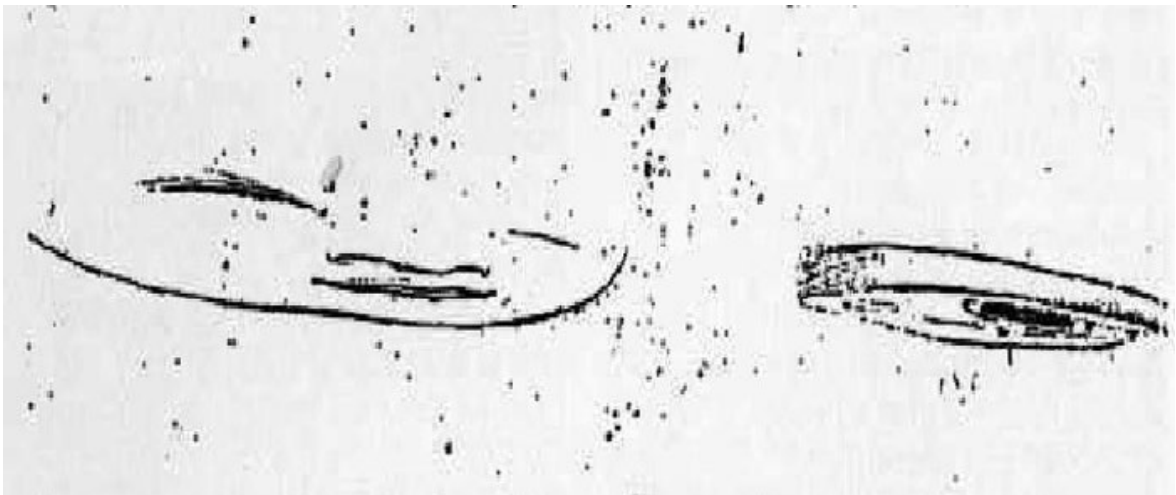
(Zurita, 2013) La anamorfosis, o anamorfismo, es una deformación reversible de una imagen mediante un procedimiento óptico, o a través de uno matemático, es decir, son dibujos que aparecen deformados y que, para verlos en su forma natural, se precisa observarlos desde una perspectiva adecuada que elimina la deformación. Se utiliza en arte, como efecto perspectivo, para forzar al observador a situarse en un determinado punto de vista desde el cual el elemento visionado cobra una forma proporcionada y clara. (pág.1)

Esto nos genera en cierto modo un eje por donde podemos transitar para saber qué se está haciendo y qué no dentro de la producción artística, aun cuando es muy recurrente la frase “*ya todo está hecho en el arte*”. Aquí podemos detenernos un momento para repensar la medida en que es posible expandir los pensamientos no lineales propios del quehacer artístico, es decir, no estamos en la obligación, o al menos ahora, de perseguir un modelo para realizar obras que quizás resulte factible, la cuestión es generar una transversalidad donde se abren nuevas formas de exploración, donde lo bello ya no es el lugar de manifestación de una verdad porque no hay verdades únicas.

Valoramos de ese modo la multiculturalidad y la belleza, o la no belleza tal vez, que logra transformarse en un ornamento que nos reenvía a otros posibles mundos,

complementarios del mundo real, en el sentido de su significado existencial (ligado a lo heterotópico). Lo que ha sucedido, en cuanto a la experiencia estética, es que encontramos un modo de relación con la vida cotidiana que se deriva en la valoración que precede a las masas, donde toman la palabra múltiples comunidades, artísticas por supuesto, que se expresan y manifiestan de acuerdo a modelos formales referidos por su contexto.

La historia nos dice que el uso de este efecto perspectivo tiene sus primeros ejemplos en el Quattrocento con el artista Piero della Francesca, además de Leonardo Da Vinci. Ambos, maestros del dibujo y la pintura, matemáticos y figuras excepcionales de la perspectiva. Como referencia entonces, tenemos ese primer ejemplo conocido de una anamorfosis en esa época: una cara de un niño realizada por Leonardo da Vinci alrededor del año 1485.



*Imagen 1: Anamorfosis, Leonardo Da Vinci, 1485*  
Recuperada de: <https://esculturabbaa.files.wordpress.com/2014/11/9-2f9e98d48b.jpg>

Lo que vemos aquí es el estudio de un rostro humano que tiene un distanciamiento en sentido lateral en sus proporciones faciales, de tal modo que, la intención del artista es que el espectador no se ubique de frente a su obra, sino más bien exige un movimiento hacia la parte izquierda para que la deformidad recobre en cierto modo su forma natural.

Pero, a decir verdad, la imagen más conocida de una representación de un proceso de anamorfosis y que no deja de ser indiferente es la creada por Hans Holbein el Joven, llamada Los embajadores; se trata de una pintura donde se encuentra a un cráneo deformado que se puede observar en su forma original reflejándola en el dorso de algún elemento de reflexión convexa, o desde una posición sugerida.



*Imagen 2: Los Embajadores, Hans Holbein el Joven, 1533*

Recuperado de: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/12/la-anamorfosis-la-vision-desde-un-punto.html>

En la pintura de Hans Holbein, se muestran a dos personajes intervenidos en la parte media inferior por un objeto aparentemente fuera de lugar.

Aquí se muestra un diagrama de dónde podría de momento lograrse una apreciación correcta del cráneo deformado si estuviéramos frente al mismo:

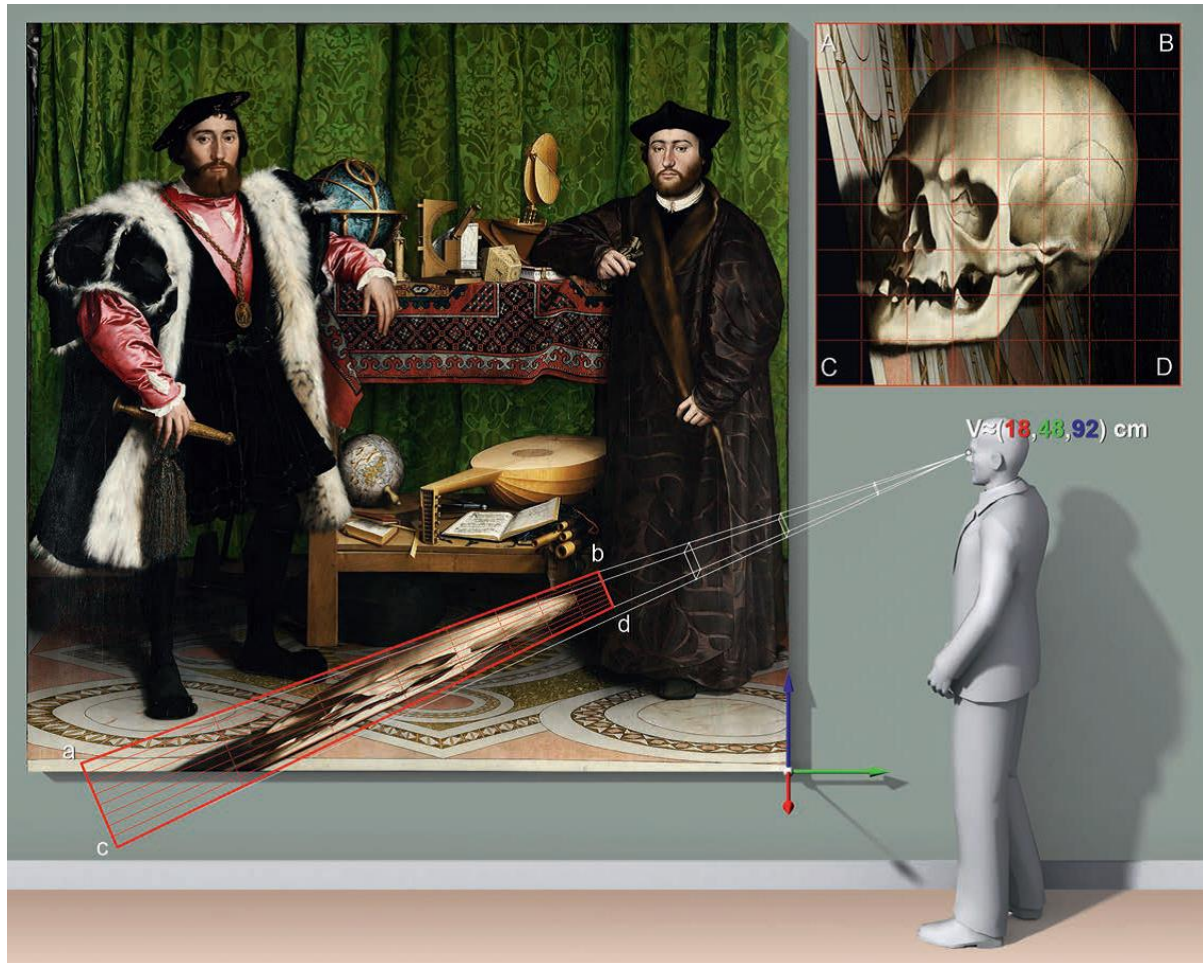
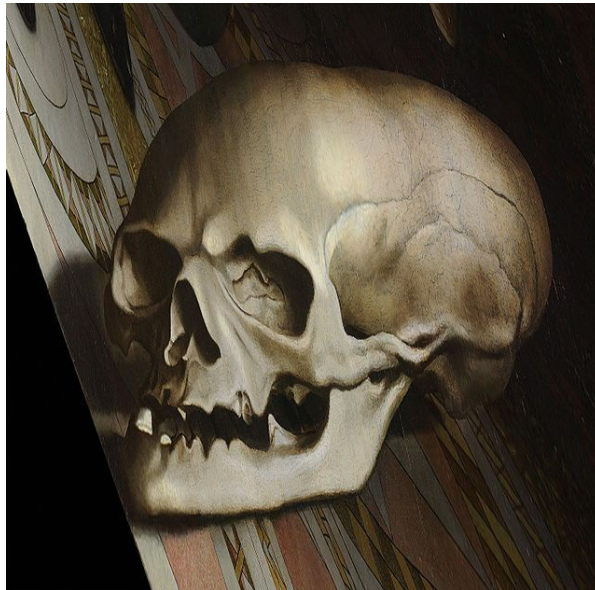


Imagen 3: Estudio del punto de vista idóneo para observar la anamorfosis del cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein  
Recuperado de: <https://perspectivasesстетicas.blogspot.com/2018/12/la-anamorfosis-la-vision-desde-un-punto.html-un-punto.html>

La deformación de este cráneo resulta el ejemplo más importante para la posterior producción de la obra planteada, ya que es el sentido técnico que se pretende adquirir al crear una duda perspicaz en el público que de momento toma a una figura sobre un espacio, que busca ser entendida desde su deformidad.

La anamorfosis, en su aspecto formal entonces, juega con la intención narrativa que tiene el pintor con los elementos que configuran una obra, permitiendo crear un juego visual capaz de representar fielmente, con su consecuente deformación, a diversos objetos

dentro del género del paisaje, arquitectura y más, consiguiendo así engañar al espectador, de tal manera que también podría incluírsela como un tipo de ilusionismo pictórico.



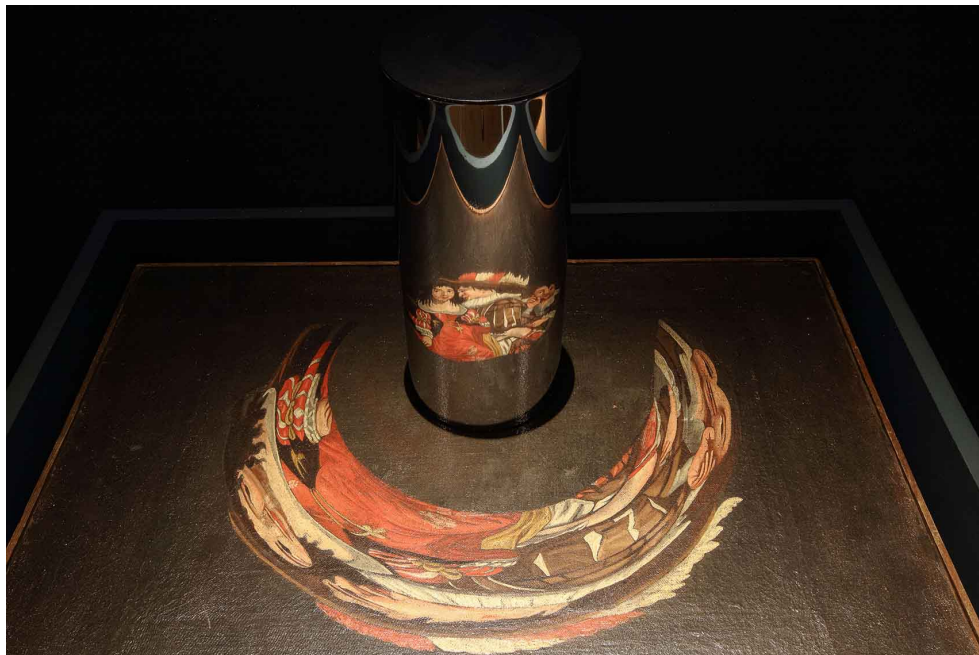
*Imagen 4: Detalle Anamorfosis, Los Embajadores, Hals Holbein  
Recuperado de: [https://belenbeniali.files.wordpress.com/2013/10/holbein\\_skull.jpg](https://belenbeniali.files.wordpress.com/2013/10/holbein_skull.jpg)*

La anamorfosis como disciplina también tiene sus diferentes tipologías que parten desde una estructura en particular en relación a la perspectiva cónica. Dicha estructura empieza con una construcción de una cuadrícula que sirve para la representación de objetos donde se invierten las proporciones de los mismos, siendo más grandes cuanto más alejadas estén del espectador, lo que hace que este perciba sus formas “corregidas”, dando como resultado una forma tridimensional a partir de una representación bidimensional, tal y como se menciona en el texto de María Gómez Rodrigo, “El ángulo mágico” de 2008, apartado que desglosaremos con detalle más adelante.

Entre tanto, consideremos otros ejemplos a lo largo de la historia, dirigidos directamente a la Anamorfosis Cilíndrica, que es el modo de representación que se intervendrá en este apartado. Importantes de mencionar, además, por la forma en que se da su construcción y por lo que contienen.



*Imagen 5: Soldier on Horseback in Catoptric Anamorphosis, 1620*  
Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/405839>



*Imagen 6: Estructura de la anamorfosis – Jean Francois*  
Recuperado de: <https://www.descubrirelarte.es/2018/04/18/jean-francois-niceron-el-mundo-visto-desde-otra-perspectiva.html>





*Imagen 7: De Heilige Hieronymus (anamorphose), Mathias Stom 1635*  
Recuperado de: [https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom#/CM/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom/slideshow/x18448\\_02-tif](https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom#/CM/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom/slideshow/x18448_02-tif)



*Imagen 8: William Kentridge - Medusa, 2001*  
Recuperado de: <https://www.parkettart.com/editions/63-edition-kentridge.html>



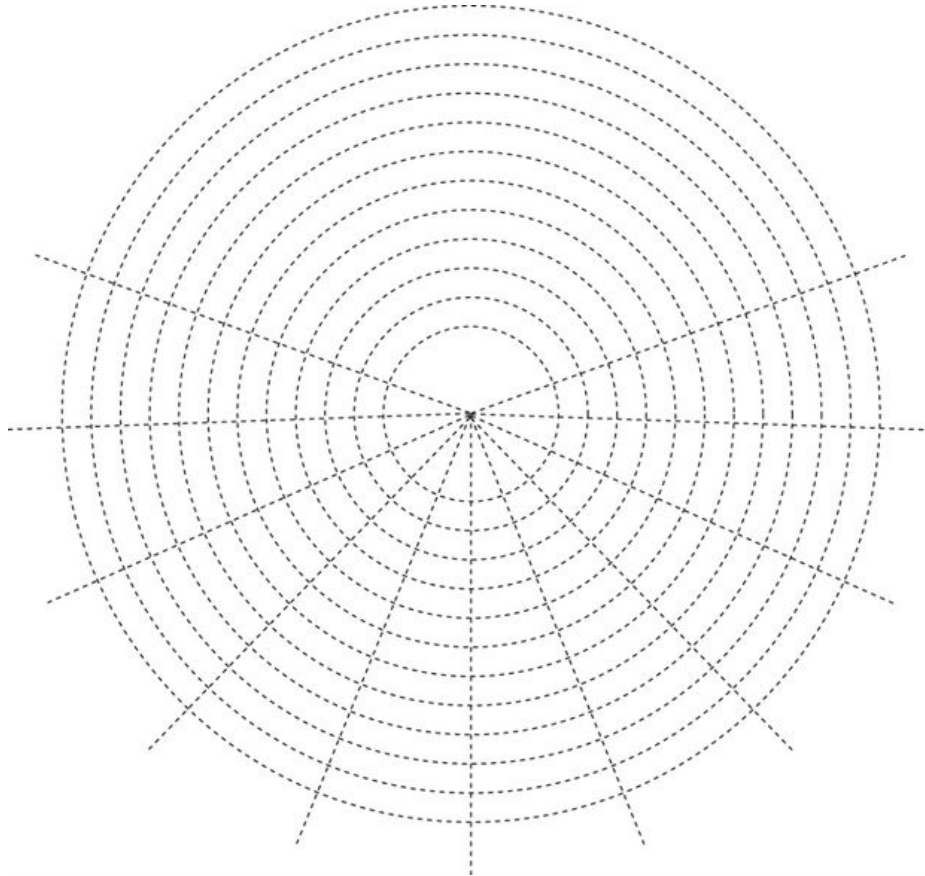
*Imagen 9: Anamorphosis Skull - Salvador Dalí, 1972*  
Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/salvador-dali-anamorphoses-skull>



*Imagen 10: Espejo Cilíndrico – Museo UTRECH*  
Recuperado de: <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom#/CM/en/collection/18448-de-heilige-hieronymus-anamorphose-matthias-stom/slideshow/h18448-tif>

A las imágenes que se muestran arriba se las conoce como Anamorfosis “cilíndricas” ya utilizan una transformación geométrica que se construye con el uso de un espejo cilíndrico.

Esta figura de abajo nos muestra la cuadrícula a utilizar para realizar este tipo de deformación.



*Imagen 11: Diagrama Cuadrícula Polar - Ilustración: George Galarza*

El método que se usa en este tipo de deformación consiste en transformar una cuadrícula normal a una cuadrícula cilíndrica o polar donde se utilizan cálculos geométricos que dictan el tamaño y posición de los espacios que conforman a la misma. Este espacio puede estar determinado por el nivel de deformación que se quiera aplicar a un objeto específico además de la consecuente ubicación del cilindro que reflejará a la imagen representada.

Resulta conveniente entonces, exponer la forma en que se llega a estructuras como la mencionada con antelación partiendo de elementos primordiales dentro del dibujo artístico, tal es el caso de estudios perspectivos, sus características principales que de momento tenemos que explorar con minuciosidad.

### 1.3 Perspectiva y tipos de perspectivas.

El dibujo tiene que ser, en sus formas de representación artística, consecuente con la realidad que vive el espectador, de tal modo que es necesario el uso de recursos técnicos que supongan un mimetismo, si ese fuera el caso, adecuado de la misma. Es aquí donde aparece la perspectiva, que se define como:

(Brussain, 2018) La perspectiva es un sistema de representación y organización de los elementos gráficos dentro del campo visual. A excepción de algunos tipos particulares de perspectiva (como la jerárquica), este sistema nos permite representar la profundidad de la tridimensionalidad en un plano bidimensional. (pág.1)

Es con esta técnica que los artistas se permiten la oportunidad de representar un mundo de tres dimensiones, con la sensación de profundidad sobre un espacio de dos dimensiones, que puede distinguir del material que se use para su realización.

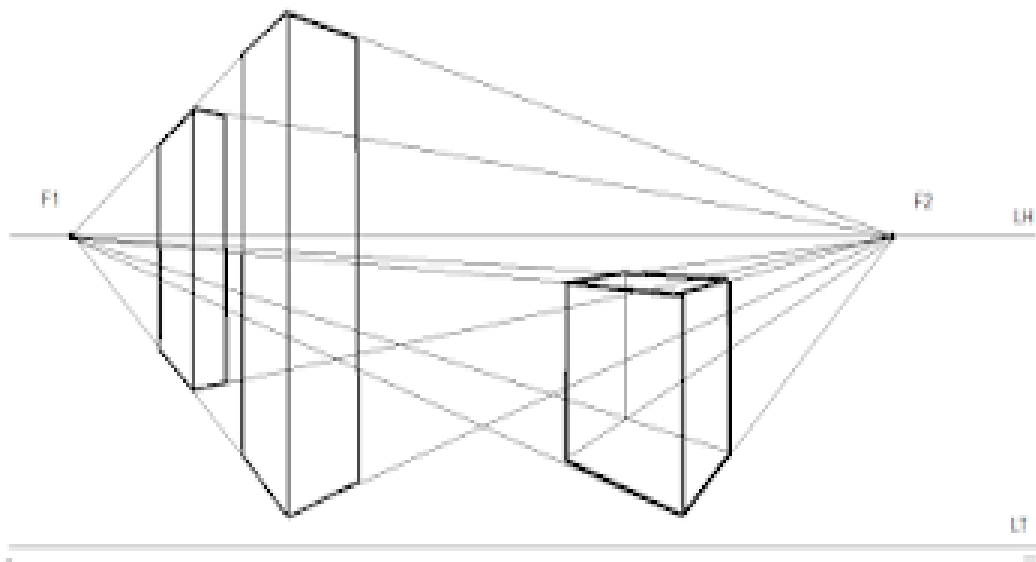


Imagen 12: Diagrama de Perspectiva  
Recuperado de: <https://2.bp.blogspot.com/-Uxa5y270EqM/WKwU4Nz7WPI/AAAAAAAAAT4/H5C4aGOQEiYgflfB419Bzn80EGeT0zvQACLcB/s400/board294.png>

Una de las técnicas fundamentales utilizadas para obtener y entender las perspectivas considera que debemos:

- Controlar la variación entre los tamaños de los objetos representados, haciendo que se superpongan de ser el caso, cuyo resultado sugeriría que, cuando estén más debajo de una línea de horizonte se perciban como cercanos, y más altos cuando están más lejos.

- La perspectiva, por lo tanto, es una simulación de lo visible de la naturaleza que permite figurar el efecto volumétrico de los objetos, colocados éstos, a su vez, en un ambiente de falsa profundidad

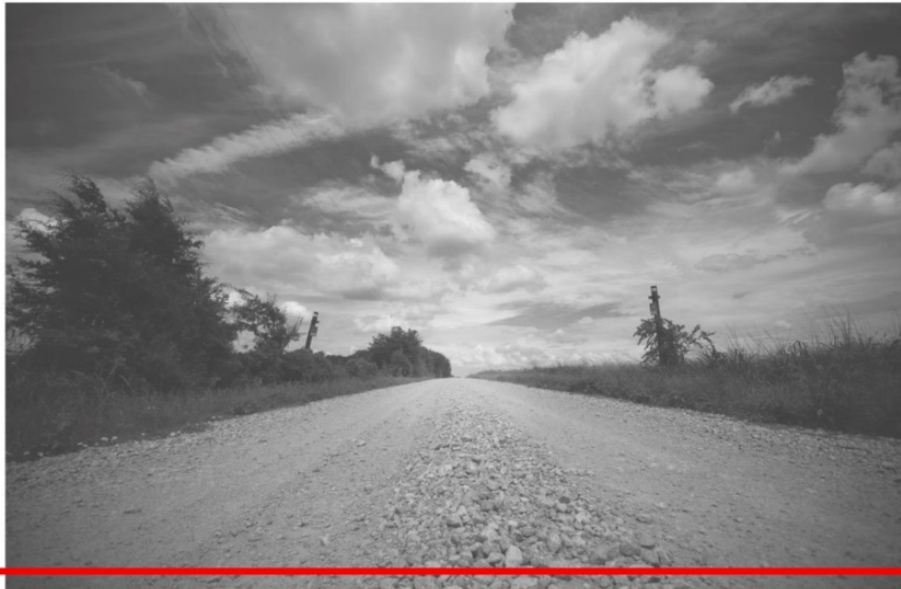
El ojo estima la distancia en base a la disminución de tamaño de los objetos y al ángulo de convergencia de las líneas (perspectiva lineal). Del objetivo y de la distancia dependerá el que la imagen tenga más o menos profundidad. La sensación de profundidad es puramente ilusoria, pero forma parte una técnica de composición muy importante.

Toda perspectiva tiene elementos en común, independientemente de la técnica utilizada para el cálculo de la disminución de tamaño por la distancia, pero por el momento nos detendremos a exponer solamente los modelos básicos de aplicación de la perspectiva.

Mark Way en su ejemplar de 1991, *“La perspectiva en el dibujo”*, expone cuales son esos elementos que componen a la perspectiva. Y clarifica las cuestiones que preceden a la composición de un espacio gráfico, siendo los siguientes:

### 1.3.1 Línea de tierra:

Nivel desde el que parten las modulaciones horizontales y verticales. Es la parte baja del campo de visión. El límite de lo que se ve en la perspectiva.



LINEA DE TIERRA

*Imagen 13: Diagrama Línea de Tierra - Ilustración George Galarza*

### 1.3.2 Línea de horizonte:

Corresponde a la línea imaginaria en donde se une el cielo y la tierra que aparece como una línea recta y horizontal. Sobre esta línea horizontal se encuentran los diversos puntos de fuga. Puede haber 1, 2, 3 o más cantidad de puntos de fuga.

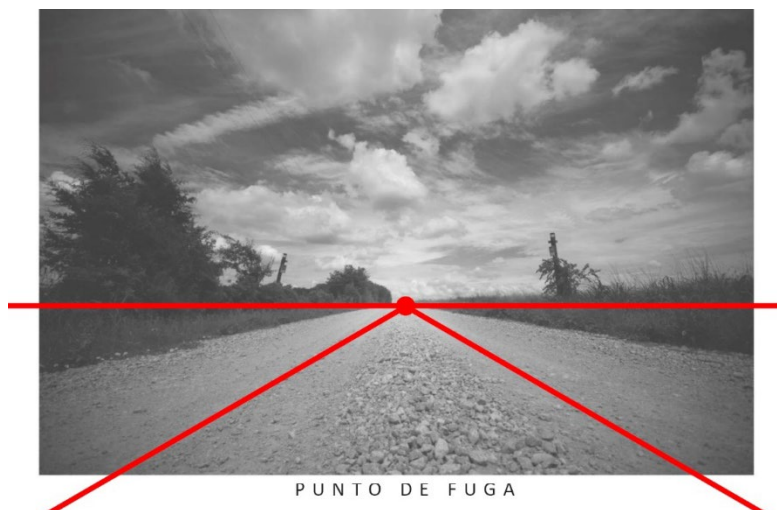


LÍNEA DE HORIZONTE

*Imagen 14: Diagrama Línea de Horizonte - Ilustración George Galarza*

### 1.3.3 Punto de fuga:

Es la forma más sencilla de perspectiva, ya que todas las líneas dirigidas hacia el mismo, se enlazan. El punto de fuga siempre va sobre la línea de horizonte. Tomás García Salgado en su libro *Perspectiva modular* (1983) a diferencia de otros autores afirma que solo hay un punto de fuga, todos los demás son puntos auxiliares al punto de fuga principal.

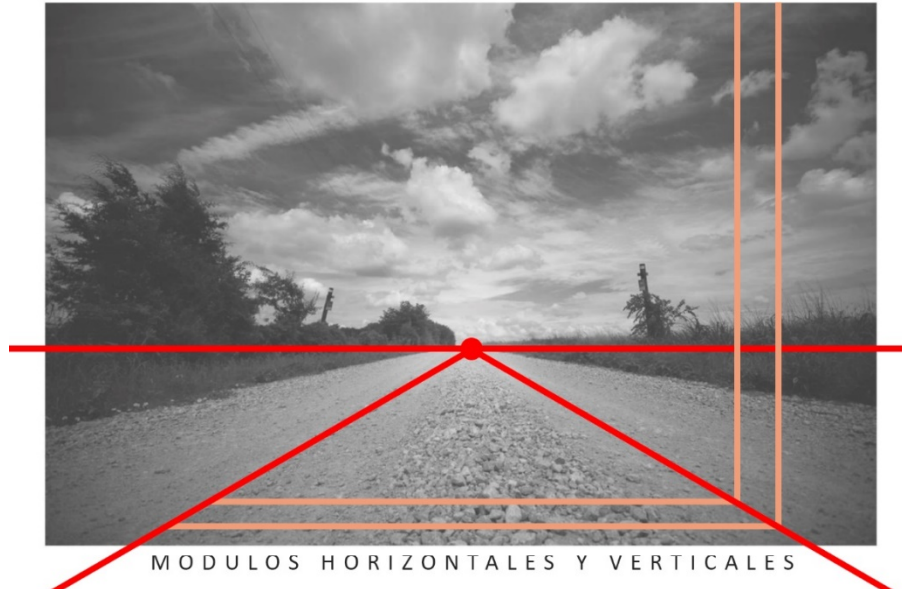


PUNTO DE FUGA

*Imagen 15: Diagrama Punto de Fuga - Ilustración George Galarza*

### 1.3.4 Módulos horizontales y verticales:

Es la modulación de altura y anchura a escala, se tendrá sobre una línea horizontal y vertical unidades iguales, módulos, que a escala nos ayudarán a determinar tamaños.



*Imagen 16: Diagrama Módulos Perspectivas - Ilustración George Galarza*

Los módulos verticales son la altura aparente de los objetos. En el límite visual de la perspectiva hay que situar las marcas de los módulos, tanto horizontales como verticales, determinar también la línea de horizonte. Entonces, para aquellos objetos que se encuentren por encima de la línea de horizonte, sus líneas se dirigirán hacia el centro.

De aquí partiremos para adentrarnos en las diversas formas de aplicación de los fundamentos perspectivos, considerando que lo que buscamos es que las figuras adquieran nuevas escalas en relación tamaño y forma centrándonos, en las siguientes tipologías:

### 1.3.5 Perspectiva Lineal:

Se basa en que las rectas paralelas se unen o convergen en un punto, que se sitúa en la línea del horizonte y se conoce como punto de fuga, como habíamos mencionado con antelación.

El ejemplo más común es cuando al ir por una carretera parecieran que el camino termina por unirse en el centro, esto pasa por que son líneas paralelas.

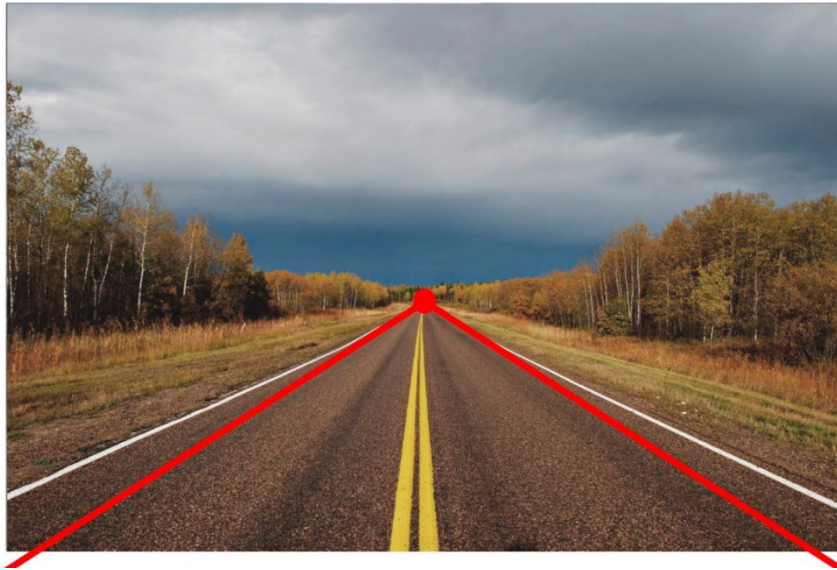
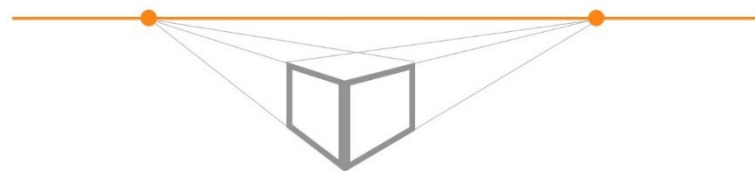


Imagen 17: Diagrama Perspectiva Lineal - Ilustración George Galarza

### 1.3.6 Perspectiva Cónica:

Este sistema de representación gráfica utiliza diversos puntos de fuga para crear elementos que tienen profundidad sobre un espacio determinado.



DISTRIBUCIÓN DE ELEMENTOS  
EN PERSPECTIVA CÓNICA - 2 PUNTOS DE FUJA

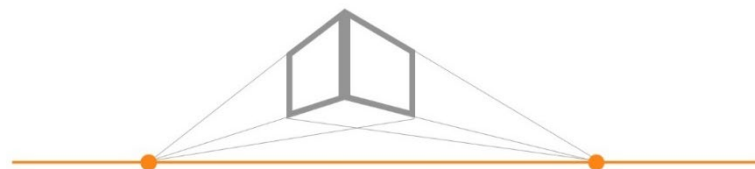


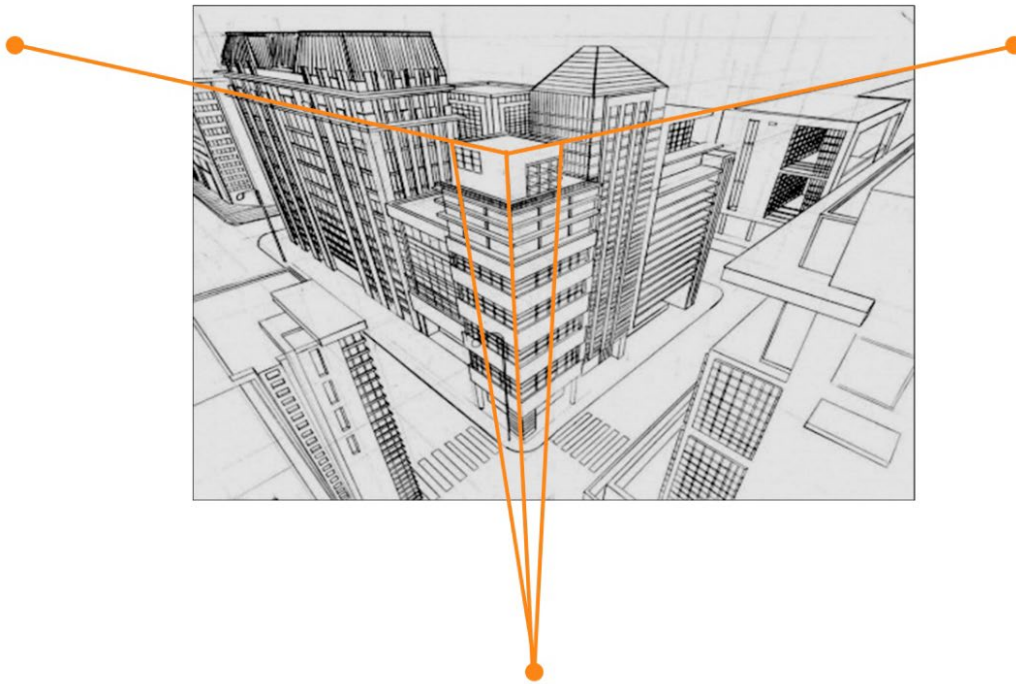
Imagen 18: Diagrama Perspectiva Cónica - Ilustración George Galarza

Utilizado preferentemente en arquitectura, ofrece una visión mucho más real del objeto por su similitud con la visión humana



### 1.3.7 Perspectiva aérea o atmosférica:

Este es el termino artístico que recibe la técnica que consiste en representar la profundidad o la distancia de los objetos dentro de un plano, que se van alejando entre sí, a esto le podemos ir sumando degradados de color, la nitidez y los tonos de los objetos en dependencia del resultado gráfico que se quiera dar. Como recurso es el complemento perfecto para crear ilustraciones con una realidad altamente virtuosa. La idea como tal es mimetizar el contenido de una escena utilizando como mínimo tres puntos hacia donde van a fugar las líneas de convergencia como se ve en el ejemplo de abajo:



*Imagen 19: Diagrama Perspectiva Atmosférica - Ilustración George Galarza*

Teniendo en cuenta que estos diagramas son los que usan con frecuencia en el área artística, pasaremos a identificar más adelante la estructura y manera en cómo funcionan estos diversos grafismos para la representación de un anamorfismo, no sin antes explorar las condiciones que preceden a las cosas que no contienen la característica de la anamorfosis.

### 1.4 Errores de conceptos sobre anamorfosis.

Dentro del mundo de la ficción y su posición de encuentro con la pintura, la perspectiva se convierte en ese integrante esencial que justifica el potencial del artista en sus obras y el manifiesto inherente de las mismas.

Disciplinas como las matemáticas, geometría, teorías de la luz, etc., se encuentran unidas al estudio de la naturaleza misma y los fenómenos que ocurren en ella, esto como una forma de correlación o interdisciplinariedad que los artistas han usado como recurso durante muchas generaciones, de la que no escapan además de concepciones usadas dentro de la ingeniería o arquitectura dentro de la experiencia práctica.

La línea de herramientas gráficas que hasta este momento hemos expuesto consideran que su uso esté presente en otras manifestaciones pictóricas, tanto así que, por momentos su uso símil puede llegar a crear confusiones en cuanto a qué es realmente lo que se está mostrando.

De tal modo que, por tener múltiples modelos de creación, debemos mencionar que existen ejercicios pictóricos que tienen relación con el término *Anamorfosis*, dado que, dentro de la historia del arte y el estudio de la perspectiva, aparecen técnicas que tienen relación, pero se manifiestan más bien como complementos del mismo.

El trampantojo es una de esas primeras formas ilusorias que aparece en el camino y que puede generar confusión dentro de lo que consideramos como anamorfosis:



Imagen 20: 3D Mural, Jhon Pugh, 1981  
Recuperado de: <https://artofjohnpugh.com/portfolio/academe/>

Lo que sucede es que, al ser éstas dos variables de experiencia visual ligadas a la ilusión, el espectador puede llegar a tener ideas erróneas de su funcionamiento, por lo que es indispensable conocer sus diferencias y limitantes, de tal manera que la forma en que



esté construida la misma, ya sea por tratarse de un simple ideal de poética o talvez de una ilusión visible, va a necesitar en primera instancia el uso de la imaginación, y por otra parte hacer que el espectador distinga lo que es realmente verdad y qué no lo es.

La palabra o término trampantojo es originaria del francés “trompe-l’œil”. Se trata de una técnica pictórica muy antigua que engaña a la vista jugando con las perspectivas, los planos, las sombras y otros efectos. De esta forma crea una sensación de relieve y una “realidad ficticia”. (PanelesACH, 2017)

Es evidente entonces que lo que pretende el trampantojo es hacer una mimesis de la realidad visible; un fragmento simulado que crea una sensación realista del espacio que interviene, mismos que están ligados preferentemente al campo de la arquitectura, mientras que la anamorfosis lo que hace es destruir esa realidad por completo, transformándola.

Con este tipo de pintura, lo que se procura es convencer al público de que está siendo engañado; un tipo de ilusionismo pictórico usado en la historia como desafío, equivalente a qué tan virtuoso puede llegar a ser un individuo que es participe del arte.

Otro tema del cual es importante generar una diferenciación es el ilusionismo arquitectónico, que añade a la experiencia otras características cómo la monumentalidad imaginativa.

La diferencia entonces en cuanto al trampantojo, es que no se limita al espacio que se intervino, sino que requiere que el espectador se mueva por el mismo y contemple todo ese imaginario que está disponible para su reinterpretación, es decir, en ningún momento tendrá la creencia de que está siendo engañado, de tal modo que este tipo de ilusión escapa del objeto y no se limita a la posición que ocupe el público en dicho espacio.

En tal caso, siempre será el sujeto o espectador quien modifique la situación en el ambiente que se le muestra, moviéndose o no.

La monumentalidad o más bien el espectro de gran tamaño por el cual se debe transitar, tienen en sí ya un concepto o significado detrás, ya que como veremos en el siguiente ejemplo, constituye en este caso una forma de glorificación religiosa a personajes históricos.



*Imagen 21: Representación de ilusionismo pictórico*

*Recuperado de: <https://www.antoniosanchezbarriga.com/2015/03/la-pintura-mural.html>*

Esto como tema bastante recurrente en las representaciones gráficas de este tipo de ilusionismo.

En tanto que, como lo menciona Gómez M, en su texto “El ángulo mágico”, la anamorfosis por su parte es: «La representación de figuras realizadas con una perspectiva determinada que deforma extremadamente los objetos; sin embargo, éstos, vistos desde el punto de fuga que converge en la visión, se recomponen de forma que parecen elevarse en el aire dando la sensación de realidad 3D». (Gómez, 2008, pág. 47)

Dadas las condiciones que anteceden los conceptos presentados, vislumbramos con claridad que la anamorfosis es una transformación ligada a la aproximación de los sentidos con distintos tipos de grafismos que se encuentran insertos dentro de un sistema perspectivo aplicado a la geometría, convirtiendo a la realidad cotidiana en un elemento

que transmuta en otra realidad. Precizando de una vez que, visualmente, la anamorfosis ocurre cuando una imagen en particular se modifica y deja de ser ella para ser otra cosa.

### 1.5 Pintura y Realidad

Dado el caso de que en el presente proyecto la línea exploratoria es el campo de la pintura, nos conviene identificar cual es la diferencia entre pintura y realidad, porque su significado dispar está obligado a entenderse en conjunto. Cada uno con una convergencia donde se quiere demostrar una realidad, sea esa tan cierta como no; o en todo caso, de naturaleza diferente.

Entendemos en todo caso a una pintura, como la representación gráfica de una realidad, con características de fidelidad de una realidad real o imaginaria (tomando en cuenta motivos de *Concepto* por encima de *Representación Mimética*), que sugiere al espectador una valoración de la destreza del artista.



Imagen 22: Street Paint - Alex Meade, 2019

Recuperado de: <https://www.alexameade.com/?itemId=um5cflyns2gcl93k09tw5fwb0nr0wh>

La historia determina que, los límites que se dispuso la pintura a traspasar a veces resultaban tan sorprendentes por la habilidad de muchos pintores famosos de cada época, quienes, con tal virtuosismo, y en la actualidad también, llegan a representar la realidad tal y como si se tratara de una fotografía, adentrándose en estilos pictóricos como el hiperrealismo, desafiando la construcción mental de qué es real y que no. Pero no iremos

tan allá en la ejemplificación de prácticas artísticas, el ser humano reacciona en todo momento una realidad representada y la considera también un motivo de estudio, ya que la experiencia se vive en dependencia de construcciones sociales y claramente está cimentada también desde preceptos artísticos de la academia.

Aquí ponemos en el camino a estímulos gráficos que con un resultado figurativo que se expresa por un estilo icónico de un artista, expresa un contenido rico en interpretaciones.



*Imagen 23: Leng Jug – Portrait*

Recuperado de: <https://twistedgifter.com/2016/05/amazing-hyper-realistic-paintings-by-leng-jun/>



La realidad por su parte es el mundo visible del cual recoge información y experimenta el espectador y que se transforma luego según el grupo social del cual es parte, es decir, se convierte en un manifiesto propio de cómo necesita ser regulado para aportar en la evolución del mismo en sus distintas áreas del conocimiento. Esta realidad, transformada con el efecto anamorfico, es sin más:

(Acosta, 2013) Una práctica ingeniosa que constituye para el creador de arte algo mucho más importante que una ciencia de la representación; es un instrumento configurador de espacios virtuales que tiene la capacidad de modificar la percepción del espacio en el que se inserta. (pág. 1)

Aquí aparece un término importante para el entendimiento de la perspectiva y su posterior relación a la anamorfosis: *Insertar*.

La perspectiva entonces, funciona en dependencia del espacio donde la obra se inserta. Cuando esta referencia de profundidad y posición se altera para dar lugar a una anamorfosis, la realidad está completamente alterada, pero genera nuevas formas de reinterpretación de la misma.

De esta manera, la conclusión entonces es que:

(Machancoses, 2015) “la anamorfosis muestra una relación con el engaño, sí, pero se trata de una idea que se debe matizar. En primer lugar, porque se desliga de cualquier construcción espacial coherente” (pág.140)

Es así como el objeto y el sujeto alcanzan su relación directa y dan por terminada la transmutación de lo visible, entendido como realidad, para dar paso a una nueva comprensión de las formas de apreciación del arte, que es sin duda alguna una de las condiciones inherentes al encuentro visual con obras artísticas a través del tiempo.

En el siguiente ejemplo vemos cómo está configurado un espacio visual, para que desde un punto determinando nos muestre una composición de formas en su estructura armónica y cómo luego se transforma si nos movemos en el espacio.



*Imagen 24: Anamorfosis – MacTac, 2014*

*Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/elisavabcn/15787323461/in/album-72157648761062929/>*



*Imagen 25: Anamorfosis MacTac, 2014*

*Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/elisavabcn/15787323461/in/album-72157648761062929/>*





Ahora bien, quizás es conveniente tomar estos conceptos anteriormente dichos para desligarnos del contenido netamente teórico y dar paso a una materialización consciente de estos impulsos creativos que nacen de los mismos. Teniendo en cuenta que su claro asociamiento con la cantidad de información que transita los medios actuales nos conducirá a posibles y seguras dudas de qué es en realidad lo que pretendemos manifestar como artistas.

Los aspectos de estas realidades de las que hablábamos anteriormente, y de las cuales como artistas nos sujetamos para crear un imaginario colectivo, se ven intervenidos por referencias a procesos constantes de construcción de conceptos interdisciplinares, es decir, existen plataformas o estructuras dadas que, con una premisa claramente identificada, crean un fundamento que espera convertirse en material visual que dispone de propiedades que indican que no todo lo que vemos está sujeto a una idealización de lo cuasi perfecto.

Claramente el arte en principio procura ser esa esencia pura del ser humano que no es discutible desde que la concebimos como una verdad, dispuesta así obviamente porque somos de pensamiento libre. Partiendo entonces desde la sensibilidad de donde nace una realidad expresiva que hace que el artista sea un transmisor de información, donde se conectan partes inconscientes y hieráticas<sup>2</sup> en la mente de cada persona. Estos estímulos crean una dinámica sensorial que precede a crear arte auténtico, ese contenido visual que no tiene un dueño definitivo, sino más bien trasciende las mismas realidades que van construyéndose en un entorno etéreo<sup>3</sup>.

Entenderíamos hasta este momento que la realidad no es una forma dominante o una configuración jerárquica que te limita a hacer cosas, pero que sí está viciada por los mass media que llegan a reducir en gran parte la experiencia crítica. Lo que indicaría entonces que en la medida de lo posible deberíamos construir un camino comunicativo que no nos exponga como seres indiferentes de lo que tenemos al frente; es de aquí de donde debe nacer un cuestionamiento, de no dejarnos implantar un concepto donde lo convencional es lo exclusivo y efectivo. De tal modo que, lo que debe presentarse como forma dominante es el arte partiendo desde el rechazo como componente tradicional, diferenciando o haciendo aclaratorias de *qué es lo que es y cómo debe ser*.

---

<sup>2</sup> Hierático: Que es rígido y no experimenta expresividad

<sup>3</sup> Etéreo: Que es intangible o poco definido y, a la vez, sutil o sublime



Para tener una idea clarificada de este precepto, deberíamos cuestionar qué tanto de lo que vemos a nuestro alrededor es en su forma tangible y no tangible un objeto que se diferencia de los otros por la experiencia sensorial que nos hace vivir. Capaz y no tengamos la necesidad de generar este pensamiento de discusión, pero creeríamos que es ese momento de decisión el que genera un distanciamiento con espacios incorpóreos<sup>4</sup> que esperan ser descubiertos y fragmentados para que se comparta y genere consciencia artística. Claro está que el arte sigue perteneciendo a sí mismo, pero encuentra en cada interlocutor una forma de desplazamiento que justifica su permanencia a través del tiempo. Lo que pareciera discutible ahora es cómo construimos esa forma artística en la actualidad, indiferente al contenido único que se pretende exhibir. Que es intangible o poco definido y, a la vez, sutil o sublime.

Cuando cometemos el error de convertir a la *sustancia* desprendida de una realidad en un objeto comercial que pretende solo adquirir valores que se alejan de lo sensible, infiere o está determinado a que una obra solo sea motivo de una interpretación rudimentaria y vacía.

Pero, ¿cómo creamos obras que sean únicas e imperecederas?, Esta es una de las dudas que hacen parte de esta propuesta artística concebida desde la realidad circundante. Consecuentemente a que en realidad es una cuestión un tanto complicada de resolver, no solo por cómo se trata el tema del arte con todos estos aspectos revulsivos al alejamiento de lo tradicional o cánones históricos, considerando el concepto por encima de la plástica; tampoco esto es un pensamiento que generalice un sentimiento propio, pues bien, abiertamente declararíamos que no existe la intención de hacer un quebranto a las líneas generales de arte *real* que indique que todo se encierra en un grupo que decide qué es una obra artística. Lo que sí es motivo de reflexión, es cómo podemos encontrar un ideal creativo del cual se desprendan una diversidad de conceptos con los que podamos crear ese vínculo con la sociedad que hagan que un objeto artístico se vuelva renovador, donde se hallen relaciones contundentes entre líneas, sonidos, texturas, etc., dependiendo del espacio creativo que quisiéramos recorrer.

También existe en todo caso un tipo de ambición personal que no debe ser desmesurada para sobreponerse a los otros; si estamos hablando de la realidad como punto de partida, también la repensamos como punto de encuentro, identificándonos claramente

---

<sup>4</sup> Incorpóreo: Que no tiene una forma material



como grupo que estudia al arte desde su contenido que aporta en discusiones relacionadas a lo social, político, cultural, etc. Es sin más una fuerza existente y que debe ponderar la convalidación de lo ya creado tanto como se orienta a la satisfacción de los sentidos con una función reconciliadora y cognitiva.

Como habíamos mencionado en líneas anteriores, nos enfocaremos en la pintura como género de producción de obra, conociendo ya que un argumento inflexivo de este material informativo a este punto del proyecto es la distorsión de la realidad, conviene crear el enlace con la parte discursiva y con los elementos gráficos que intervienen en su construcción final.

Una clave fundamental que se incorpora en la experimentación de la anamorfosis como técnica, es que la forma de la realidad que se pretende construir obedece a una necesidad propia del autor por estimular la creación de belleza más allá de su significado intelectual, una recreación de una realidad que responde como requisito explorar un *yo* dispar, lejos de complejos conformistas que hacen que lo bello conserve su verdad como necesidad de otredad, sin ser necesariamente un lineamiento que nace del azar, es decir, ¿existe necesariamente la consideración de que la verdad de otro individuo no pueda ser aplicable a la mía?, los enlaces que creamos con las personas de nuestro entorno disponen o son consecuentes también a esa empatía que generamos con ellos. Un manifiesto que frecuenta el límite de qué tan ensimismados podemos estar para alcanzar una realidad plausible<sup>5</sup> a nuestro sentir, pero que justifica que estamos creando obras con una base esencialmente sensible, haciendo participe a otro individuo de ser el caso.

A priori quizás y no podamos distinguir qué es lo que hace que un objeto artístico se presente como tal y no como un elemento decorativo recurrente, y no tomándolo como decoración vale la aclaración, sino más bien que su significado pueda ser distinguible por el espectador, ésta también es otra cuestión que el arte actual espera discernir y comprimir en información de lectura sutil para quienes quieran hacer del arte una fórmula idónea de raciocinio complementario.

---

<sup>5</sup> Plausible: Atendible, Admisible, merecedor de reconocimiento



## CAPÍTULO II

### 2.1 DEFORMACIÓN HUMANA EN EL ARTE: APROXIMACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Conscientes de la relación directa que tiene todo individuo dentro de la sociedad con lo grotesco, no dudaríamos en intervenir en este espacio de estudio para comprender los aspectos que se subyacen al mismo y la posición que tenemos todos ante dicha temática. Y es que la atracción que suplica este tipo de manifestación visual escapa por momentos a si realmente estamos hablando de algo como deforme o feo, o tal vez el término no termina de ser el adecuado, ¿podríamos hablar de imperfección, inexactitud, anomalía?, y si en algún momento estamos enfrentados a la premisa de que el arte es una representación mimética de la realidad, ¿la destreza con la que se exponen características físicas diferentes a las habituales convierte a esta producción en algo armónico?. Esta es la lectura que quisiéramos se dé a la forma en que se trabaja este proyecto, con la sensatez de que no podemos obviar que las cuestiones que fluctúan en este caso tienen que ver con la ética y la moral que se establecen y son relegadas al interior de cada uno de nosotros.

La historicidad que presenta el arte, difunde a este tipo de situaciones en donde el ser humano pretende por momentos escapar de lo no convencional, porque no está de más decir que existe una mayoría que son seres de consciencia pragmática que no conceden posibilidad alguna de explorar mundos distintos, artísticos en este caso, como el surrealismo, expresionismo abstracto y más; donde existe un sentido onírico que distorsiona por momentos esa realidad latente que se hace material y se convierte en un espacio ostentoso de expresividad artística que nace del inconsciente.

Es innegable que no debemos dejar que se transforme esta verdad a un sentido romántico, ya que supondría una pérdida de la esencia de la capacidad que tenemos todos para juzgar y generar pensamiento crítico con las cosas que vemos, y no solamente con el tema de la fealdad, ya que resulta importante además que debemos transitar por caminos que distinguan lo deforme como una cualidad artística que resulta cautivadora y que no se sujeta tampoco a temporalidades o épocas, sino más bien se relaciona con ellas y las transforma.

Pero, ¿por qué no romántico?, creeríamos que la exploración de la belleza se vuelve a groso modo subjetiva y confiere que se suprima la forma en que nos enseñaron modelos clásicos aplicables a cualquier expresión de obra de arte, lo cual hace que nos



quedemos estancados en un objeto de estudio, que tampoco es que sea un error, pero lo ideal sería que se priorice el discurso que el artista genera desde su multiplicidad de conceptos aprendidos, lo que de momento originaría una transición sutil en las formas de exponer su ideal de arte de concepto.

Cuestión que iría más allá de realizar una obra, la finalidad exponencialmente creativa sería la capacidad de mostrar un cuadro y responder al espacio donde ha sido creado, algo que se encuentra latente, como la exploración de lo inexplorado, es decir, sus características pictóricas, donde las obras se parecen a la naturaleza, más que a el autor. Esto como un fenómeno donde la mente del ser humano siempre está en la búsqueda de realidades escondidas, ese contacto con el ser y que se cuestiona a sí mismo en *cómo debe ser*.

Esta pregunta la habíamos abordado anteriormente y su realidad se sujeta en que una de sus características esenciales precede a la intención de no protagonismo, porque la razón de ser no es exponerse al medio crítico ni al morbo profundo por cosas o individuos que pretenden ser diferentes a los demás.

No parecería existir otra manera de explicar la forma en que nos llamen la atención este tipo de particularidades en los individuos, que están directamente relacionadas a las condiciones mentales que presenta cada uno, y más, sin embargo, el inconsciente del artista está siempre a la espera de ese momento que indique que se puede proyectar un sentir a través de dichas características.

Ahora bien, la consecuencia de todo es esto es que lo feo no existe sin lo bello, una dualidad presente desde siempre. Hablar de estos dos mundos por separado conferiría la posibilidad de limitar su existencia, porque se convertirían en parámetros que no tienen libertad de composición material y no dependerían del individuo que la crea, sino de la aceptación de un grupo que determina su grado de importancia.

Es momento entonces, de crear un punto de partida para contextualizar la idea de feo o deforme, de tal manera que convendría crear un manifiesto a partir de lo siguiente:

“Lo orgánicamente feo es una sensación de belleza de la imperfección de la realidad.”

Esta concepción va de la mano con una construcción que define la lucha entre lo bello y lo feo como una plataforma donde se establecen particularidades que acercan a la realidad real y a la realidad imaginaria como formas no distantes, pero si aparentes.



*Imagen 26: Grimassierendes Aktselfbildnis - Egon Schiele, 1910*

Recuperado de: <http://rialta-ed.com/wp-content/uploads/2018/12/Grimassierendes-Aktselfbildnis-Egon-Schiele-1910-696x437.jpg>

Entonces podríamos cuestionarnos: ¿quién impone el juicio estético: la sociedad o el individuo? Parece inevitable disponer del individuo y su desarrollo del valor de la belleza partiendo de su cultura y tradiciones. Claro está que se ha venido construyendo un ideal de belleza que se introduce en nuestra percepción, pero debemos tener en cuenta también que cada individuo crea su propio ideal de belleza partiendo de la experiencia sensible. Cada uno tiene la posibilidad de modificar además una experiencia estética de tal forma que es él mismo quien considera qué es bello o no.

De igual manera que con la belleza, la idea de fealdad evoluciona paulatinamente.

(Ramos, 2017) La fealdad está presente en la realidad que nos rodea, y si el arte pretende recrear esa realidad en su totalidad, no puede evitar lo feo, lo malo o lo desagradable. La fealdad ha penetrado en el arte con todo derecho, los artistas han mirado sinceramente la vida sin ocultar sus miserias y han representado la fealdad con tanta intensidad como han hecho con la belleza. La fealdad pasa de la realidad al arte y, por la intensa emoción que produce en el que la contempla, aunque esta no sea placentera, se convierte en una categoría estética más. (pág. 1)



Es de conocimiento propio que, en el mundo griego, lo feo se identifica con el desorden, el error y el mal, pero siguiendo con ese precepto histórico, podríamos decir que:

(Koyac, 2018) La percepción de fealdad ha ido transmutando a lo largo de la historia. En la Edad Media expresaba todo aquello que fuese antagónico a Cristo y un largo etcétera hasta llegar a un mundo contemporáneo en el que lo feo se convierte en recurso para la expresión artística, considerándolo más impactante que la belleza y por lo tanto más emocional. Así pues, desde tiempos inmemorables, lo feo ha servido como medio de expresión. (pág. 1)

Es así que las condiciones que rodean lo feo no necesariamente están ligadas a aspectos físicos, sino a todo aquello que atente contra la normalidad de las cosas, entonces claramente podríamos decir que una realidad completa no existe si no está presente algo que se comporta o presenta de manera distinta a lo general.

De tal forma que los géneros artísticos no escapan a tal acepción, los lenguajes visuales y sus símbolos son aplicables para cualquier disconformidad que sienta el espectador ante una obra u otra, siendo este su punto de partida para generar su propia relación con el entorno. Entonces la fealdad pasa a ser una realidad del arte. tal y como lo menciona Karl Rosenkraz en su texto *“La estética de lo feo”*:

(Rosenkraz, 1992) No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél. Lo bello es la idea divina y originaria, y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. (pág. 55)

Formulamos entonces ideales donde no existe solo una estética de lo bello, sino además un modelo de expresión artística que se plantea desde la fealdad, desde lo deforme, lo no aceptado, lo que perturba, etc., hablamos entonces de una *“Estética de lo feo”*.

Los códigos actuales y cotidianos para tratar estos temas no fueron así siempre, la historia marca que ha existido la sacralización de objetos con una facilidad fulminante a través de diferentes medios, interrogando a la fealdad como una fórmula antiestética que produce repulsión.

Y generando un acercamiento entonces, el ejemplo claro está en el Laocoonte de Lessing, « una escultura tallada en mármol blanco y alcanza una altura de 2,42 metros. Se trata de un grupo escultórico con tres figuras humanas (un hombre adulto barbado y musculoso, de mayor tamaño, junto a dos niños o jóvenes pequeños) y dos serpientes enormes. Las figuras del grupo se organizan en una visual piramidal. Lejos de las habituales posturas del período clásico, en las que predominan los cuerpos en reposo, este grupo escultórico manifiesta la tensión dinámica propia de los cuerpos en batalla: la contorsión de los músculos, las venas que brotan, los rostros afligidos, el instante de la desesperación. ». (Imaginario, 2018)



*Imagen 27: Laocoonte de Lessing – Siglo II A.C.*

*Recuperado de: <http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>*

No es una idea nueva. En su Poética, Aristóteles ya había apuntado que el arte reelabora lo repulsivo y lo convierte en belleza: “aquellas cosas que nos hacen sufrir cuando las vemos en la realidad nos producen placer si las vemos en imágenes que sean lo más fieles posibles, tal los dibujos de las bestias más sórdidas y de los cadáveres”.

En líneas anteriores habíamos mencionado a Karl Rosenkraz, quién en su Estética de lo feo, menciona además que relaciona la fealdad con el conflicto introducido por el



cristianismo. El hombre está desgarrado por su inclinación hacia el pecado, que contrasta con su anhelo de perfección moral.

Esta es una perspectiva que pierde su nivel de interés al encontrarse ligada al humor, teniendo en cuenta que lo grotesco asocia la fealdad a lo cómico, pero no a lo monstruoso. La ironía es una forma de belleza que no coincide con el ideal clásico de armonía. Como ejemplo tenemos el caso de la pintura y escultura del artista colombiano Fernando Botero, que ha transformado la gordura en un nuevo principio estético.



Imagen 28: Fernando Botero - The Card Player, 1988

Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/fernando-botero/the-card-player>

Sin embargo, la fealdad también puede interpretarse como una forma de rebeldía. Theodor W. Adorno en su texto “*Teoría Estética*” de 1970, identifica lo feo con lo revolucionario. Lo amorfo, lo disonante o lo anómalo son formas de rebelión contra ese arte superficial y alienante que adormece la conciencia, impidiendo apreciar la injusticia.

Siempre ha existido una atracción por los opuestos, dependiendo de cómo se comience el relato, la belleza puede ser fealdad y la fealdad belleza, todo responde a la versión que creemos es merecedora de un puesto principal en una discusión. La belleza versus la fealdad, desde su proceder antagónico ligado a la percepción de la realidad,



encuentra un punto de convergencia entre características como la negación, pero no totalitaria, es decir, la fealdad no niega que exista la belleza, sino que la considera como un extremo distante que es ilusorio; sin embargo, esas distinciones están inmersas en un proceso de construcción estética que tiene como eje al encuentro de dichos opuestos.

Nos adentramos también en la forma en que distinguimos cómo en la historia del arte el término estética determina una guía para generar conceptos primordiales en la fragmentación de contenido artístico, cuyo objetivo además es que el arte como obra (producto), ligado a los procesos de producción, encuentre en el concepto de belleza y arte (como conocimiento sensitivo); el verdadero disfrute estético.

Theodor Adorno, nos deja también las siguientes líneas para reflexionar:

(Adorno, 1970) Así como las imágenes estéticas no se pueden traducir en conceptos, tampoco son «reales»; no hay imagen sin lo imaginario; su realidad la tienen en su contenido histórico; no hay que hipostasiar a las imágenes, ni siquiera a las históricas. — Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las obras de arte se convierten en imágenes cuando hablan los procesos que en ellas se han objetivado (pág. 155)

El no contar con la capacidad de distinguir la fealdad artística —tan excepcional como la belleza— es el resultado de haber cerrado esas líneas divisorias en obediencia a las manifestaciones artísticas universales gracias al poco o nulo entendimiento.

Para el orden universal tanto las cosas agradables como las desagradables son necesarias. Lo feo como concepto relativo únicamente puede ser comprendido en relación con otro concepto que es el de lo bello, lo feo existe porque existe lo bello y al revés, al no encontrarse alguna de las dos concepciones no podría existir la negación de ambas.

## 2.2 Estética de lo feo:

Carl Gustav en su texto “*Ensayo sobre Ulises*”, de 1932, expuso una idea transformadora para el mundo de la estética que aún, hasta nuestros días, conserva una especial vigencia para la comprensión del arte moderno y contemporáneo: “Lo feo de hoy es signo de grandes transformaciones futuras”.

Dicho de otra manera, lo que se busca es una idea de entendimiento de que lo que hoy nos parece feo o de mal gusto, posiblemente sea apreciado en un futuro como una obra de arte.

La anterior apreciación estética surge con la aparición de las vanguardias -arte moderno- y, seguidamente, con las actuales manifestaciones de arte contemporáneo.



Imagen 29: Goya – *Dos viejos comiendo sopa*, 1823

Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/sites/default/files/imagenobra/GOD01479.jpg>

Lo feo siempre se ha asociado con lo carente de proporción, armonía y simetría. Sin embargo, lo feo siempre será un concepto mutable y complejo, el cual se modifica a lo largo de la historia.

Precisamente, Umberto Eco en su texto “*Historia de la fealdad*” se vale de los aportes de Kart Rosenkranz y su obra *Estética de lo feo*, de 1853, a quien cita con el fin de ampliar la definición de este concepto.

Según Rosenkranz, lo feo, asociado a la fealdad espiritual, la fealdad en el arte y la fealdad natural, se concibe como “la ausencia de forma, la asimetría, la falta de

armonía, la desfiguración y la deformación –lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal-, y las distintas formas de lo repugnante –lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico”.

Por consiguiente, estaríamos condicionando a la fealdad como una cuestión reduccionista si la consideramos solamente como lo opuesto a lo bello, que aparece definido como todo aquello que tiene integridad de sus partes, que se relacionan y cumplen un designio dentro de la armonía y simetría.

En tal caso, la época moderna insertó muchas propuestas artísticas que van de la mano con una revulsión en cuanto a la forma de dónde derivan, tanto así que develan un carácter fantástico, proveniente de la imaginación y la ilusión, caracterizadas además por resaltar la extravagancia, lo irreal, lo suntuoso.

Precisamente, son estas liberaciones de los cánones racionales las que se vinculan con nociones de apariencias ilusorias como categorías que permiten al individuo hacer una reinterpretación del mundo, que además lo libera de los límites que impone la realidad, condensados en extremos a los que queremos llegar, pero sin saber cómo.

De ahí que Umberto Eco exponga en su obra *Historia de la belleza* la existencia de una belleza cruel y tenebrosa; “la belleza refinada y culta es una máscara tras la cual se oculta el lado tenebroso del hombre. La crueldad coincide, pues, con la naturaleza humana y el sufrimiento es el medio para alcanzar el placer. La belleza de los cuerpos ya no tiene ninguna connotación espiritual: es el triunfo del reino del mal sobre el mundo”.



Imagen 30: Three studies of the Human Head – Francis Bacon, 1953

Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/francis-bacon/three-studies-of-the-human-head-1953>

Una de las figuras importantes de las que hace eco este proyecto es Francis Bacon, un artista existencialista que desmoronó la figura humana a través de metáforas espirituales, de gran carga emocional y sensitiva. Las líneas que convergen en sus cuadros dictan que su formalidad artística no debe ser clasificada dentro de un estereotipo, pero sí que contienen una forma de juego con el espíritu como datos figurativos que están sujetos a la fuerza con la que se plasman las líneas sobre un soporte. No hay observador que no quede sorprendido por el salvajismo compositivo del autor. Arte, orden y azar, así se ve un Bacon.

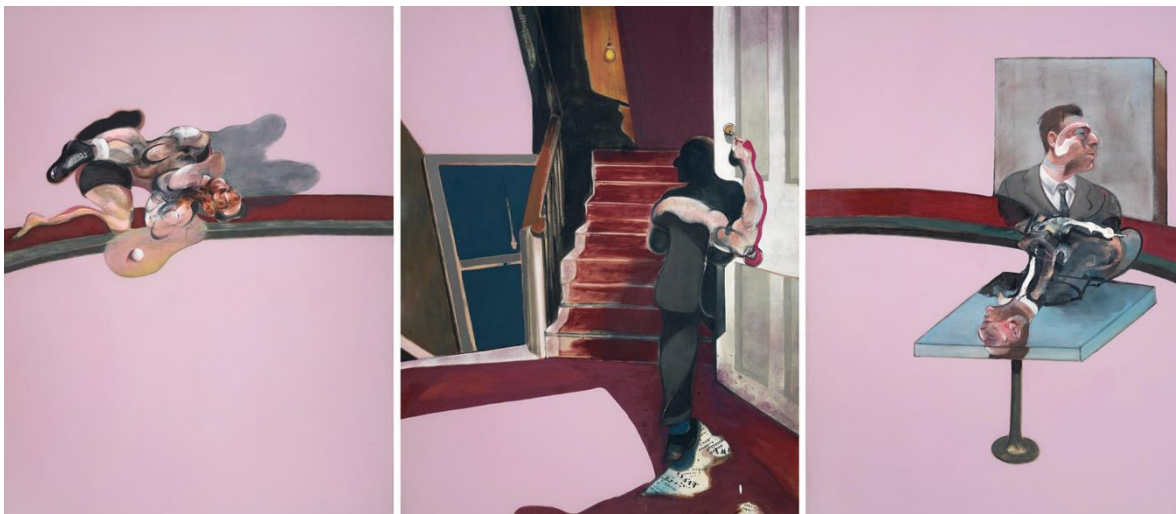


Imagen 31: Francis Bacon, Series - Black Triptychs, 1971

Recuperado de: [https://www.wikiart.org/es/francis-bacon/all-works#!#filterName:Series\\_black-triptychs-1972-1974,resultType:masonry](https://www.wikiart.org/es/francis-bacon/all-works#!#filterName:Series_black-triptychs-1972-1974,resultType:masonry)

La figuración de Francis Bacon fue inédita en su momento. Forma deforme, figura desfigurada, un estelar en la composición que desgarrar el lienzo. El individuo que representa parece estar inmerso en el clamor por desligarse de la fractura emocional contenida en la edad contemporánea, una mimesis de la época que vivió el artista. Los temas recurrentes de los cuales hacía manifiesto, consideraban que su personaje principal se desplazara por una especie de realidad amarga que encontraba en la cromática y consecución de formas, un dinamismo expresivo fructífero para crear un ambiente poco apacible.

Una característica muy importante que destacamos de este artista, es que intervenía en una especie de proceso que se hacía visible en su forma de pintar, en donde

los trazos ágiles, pero subrayan las líneas de sus figuras para mostrar al espectador que estas existían previamente a la mutación.

Cuerpos desmembrados, mutilados y expuestos como en un escaparate de carnicería. La crueldad ligada con la guerra, las diferencias familiares, una catarsis emocional que se traslada a sus pinturas como eco de desolación del hombre.

Esta suerte de permisividad con lo diferencial y abrumador nos ayuda a entender como las formas no convencionales que se expelen sobre un lienzo son sin más imágenes que se convierten en otras; con la inclusión de grafismos que tienen presencia constante en la evolución del concepto y representación de la fealdad.

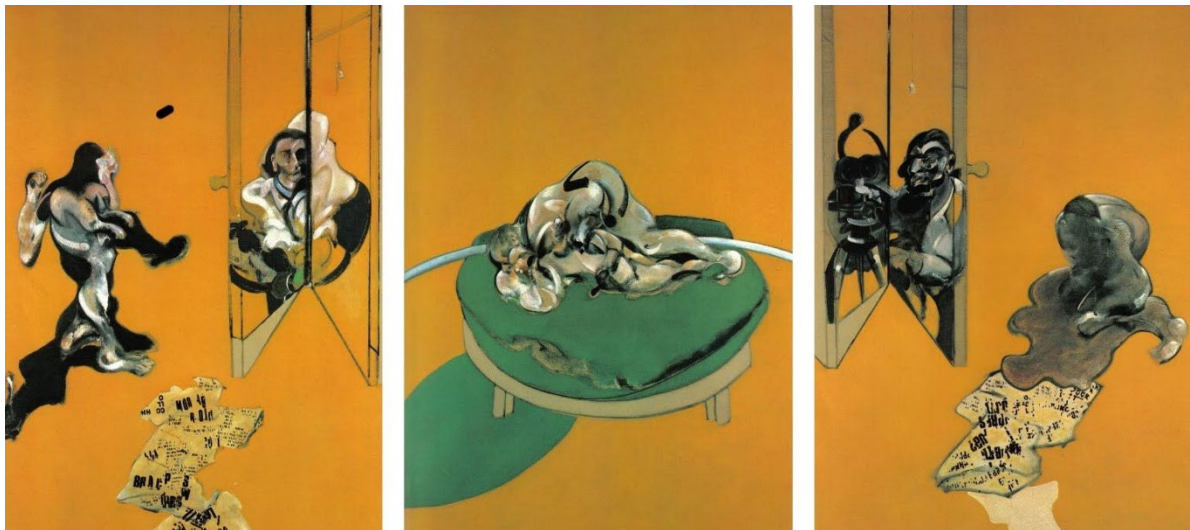


Imagen 32: Francis Bacon, Series - Black Triptychs, 1970

Recuperado de: [https://www.wikiart.org/es/francis-bacon/all-works#!#filterName:Series\\_black-triptychs-1972-1974,resultType:masonry](https://www.wikiart.org/es/francis-bacon/all-works#!#filterName:Series_black-triptychs-1972-1974,resultType:masonry)

### 2.3 Imágenes que se transforman: Referentes artísticos.

¿Por qué imágenes que se transforman?, la construcción de este apartado es uno de los indicios más importantes del desarrollo del proceso artístico a incurrir; se convierte en el generador del camino transitable donde de algún modo las atribuciones que se han dado a los conceptos de belleza o fealdad tienen su visibilidad dentro de la realidad contenida en el trayecto de la historia que se quiere contar sobre cualquier soporte. Es decir, la realidad y su sentido han cambiado para componer o establecer un mundo donde lo feo ya no es una cuestión de proporciones relegadas al uso de un modelo estable, sino más bien, una transición entre grafismos que se construyen a través de la experiencia visual de lo opuesto, marginal, equidistante de lo común.

Un ejemplo de esto lo desarrolla el grupo compuesto por Lucy McRae y Bart Hess, quienes crearon una serie de obras artísticas que recorren espacios como la moda, la arquitectura y el performance, lo mejor del cuerpo humano, y lo complementaron con deformaciones sobre éste. El escenario en donde actúan es una aproximación al arte desde la revolución de límites fuera de la pintura, con el uso cromático atractivo dentro de las formas orgánicas que componen a un cuerpo humano promedio.

Y es que sorprende además el planteamiento que tienen en relación a la puesta en escena: “en la deformidad hay divinidad”, como una forma diferente de concebir la estética que manipula en todo sentido lo que se establece como bello. Una manera diferente de concebir la estética, a ratos abstracta y en otros momentos voluptuosa y pecaminosa. Es como ver un estilo de pintura futurista en vivo: diversas perspectivas encaminadas a la misma idea y con la figura humana como parte primordial de un todo.

Consecuentemente a la definición que no pudo ser más acertada: La idea de alterar al cuerpo con relieves y texturas ajenas al mismo, es una muestra de que puede ser un lienzo maravilloso sin límites.



*Imagen 33: Lucyandbart, 2010*

*Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/lucyandbart-arte-grotesco>*

Para estos creadores, la manipulación genética es fascinante, puesto que la manera en que un cuerpo puede mutar sin abandonar el aspecto estético y llevarlo a otro nivel de

atractivo, es tan increíble como el talento de este par. A pesar de enviar mensajes muy claros al espectador como el encadenamiento con la tecnología, el alejamiento del ser vivo y su naturaleza o la falta de conciencia social, el objetivo principal del concepto de la obra "LUCYANDBART", como se hacen llamar en colectivo, es experimentar con ilusiones ópticas y embellecer los defectos.

Sin imaginarlo, la base principal de su creatividad se convirtió en la negación. Es decir, pretendiendo negar todo lo convencional, el dúo artístico usa lo que está a su alcance para distorsionar el cuerpo humano por completo. Espumas, madera, globos, grapas, entre muchos materiales más, sobresalen deformando el rostro de modelos cuya fisionomía podría considerarse perfecta.

Sin un mensaje aparentemente tan profundo, más que la idea de que todo cuerpo es bello sin importar cuales sean los defectos, el proyecto "LUCYANDBART" nos emite señales de aceptación personal. Con una generalidad básica que dicta que te quieras tal cual eres y enaltecer tus defectos o "malformaciones" de tal modo que parezca que forman parte de tu encanto, porque, de hecho, lo son. El tal caso, esa aceptación justifica la idea de que todos pertenecemos a un espacio que no es para nada irrisorio. El mismo que se vuelve inclusivo.



*Imagen 34: Make you maker, Lucy Mcrae, 2012*  
Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/lucyandbart-arte-grotesco>



Si bien el espacio y el tiempo son condiciones necesarias para vivir esta experiencia, no suceden de una sola manera. El arte tiene la posibilidad de proponer modos distintos de vivir tanto el espacio como el tiempo; independientemente de que estos modos se instituyan como universales.

Y cada vez más entonces, enfocándonos más en un estilo de pintura que rasga lo figurativo dentro del arte, comprende ese medio en el que los artistas han expresado de forma continua las posibilidades de entender el espacio social, ese espacio de la pintura que nace de la historicidad, En los cuadros que veremos a continuación vamos a encontramos aproximaciones descriptivas de la realidad y otras que prescriben mundos posibles. Esta forma de pintura hace explícita una acumulación diacrónica de injusticia, muestra al ojo y al entendimiento el posicionamiento (vertical) de los cuerpos desde el poder de la figura humana como parte fundamental. Mismos que deciden cómo se presentan sin dejar espacio a suposiciones frívolas.



*Imagen 35: Interwine - Jenny Saville, 2014*

Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/jenny-saville/interwine-2014>

En este mismo orden y dirección, como referente principal aparece Jenny Saville, quien es la artista femenina más cotizada de todos los tiempos. Y tiene su razón de ser al formar parte del grupo de los Young British Artists, quienes son figuras excepcionales

dentro del arte contemporáneo por la justificada y virtuosa puesta en práctica de las utilidades que la producción artística nos ofrece hoy en día.

Es también una figura importante por ser consecuente a la relación con Charles Saatchi, coleccionista de renombre y figura destacada dentro del mercado del arte. Pero lo que la diferencia de sus colegas es la forma en que recupera la pintura de manera tradicional. La temática de la que se sostiene implica el uso de la figura humana como una forma de reinterpretación moderna de la apropiación de los cuerpos, principalmente femeninos, dándoles un poder de impacto de niveles masivos y extraordinarios que logran capturar al público.



*Imagen 36: Fulcrum - Jenny Saville, 1999*

*Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/jenny-saville/interwine-2014>*

También aparece dentro de la escena Sam Green, cuya singularidad reside en su capacidad para crear imágenes que transportan una energía asombrosa. Desatando los impulsos inconscientes e indisciplinados mediante el uso del primitivismo y aferrándonos a observar con asombro los detalles abstractos que hacen referencia a movimientos orgánicos como el de fluidos, los dibujos son a la vez emocionantes y relajantes.

Un punto de especial atención para seguir en Sam, es el gusto por la experimentación con herramientas digitales, esto significa que está encontrando constantemente formas originales de representar a sus sujetos, sin dejar de sorprender y siempre asegurando una nueva perspectiva.



Imagen 38: St Ripper - Sam Green, 2017

Recuperado de:

<https://www.samgreenstudio.com/samgreen?pgid=jm24szz0-82721f5b-1550-4323-bbf1-6b43cdfd2463>



Imagen 37: Pangea Arch - Sam Green, 2018

Recuperado de:

<https://www.samgreenstudio.com/samgreen?pgid=jm24szz0-3505d50b-dc47-4ca2-a5c0-113fc08a88ed>

Un escape, además, sin dejar de lado a la formalidad, de las formas miméticas de representación pictórica sin sentido alguno, convirtiendo a la historia en parte de su obra y no lo contrario. Un encuentro símil también con perfiles ligados al uso de la tecnología como fundamento creativo.

Los ejemplos que se mostraron anteriormente son de momento distantes en su forma de materialización, pero cuidan de la figura humana de forma perspicaz, en primera instancia Jenny Saville confirma la premisa de que un cuerpo voluptuoso contiene en su masa un tipo de energía que se exhibe desde la presión, de querer salir, de firmeza, un impulso por destacar en un mundo tan homogeneizado. Sam Green en cambio, dispone del cuerpo como forma abstracta que se completa con matices cromáticos o trazos que

generan recorridos dentro del cuadro. Pero están ahí, puedes ver a los cuerpos, como un despliegue de formas naturales desnudas.

Con referencia a lo anterior, por la forma expresiva de contenido dentro de las imágenes que se presentan como referentes, abordaremos a Paulina Jaimes, artista mexicana nacida en 1986, quien en algún momento y como extracto de una entrevista pública menciona que: "El interés que me mueve es la vulnerabilidad del ser humano y en ese tema no caben las cosas bonitas. Hay veces que no percibo que tan agresivo suele ser el cuadro, pero ya cuando me distancio de ellos es cuando lo veo". Esta es sin duda una forma alegórica de compartir su posición respecto a qué es lo que se encuentra distante de lo bello, pero no como forma de manipular la realidad, sino más bien, generando otro contexto donde lo feo es lo vulnerable o repudiable como sentimiento anacrónico.

Paulina Jaimes asegura que la mejor producción de arte que hizo durante la Universidad la realizó después de que un maestro le dijo "deja de pensar y ponte a pintar". Esto como una forma de relacionar el sentimiento de vulnerabilidad que se pretende plasmar al final de la producción pictórica en proceso.



*Imagen 39: El drama de la sustancia - Paulina Jaimes, 2013*  
Recuperado de: <http://coleccionmilenioarte.milenio.com/paulina-jaimes/>

Después de lo anterior enseñado, resulta conveniente incluir en la base referencial de artistas figurativos en la actualidad a Christian Rex van Minnen, notable exponente

estadounidense nacido en 1980 en Providence (Rhode Island), quien con sus obras ejerce una extraña fascinación en el espectador, interviniendo el tema de la deformación, lo grotesco y fantástico dentro del arte.

Una vez que uno se libera de esa pulsión por tratar de encontrar significados subyacentes o imágenes más allá de la imagen que está ahí delante, se puede entregar al puro disfrute estético de unas composiciones perturbadoras, elegantes y fascinantes donde todo es sencillamente lo que parece.



Imagen 40: Flat wiht pineapple - Rex Van Minnen, 2019  
Recuperado de: <https://www.christianrexvanminnen.com/2019/11/25/flag-wiht-pineapple>

En este tipo de obras no hay vuelta atrás, estás posándote frente a esa forma de realidad que no quizás no sugeriste en ningún momento de tu vida, un mundo fantástico donde las figuras consideradas como naturales no existen. Una distorsión de esa realidad que te compromete como espectador a decidir si lo *normal* sigue siendo entretenido, es como si generáramos un nexo con una verdad que está oculta muy en el interior de todos nosotros. Por supuesto que también en algunas personas puede sugerir un recuerdo de dibujos de la infancia, como si renacieran del inconsciente porque en ese momento no teníamos marcadas las convenciones sociales que dictan que un objeto artístico no puede tener estas características.

Christian Rex van Minnen es un tipo de renacentista que presenta a la figura humana de manera un tanto perturbadora, hay rasgos faciales que están incompletos, distorsionados o simplemente no existen. Esta es una concepción que implica que nos replanteemos si esta es una forma de libertad para decidir mediante estímulos sensoriales que no estén ligados a la visualidad, por ejemplo.

Las texturas son otro detonante en este tipo de obra, aparte que existe un estudio cromático que mezcla conceptos clásicos con resoluciones creativas contemporáneas



Imagen 41: Farm to Table - Rex Van Minnen, 2017

Recuperado de: <https://www.christianrexvanminnen.com/2017/10/12/6de42rao65dpj79zd6labfv70xfegq>



## 2.4 Dualidad - Transmutación.

El artista, en su versión expandida, es una persona creativa con una visión humanista de la realidad que puede funcionar como arquitecto de sistemas dialécticos y generar innovaciones disruptivas <sup>6</sup>en ámbitos sorprendentes. Pero, ¿de qué dependen estas disrupciones?; el comportamiento humano está condicionado por una diversa cantidad de pensamientos que se enfrentan entre sí y son los causantes de que ocurran variantes en la posición en que nos encontramos, es decir, cada individuo dispone de una plataforma de conceptos que se usan para enfrentar problemas cotidianos, pero, ¿nos hemos puesto a reflexionar el porqué de algunas cosas?, y porqué esas mismas cosas son asimiladas de manera contraria por otro sujeto.

En el arte estos temas se tratan con minuciosidad por tratarse de un signo inequívoco del valor de una obra, convirtiéndose además es una condición que aporta un valor que extiende el límite de alcance de la misma. De tal modo que deberíamos iniciar este apartado conociendo la concepción principal que rodea el perímetro dualidad/transmutación.

El dualismo/dualidad en principio es un concepto de la filosofía que se basa en dos realidades o dos principios supremos, increados, contornos, independientes, irreductibles y antagónicos, uno del bien y otro del mal, de lo bello y lo grotesco, de lo inefable.

De tal modo que:

(Howard, 2015) El término ‘dualismo’ posee una variedad de usos en la historia del pensamiento. En general, la idea es que en un dominio dado existen dos tipos o categorías de cosas o principios fundamentales. En la filosofía de la mente, el dualismo es la teoría de que lo mental y lo físico – o la mente y el cuerpo o la mente y el cerebro – son, en cierto sentido, tipos de cosas radicalmente diferentes. (pág.

Si quisiéramos adentrarnos en un sentido más amplio, afirmaríamos que una dualidad cuando transmuta (se convierte en otra cosa), es inherente a las doctrinas que afirman dos órdenes ser esencialmente distintos, por ejemplo, la materia y el espíritu, límite e ilimitado, par e impar, amistad y odio; donde parecería imposible medir simultáneamente y con precisión absoluta el lugar de donde proviene y hacia dónde va la idea en la que se sostiene. Que, en su modo aplicable al arte, significaría que cada cosa, creada consciente o inconscientemente por alguien, tienen en sus adentros una razón de

---

<sup>6</sup> Disrupción: Interrupción súbita de algo



ser que puede ser indescifrable, pero que ha generado desde un lugar dentro de la mente que tiene un origen en común para todos y cada uno de nosotros.

Tradicionalmente, la razón ha sido la herramienta por antonomasia <sup>7</sup> que nos ha permitido conocer el mundo mediante la filosofía y la ciencia. En la razón interviene un sujeto que piensa (yo) en algo pensado (objeto). Es decir, cada vez que surge un pensamiento, se produce un dualismo entre el sujeto que piensa y el objeto pensado. Toda la filosofía que incurre aquí está sustentada en el dualismo que divide al ser humano entre ese mundo interior que pregunta y ese otro mundo exterior por conocer.

Estas palabras hay que situarlas muy claramente, porque los términos dualidad y no-dualidad pueden ser parte de variados ámbitos de la vida, por ejemplo, del ético, del metafísico o del epistémico.

Pero centremos en la idea del arte dual y su forma convergente con las transformaciones o hipertextualidades que generamos con la información que nos rodea, de tal manera que cuando hablemos de dualidad y de no-dualidad también, analizaremos exclusivamente el aspecto epistémico, es decir, plantearémos las diversas formas de cognición junto con los atributos que operan en este proceso en la medida que el ser humano percibe el mundo.

Esto no es del todo complicado de comprender, entendiendo que en el aspecto epistémico <sup>8</sup>, está compuesto por tres elementos: sujeto, objeto y poder de conocimiento (el poder de la conciencia). A través de la dualidad sujeto-objeto, se ha intentado encontrar un modelo en que discurra el proceso del conocimiento y se puedan descubrir las fases desde las cuales este opera. A este tipo de conocimiento donde se plantea la existencia independiente de objeto y sujeto se denomina dual, en razón de que siempre prospera, sin importar qué forma de cognición se realice, la aparición de objeto o de sujeto de manera independientes.

---

<sup>7</sup> Antonomasia: Expresión que se utiliza para indicar que el nombre apelativo con el que se designa a una persona o a un objeto le conviene con más propiedad que a otros de su grupo por ser el más característico, destacado o importante.

<sup>8</sup> Epistémico: conocimiento, justificación y opinión fundada



Una artista con la cual podemos ejemplificar este tipo de estructura dual es Diane Arbus, fotógrafa estadounidense, que inicialmente aprendió fotografía del que fue su marido y padre de sus hijas en la primera juventud, Allan Arbus.



*Imagen 42: Bishop at the altar - Diane Arbus, 1964*  
Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/diane-arbus/bishop-at-the-altar>

Su carrera personal contó con el respaldo de una beca que le concedió la Fundación Guggenheim y su obra ha sido reconocida por la Bienal de Venecia y el MOMA entre otras. Es conocida como la fotógrafa de los freaks<sup>9</sup>.

Sus fotos están intrínsecamente relacionadas con personas inadaptadas y miembros de comunidades marginales. Es importante percibir esta como otra de las

---

<sup>9</sup> Freaks: Persona que tiene un comportamiento o aspecto raros o extravagantes.



realidades de las que nos queremos alejar por razones sencilla como el miedo, el no querer situarse en ese camino donde la mente ya ha adquirido otra forma de ver las cosas, un tanto surreal a ratos, pero que no deja de expeler un tipo de información que se capta y transforma dentro su propio imaginario. Sus retratados se enfrentan momentáneamente a esa propia singularidad y, de este modo, nos desafían a hacer lo mismo.

Estas fotografías abren una puerta al estudio acerca la identidad como medio diferenciador de individuos dentro de la sociedad, poniendo en evidencia que no conocemos todo lo que creíamos saber acerca del género, la raza, la apariencia y las distinciones entre artificio y realidad, y el resultado que reflejan ser es sin más es de fotografías sin adornos.

Sucede algo interesante cuando analizamos este tipo de obras, y es que esta realidad social retratada la componen las personas que aparecen como si estuvieran solas frente a un breve atisbo<sup>10</sup> de sí mismos en una vidriera o un espejo. El intercambio que sucede a ambos lados de la acción –ver y ser visto– plantea preguntas existenciales al individuo en cuestión, preguntas que, en última instancia, se transmiten también al espectador.

Hablamos de artificio igualmente en el arte, entendiéndolo como el pensamiento de las cosas a través de imágenes y que básicamente sin estímulos gráficos, sonoros, etc., no existe obra artística. Todo parte de un acto de conciencia que singulariza los objetos para que perduren en la memoria del espectador.

La documentación que hacía Arbus de manicomios, campos nudistas, freaks, seres deformes, y cocktails de la alta sociedad deja entrever el mensaje de alienación. No hay apenas diferencias entre dementes y cuerdos, porque todos son parte de una misma sociedad displicente.

---

<sup>10</sup> Atisbo: Principio de algo que puede ser interpretado como una señal de ello.

Frecuentar estos espacios donde existe una reducción a los rasgos fisonómicos no convencionales, es un intento de transcribir el conjunto de sensaciones que el modelo retratado suscita en el artista y esta reacción emocional y subjetiva condiciona el conjunto de las formas de cada cuadro dentro de un esquema lingüístico determinado.



*Imagen 43: Untitled - Diane Arbus, 1971*  
Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/diane-arbus/untitled-1971>

El objetivo es distorsionar la estabilidad emocional del espectador, expresando en diversas fotografías la multiplicidad de formas de apreciación de la belleza en este caso. Este tipo de retrato conceptual puede así, ser descrito como una estrategia para burlar las rutinas de la mirada, evitando las convenciones asociadas a un retrato clásico. Un intento de transformar el estereotipo de un retrato convencional, que únicamente simula la individualidad concreta en una imagen proceso donde el rostro humano aparece en los



límites de su disolución, justo antes de empezar a dejar de ser reconocido, lo que abre la posibilidad de lecturas dispares.

Cualquier cosa que parezca surgir dentro de este cuerpo de obra, ya sea en forma gradual o repentina, resultará haber estado allí siempre, latente en lo que ya había antes. No distinguimos ya a la belleza como una realidad única, sino más bien, un lugar desde donde nacen toda una serie de características ajenas en las cuales los detalles meramente azarosos o secundarios se ven superados por el encuentro entre el artista y su obra, que impide que el espectador se fije en otra cosa.

Llegamos al punto donde hablar de transmutación como sinónimo de transformación, se refiere a establecer una conciencia asociativa de discursos donde el hombre tiene la capacidad inherente de comunicar mediante simbologías que son utilizadas por los ámbitos religiosos o la cultura popular para establecer parámetros de valor y significado, al liberar estos signos de sus referencias comunes, pueden ser dispuestos como presencias poéticas puras.

El principio fundamental de transmutar en el arte es que el artista utilice el lenguaje y la referencialidad con una función adversa; en lugar de adjudicar y reafirmar un significado, lo cancela para así revelar la dimensión emocional de las cosas y su relación con el cuerpo. Pero existe además una singularidad que no podemos eludir: demasiados conocimientos al contemplar una obra de arte pueden impedir mirar y experimentar lo emocional del arte, es por eso que, como contrapeso, surge un gran estímulo para el pensamiento.

En una época en la que se ha dicho que el arte ha muerto, lo importante es revitalizar las técnicas para dotar de nuevos movimientos la esencia del retratado en cuestiones pictóricas, en cuanto a que todo ser individual está constituido por partes de la sociedad que lo ha construido. Somos parte de un rizoma, una estructura de la sociedad que desarrolla el lenguaje con el que pensamos, como si estuviésemos hechos de lenguaje. No podemos existir fuera de él.

Ponderamos nuevamente la idea de que el arte es un lenguaje que se construye y destruye cada cierto tiempo. Una transformación que ofrece sinapsis<sup>11</sup> entre los símbolos que pertenecen al mismo.

---

<sup>11</sup> Sinapsis: Capacidad de comunicación que tienen las neuronas



## 2.5 Hibridación

Ya vemos como cada uno de los contenidos que hemos estado desarrollando tienen lecturas que toman o hacen eco de características de los otros, pero llegan al final a un estado de convergencia que en este caso traduciremos o trataremos como *Hibridación*, cuya aplicación en el campo del arte invita a que se utilicen nuevos medios que supongan una complejidad que vaya más allá de lo textual. Se podría decir que el arte híbrido es componente esencial de la postmodernidad encaminado a la búsqueda de resultados multisensoriales.

Las lecturas que se les pueden dar a las imágenes que se presentan ante nosotros en el día a día, son el resultado de apropiaciones gráficas en base a nuestra posición en la sociedad como consumidores de arte, de ahí que el mismo sea una herramienta visual diversa que transmite esa información que crea una experiencia dual, como se mencionaba en el subcapítulo anterior, formulada en condiciones transdisciplinarias en su mayoría de veces. La hibridación es eso: un destino alternativo y de ruptura para la construcción de obras artísticas, donde existe un sistema preliminar que, a manera de concepto, transforma una realidad y reúne elementos dispares o de naturaleza heterogénea.

En la actualidad esta condición se asocia a la unión de disciplinas ligadas al arte en primera instancia. Lo híbrido se condensa en esa propuesta artística que tiende a ubicarnos en un eje donde reflexionamos sobre las múltiples opciones que tenemos a elegir en un proceso interdisciplinar, donde pueden participar las artes visuales, psicología, arquitectura y más. La característica esencial de lo híbrido es la de no buscar una singularidad específica en cuanto a un género ni delimitarse dentro de otros subgéneros.

Aunque esa libertad creativa un tanto irreverente puede traer consigo respuestas poco favorables en cuanto a la recepción de una obra, lo importante sería encontrar en las nociones de unicidad y aura artística, las condiciones apropiadas para crear obras de carácter híbrido que no se despeguen de una formalidad justificable. Para el arte híbrido la plataforma de despegue en cuanto a producción supone la superación de categorías interdisciplinarias de las fronteras artísticas que dan como resultado una cantidad copiosa de opciones en cuanto a obras resueltas con gran factura.

Como consecuencia entonces, el acercamiento que se pretende generar entre lo híbrido y la anamorfosis parte desde el uso de herramientas que no son convencionales (cilindro curvo) y que se exponen no como una imagen fija, sino más bien como una relación entre el arte tradicional y las nuevas formas de aplicación del mismo. Claro está que estas ideas se reformulan constantemente para lograr hacer visibles conceptos, que son absorbidos por el espectador/usuario para su uso creativo.



Imagen 44: Aline Brant – Foto e bordado, 2017

Recuperado de: [https://scontent.fuio5-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/19477299\\_1504296476289131\\_2856567648376831216\\_o.jpg?\\_nc\\_cat=104&\\_nc\\_sid=e007fa&\\_nc\\_ohc=Gw2QwdwTmUQAX8CzHJK&\\_nc\\_ht=scontent.fuio5-1.fna&oh=0e3cfd95ca442187226ee523e5062556&oe=5F45A29D](https://scontent.fuio5-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/19477299_1504296476289131_2856567648376831216_o.jpg?_nc_cat=104&_nc_sid=e007fa&_nc_ohc=Gw2QwdwTmUQAX8CzHJK&_nc_ht=scontent.fuio5-1.fna&oh=0e3cfd95ca442187226ee523e5062556&oe=5F45A29D)

Tal como viene ocurriendo en el ámbito de las prácticas artísticas desde su alianza con lo digital, las formas en que se manifiestan parecen actualizarse cada día a la misma velocidad que los medios. La infinidad de "pequeñas" tecnologías que complementan el ordenador e internet y que inundan nuestra vida cotidiana, son rápidamente concentradas en módulos de aprendizaje que pueden ser entregados de forma masiva al espectador.



*Imagen 45: Bordados - Ana Teresa Barboza, 2008*  
Recuperado de: <https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>

La convergencia de medios tecnológicos, cada vez más y más fáciles de integrar, ha dado lugar a una enorme multiplicación de prácticas artísticas, a la aparición de lo que podríamos llamar nuevos géneros o tipologías artísticas.

Estamos hablando de todas formas de no solo cómo crear un objeto artístico, sino también, cómo lo recibe el público. La facilidad dada por medios electrónicos para estar en constante contacto con información, hacen que la experiencia sensible ya no sea la misma que se vivía hace varias décadas. Lo que pasa también es que hoy en día se han dado la libertad muchos artistas de manifestar que casi cualquier cosa puede ser una obra artística, posición un tanto discutible si es que esto no va más allá de una simple apropiación de algo sin experimentación anterior, ni dominio de alguna técnica en particular y todo lo que está implícito detrás de esto.



Lo que siempre hemos estado buscando los seres humanos son formas innovadoras de arte. Y es que la tecnología como concepto general abarca toda la historia del arte desde bocetos de obra que tenían grandes figuras como Da Vinci, Miguel Ángel, o los prototipos de cámaras fotográficas luego patentada por los hermanos Lumiere, etc., que fueron en su época prácticamente genialidades que se iban descubriendo poco a poco. No debemos confundir un tipo de arte híbrido con *Híbridos Tecnológicos*, la tecnología existe y existirá para siempre. Esto nos orienta de igual manera a cómo debemos definir al artista que se desplaza en este medio singular. Este lenguaje autónomo que va incorporando a cada momento acciones reaccionarias a lo tradicional precedidas por la demanda de credibilidad y conservación de un potencial que pueda insertarse en nuestros hábitos cotidianos.



## CAPÍTULO III

### 3.1 CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LA ANAMORFOSIS.

#### Representación gráfica.

Siguiendo con la construcción de la obra final, tenemos que presentar el proceso de creación de las cuadrículas polares y cómo serán utilizadas con un espejo cilíndrico que hará que el efecto perspectivo suceda y transforme la imagen de referencia.

En un primer momento el gráfico de la cuadrícula será de celdas de número variable teniendo en cuenta que las mismas son las que van a contener lo que será la imagen deformada en el siguiente paso.

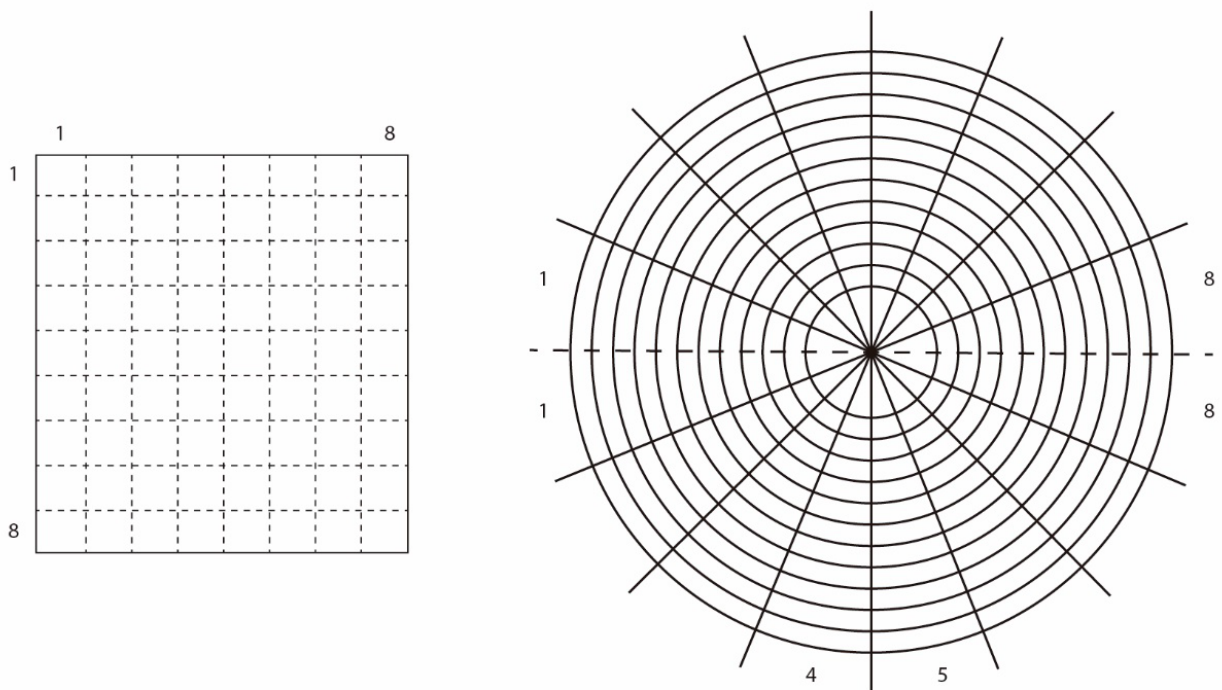


Imagen 46: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración George Galarza

Debemos tomar en cuenta que la distribución de los elementos o figuras a deformar, tienen que estar pensando en función del uso de la cuadrícula y en cuántos espacios se divide, iniciando desde la mitad de la misma. Es decir, si numeramos los sectores de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, deberíamos utilizar (cómo se muestra en el gráfico siguiente), el espacio correspondiente a la parte superior de la cuadrícula.

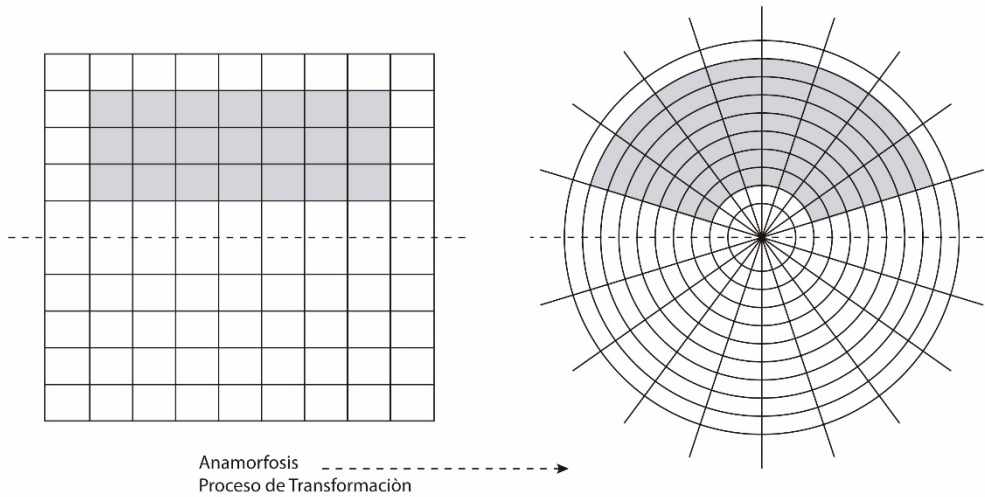


Imagen 47: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfofis - Ilustración 2 George Galarza

En todo caso, su forma de construcción es la siguiente:

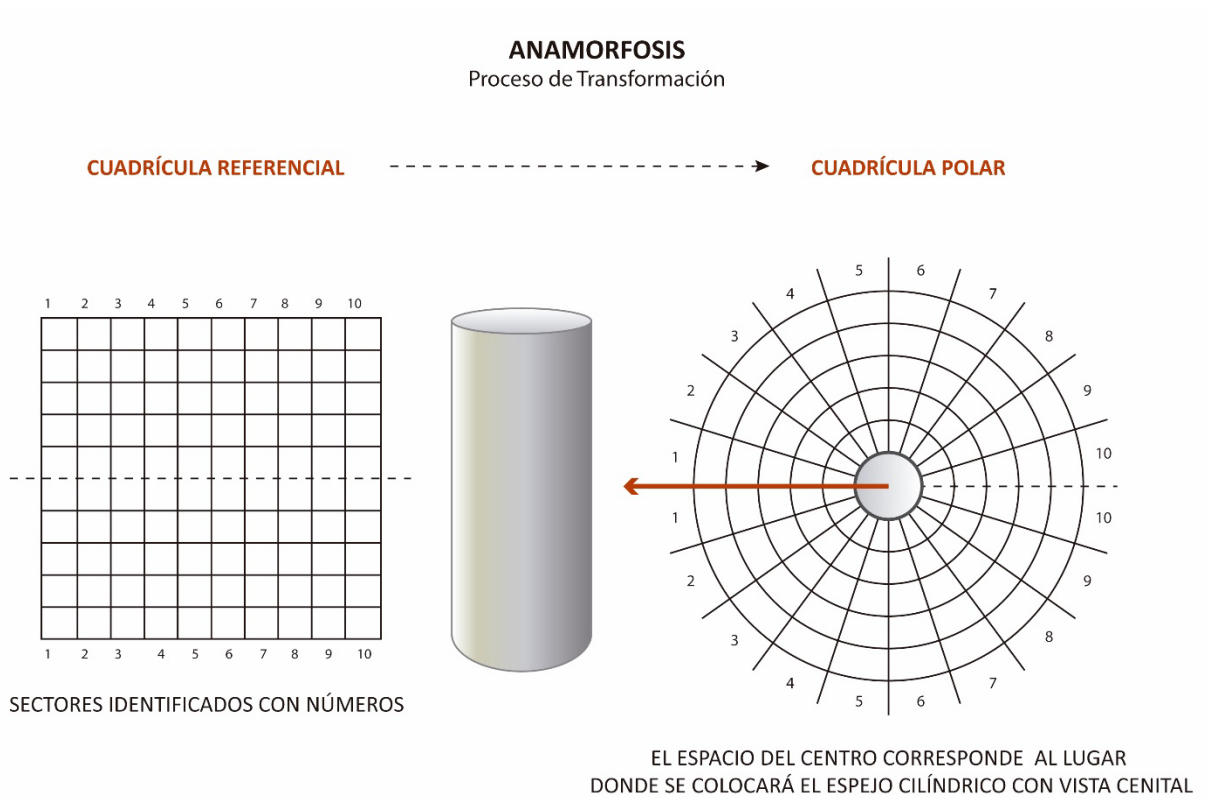
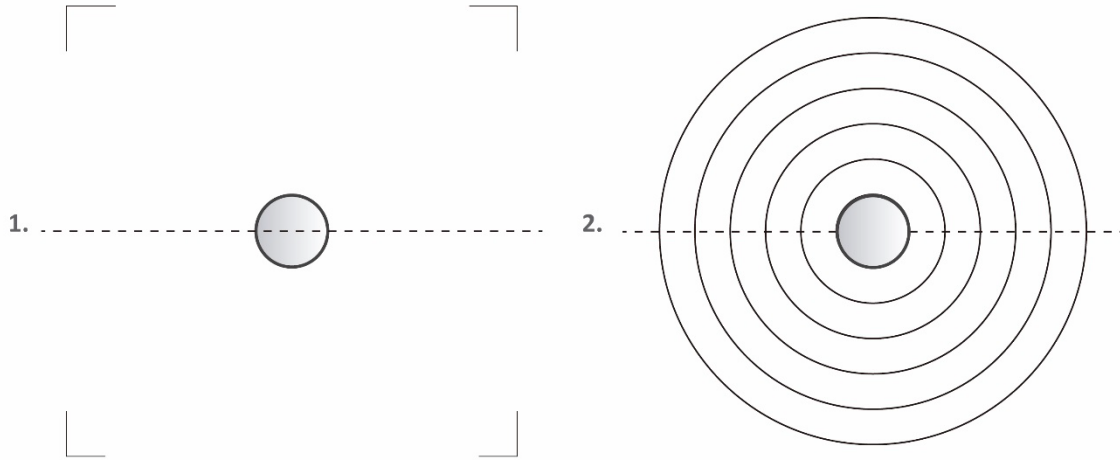


Imagen 48: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfofis - Ilustración 3 George Galarza

1. Dibujamos, en dependencia del diámetro del espejo cilíndrico, el espacio principal donde se hará visible la deformación de la imagen deseada (Imag. Izq.)



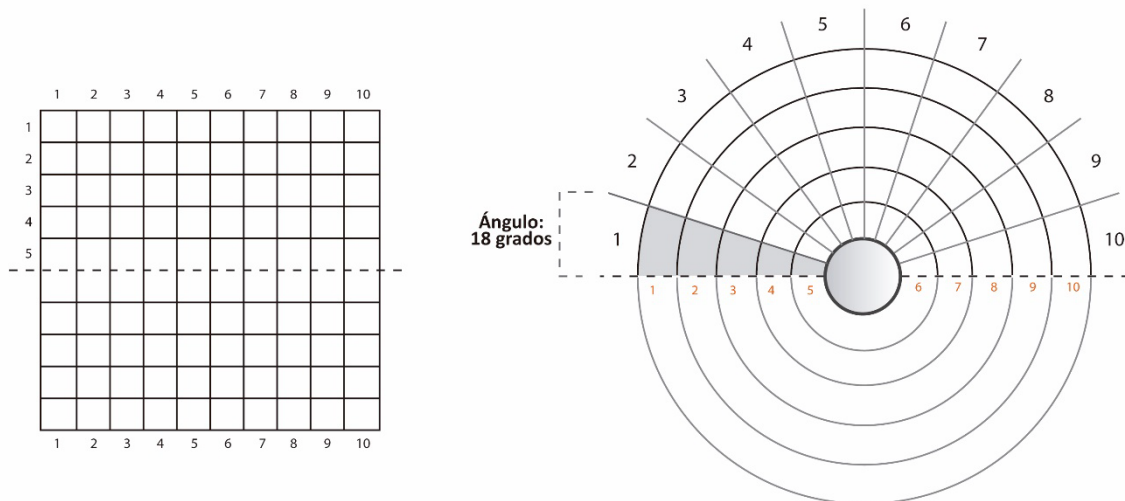
2. Se distribuirán círculos concéntricos partiendo desde el espacio designado para el espejo cilíndrico (20cm de radio), a una distancia aproximada de 15 cm en esta ocasión, dependiendo de la cantidad sectores que se vayan a utilizar en la cuadrícula principal. (Imag. Der.)

Imagen 49: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 4 George Galarza

### ANAMORFOSIS

Construcción de la Cuadrícula Polar

En este caso dividimos la cuadrícula en partes iguales desde el centro, donde hay 10 sectores horizontales y 5 verticales en cada una.



De tal manera que la deformación es consecuente a las líneas radiales dibujadas hacia el exterior (sectores yuxtapuestos), separadas por un ángulo definido que, en este caso, corresponde a a 18 grados

Imagen 50: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 3 George Galarza

La cuadrícula completa entonces tendría la siguiente distribución:

(Cada sector está identificado con un color diferente para mejor comprensión de su ubicación)

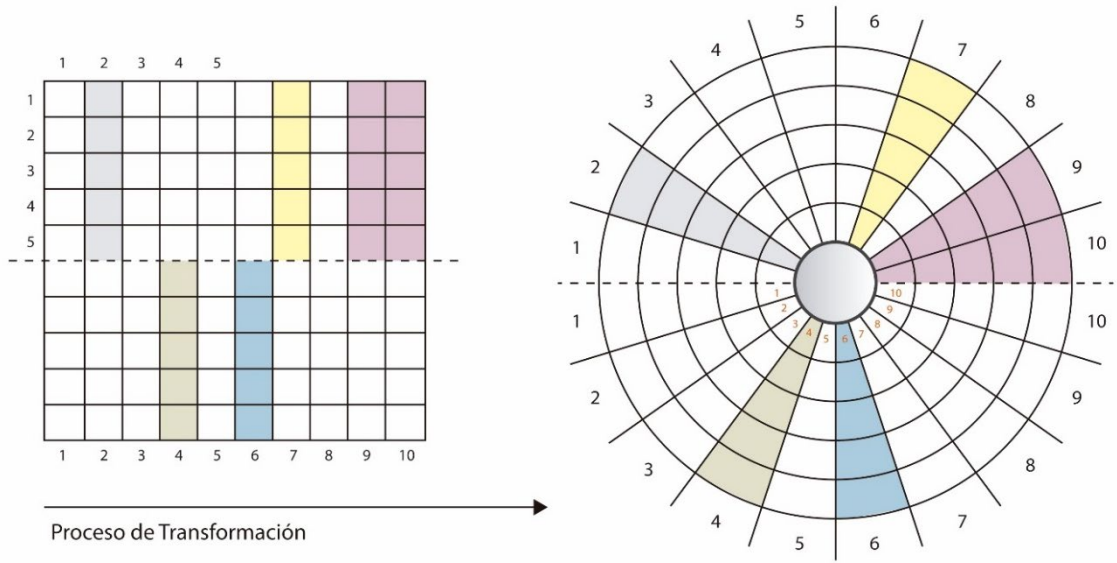


Imagen 51: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 5 George Galarza

Representación del espejo cilíndrico junto con la cuadrícula polar y los segmentos utilizados para reflejar la imagen deformada

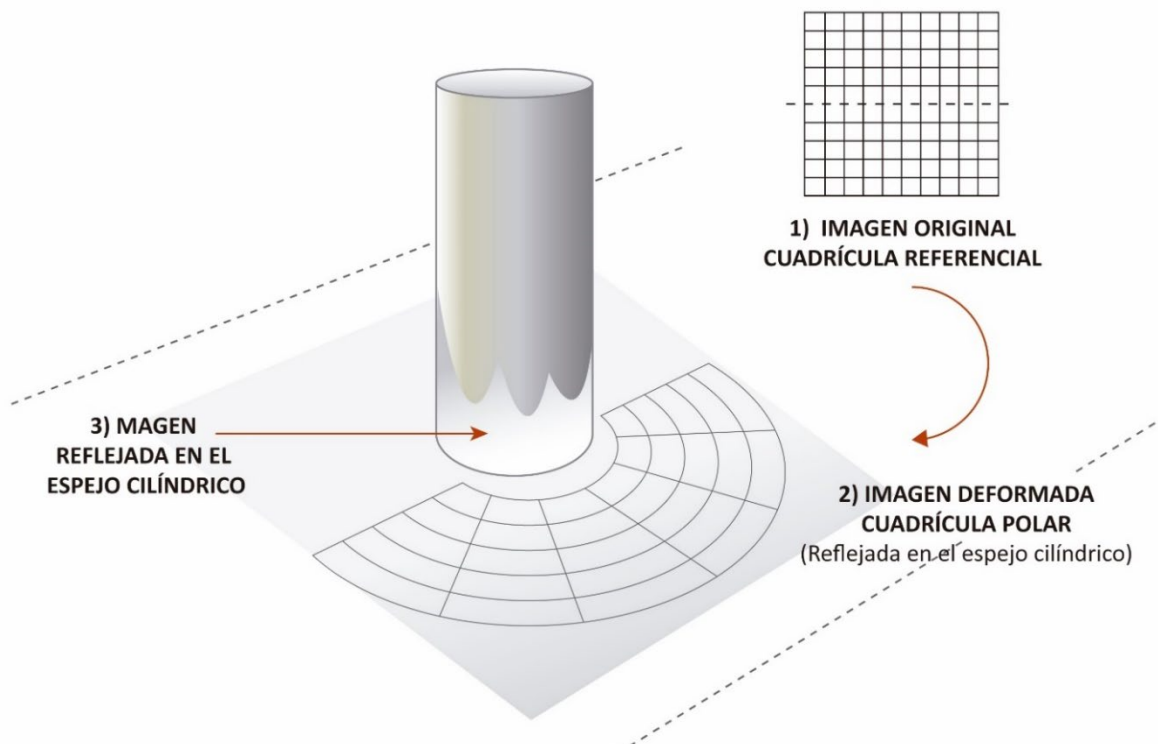
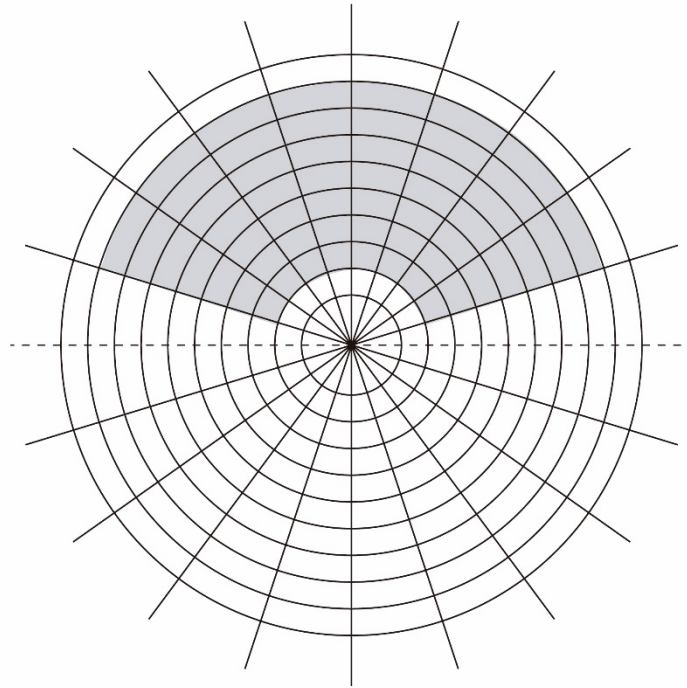
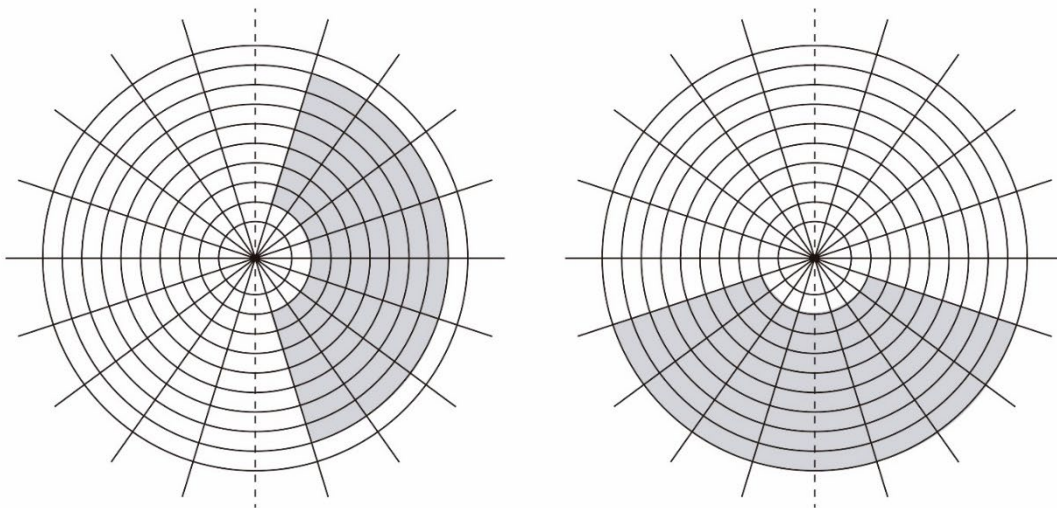


Imagen 52: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 6 George Galarza

El uso de los espacios se dará en función del recorrido que el artista ofrezca al espectador. En la figura siguiente podemos ver las formas de aplicación de la imagen dentro del efecto de anamorfosis.

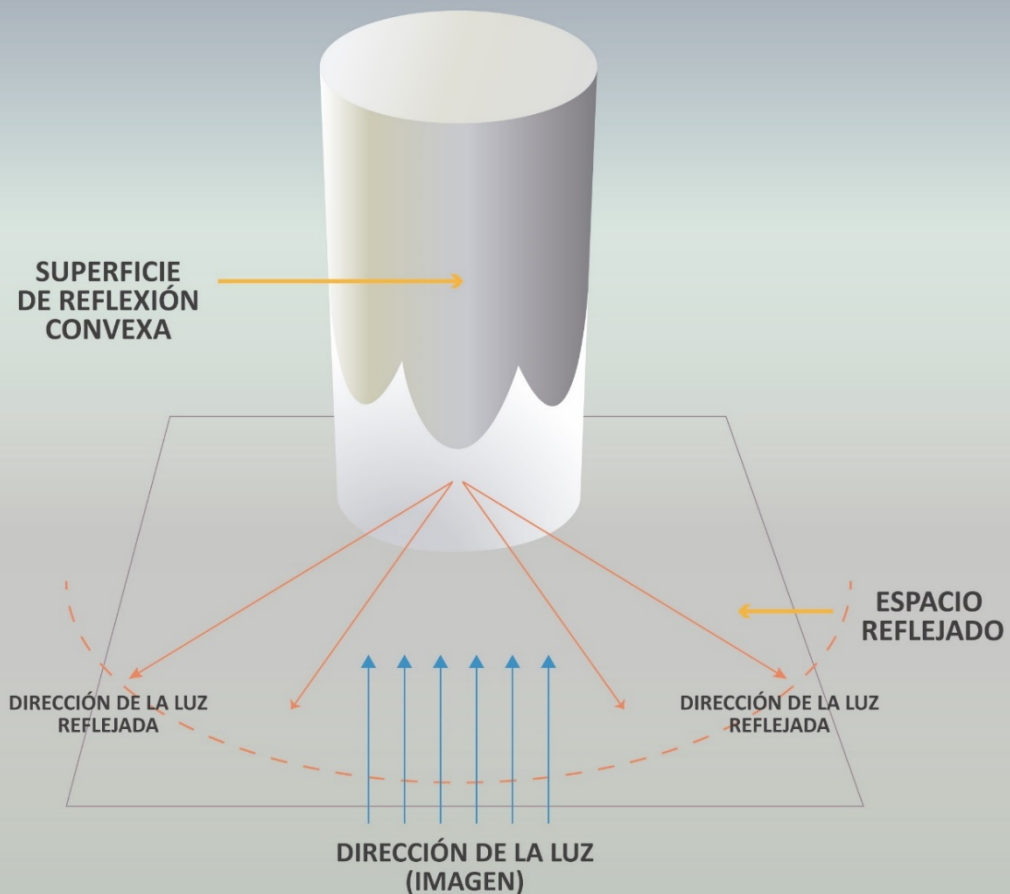


*Imagen 53: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 7 George Galarza*



*Imagen 54: Representación gráfica de cuadrículas en la anamorfosis - Ilustración 8 George Galarza*

## REPRESENTACIÓN CILINDRO ESFÉRICO 3D



### REFLEXIÓN DE LA LUZ EN SUPERFICIES CURVAS

Un espejo curvo es un espejo cuya superficie reflectante es curva, la cual puede ser convexa (con la deformación hacia afuera) o cóncava (con la deformación hacia adentro). En este caso en el espejo curvo la superficie reflectante se encuentra deformada hacia la fuente de luz (ver esquema para mayor claridad).

Los espejos convexos reflejan la luz hacia afuera, de tal modo que la imagen que se refleja es el resultado de la incidencia de la luz sobre la superficie de manera directa, de tal modo que en la medida en que el objeto se encuentra más cerca del espejo, el tamaño de la imagen aumenta, hasta ser del tamaño del objeto, cuando toca el espejo. Cuando el objeto se aleja, el tamaño de la imagen disminuye y gradualmente se acerca al foco

*Imagen 55: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración George Galarza*

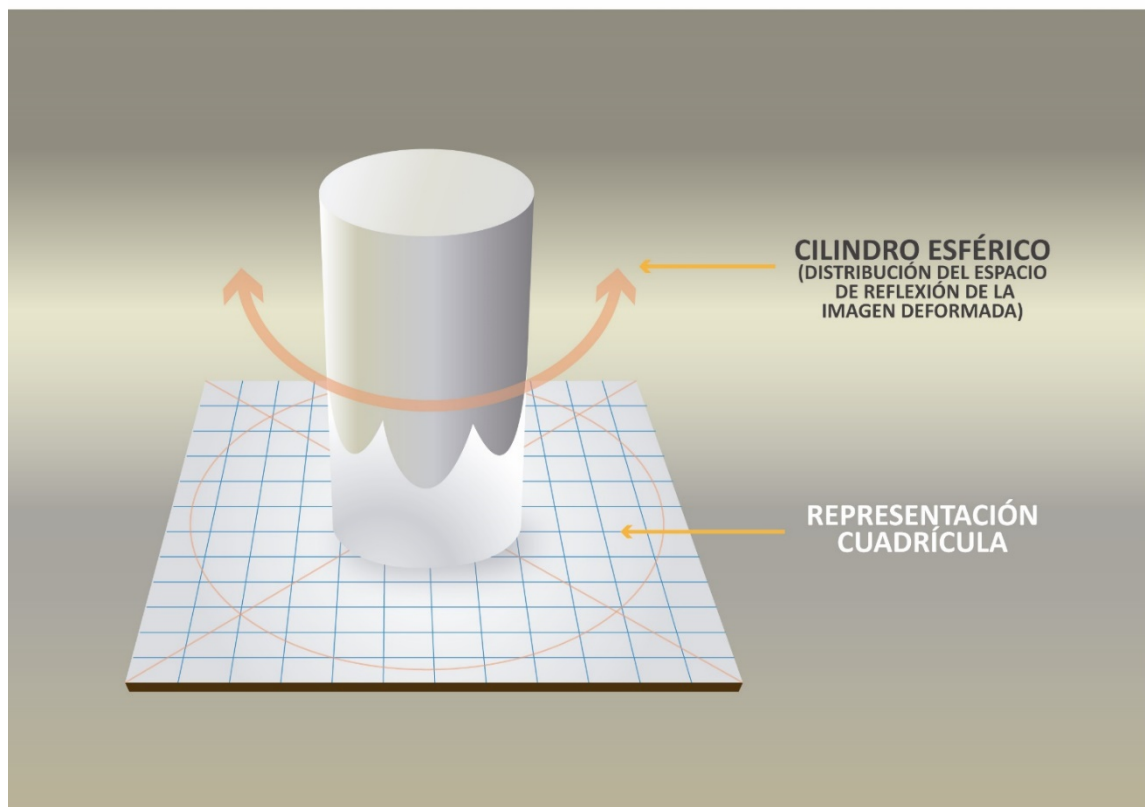
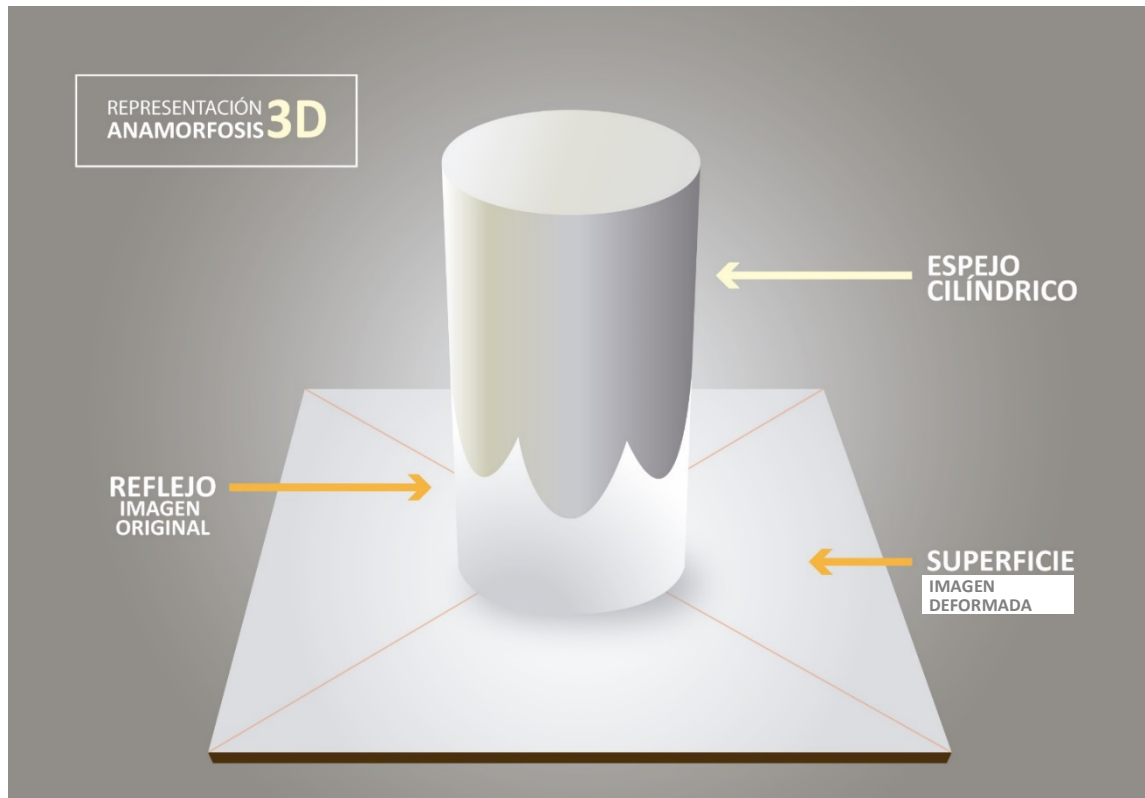
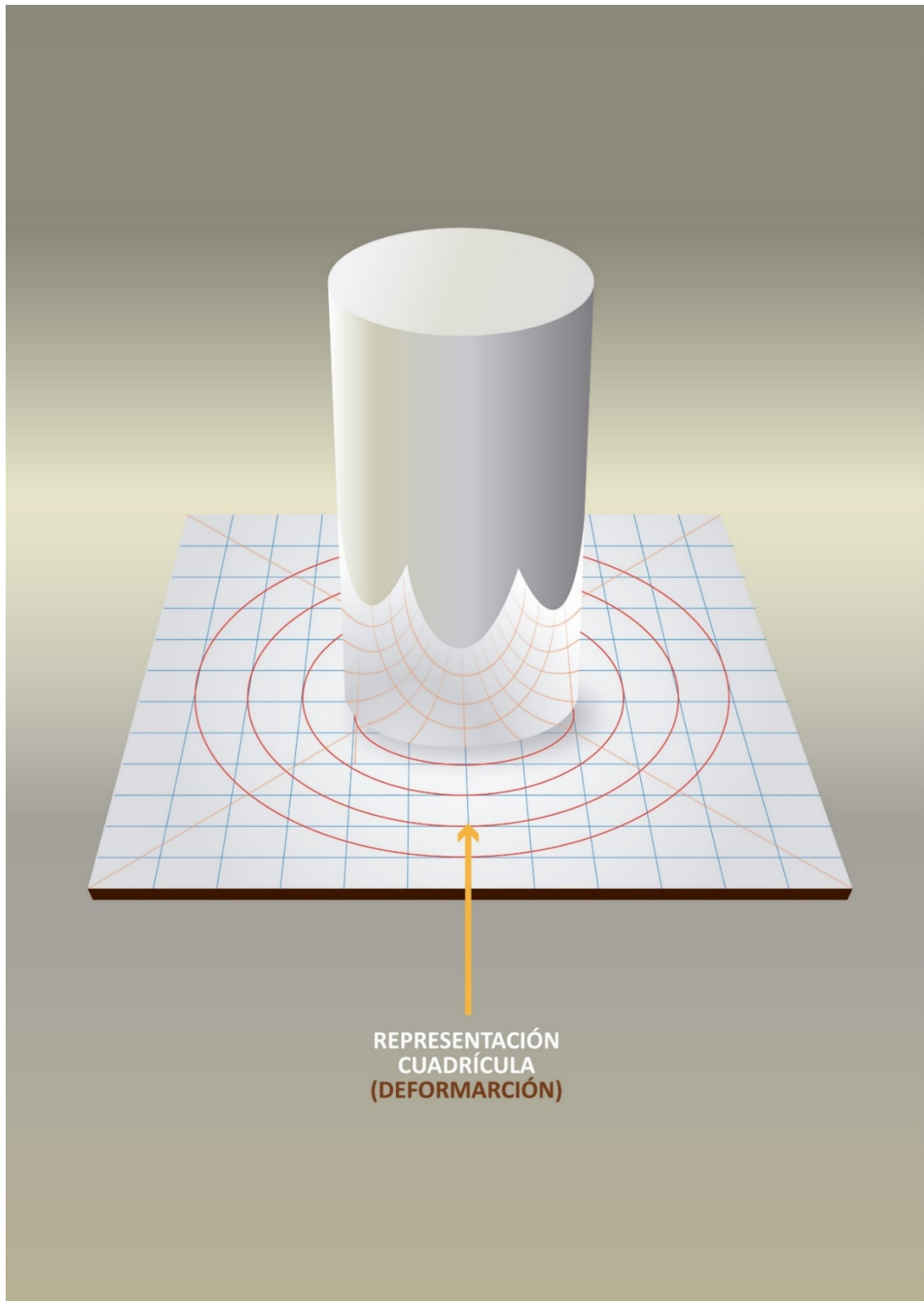


Imagen 56: Representación gráfica de espejo cilíndrico – Ilustración 2 George Galarza



*Imagen 57: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 3 George Galarza*



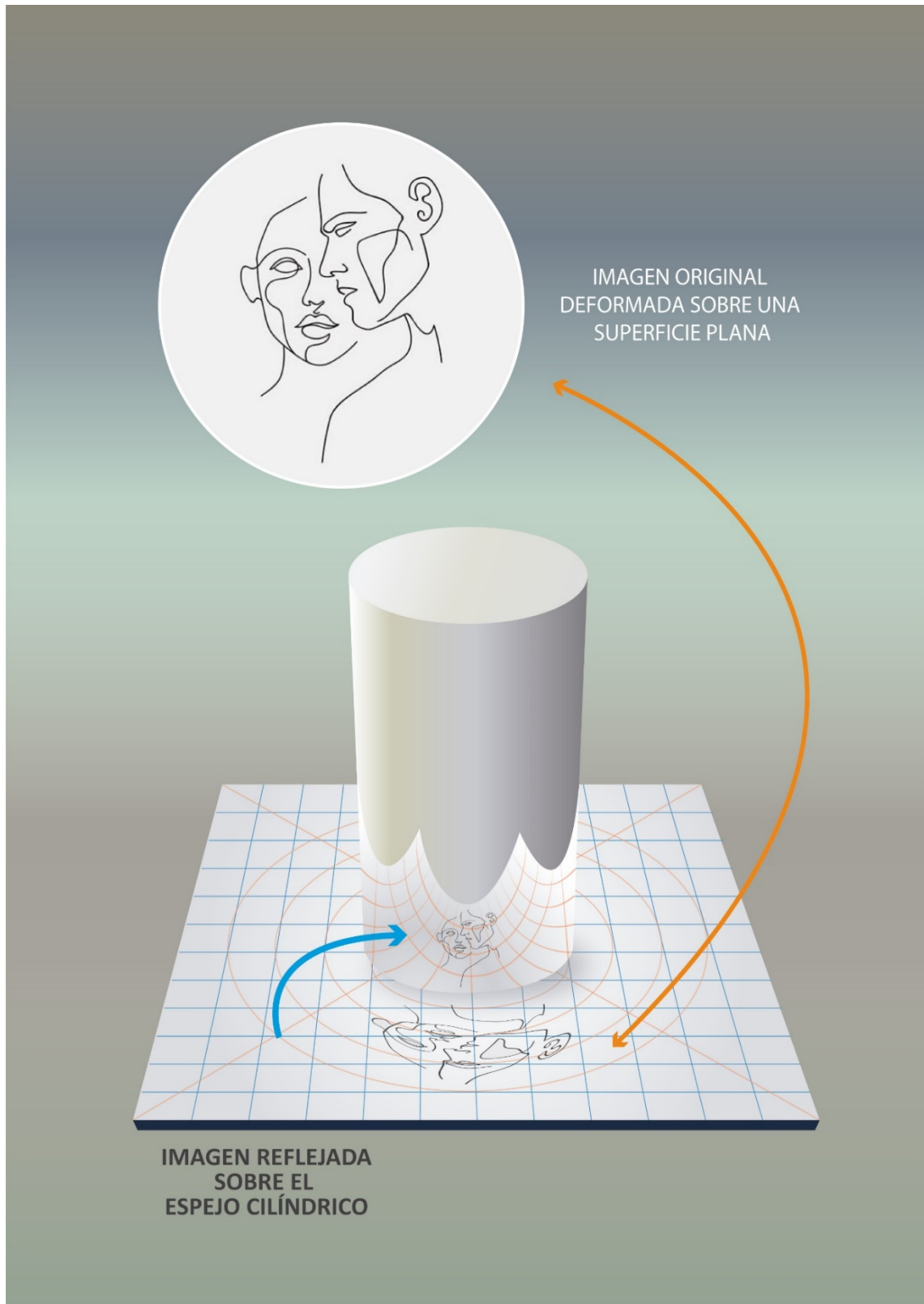
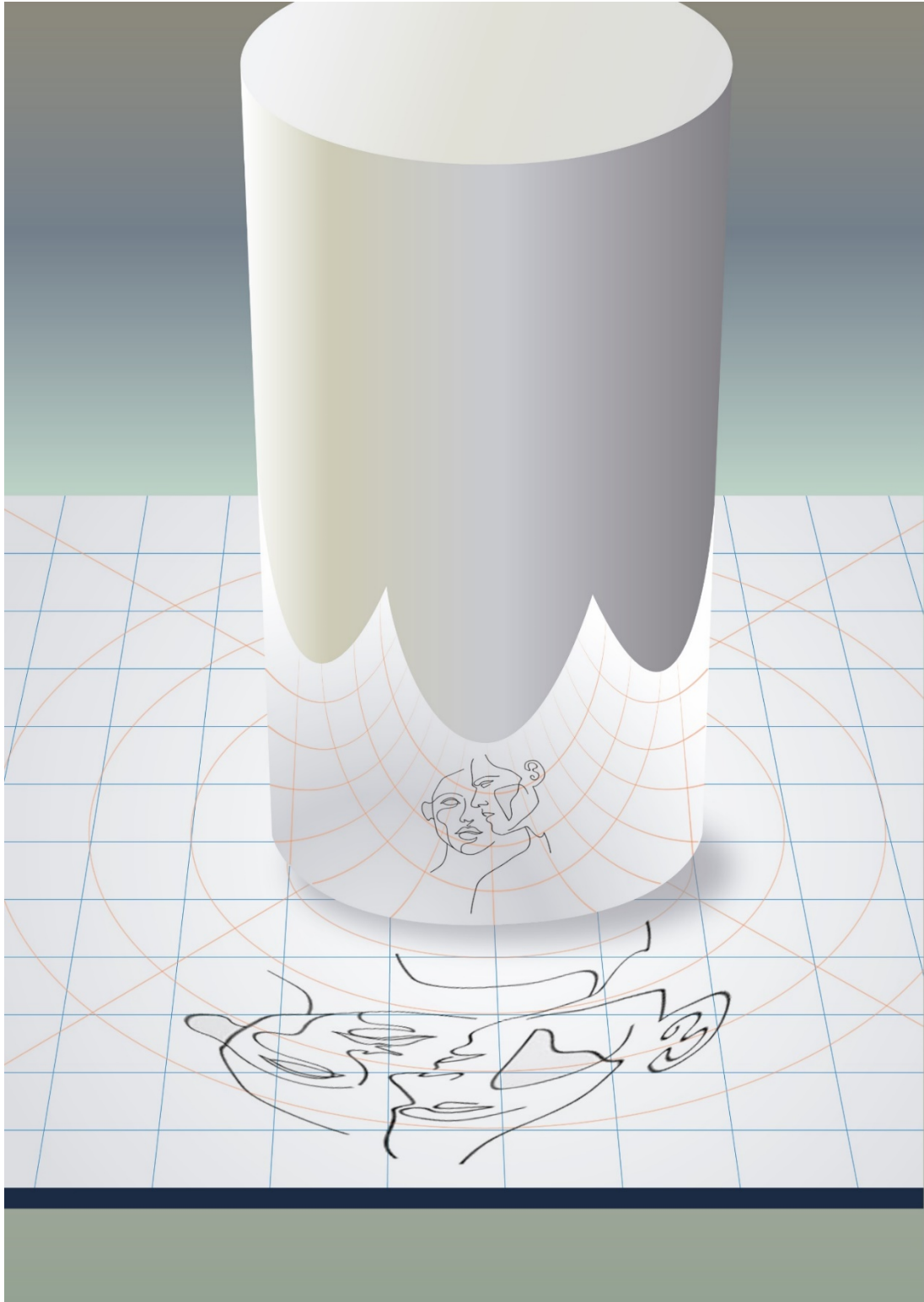


Imagen 58: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 4 George Galarza



*Imagen 59: Representación gráfica de espejo cilíndrico - Ilustración 5 George Galarza*

### 3.2 Anamorfosis: controlada y contemporánea.

La anamorfosis como procedimiento que expone ilusiones ópticas ha encontrado diversas salidas o fórmulas de representación gráfica a lo largo del tiempo, tanto es así que en la actualidad jugar con la perspectiva se convierte en una forma versátil de transmitir conceptos ligados al arte. La experimentación hace de esto una plataforma que recorre la diversidad creativa de cada individuo y más aún si se encuentra relacionada al mundo tecnológico y los mass media.

Por lo tanto, adquiere un sentido mucho más extenso el hecho de que la imagen que recibimos hoy en día proyectada desde cualquier fuente, incluye una cantidad de información que a veces no supone ser real, es decir, existe un gran porcentaje de manipulación dentro de la misma.

Con estos antecedentes resulta necesario mencionar a George Rousse, artista francés que utiliza la perspectiva como un recurso para que la imagen exista por sí misma dentro de los espacios en donde se encuentra emplazada. Claro está, que se convierte en un juego con el azar si el espectador no se encuentra en un punto fijo establecido para resolver el puzzle que se encuentra frente a sus ojos.



*Imagen 60: Las Vegas 2016 - George Rousse, 2016*  
Recuperado de: <https://www.georgesrousse.com/en/archives/article/las-vegas-2016/>

Las imágenes expuestas son el resultado del trabajo minucioso en el cual se introduce la pintura en lugares no convencionales, creando instalaciones multicolores que se revelan al espectador desde el caos.



*Imagen 61: Las Vegas 2016 - George Rousse, 2016*  
Recuperado de: <https://www.georgesrousse.com/en/archives/article/las-vegas-2016/>

Aquí otro ejemplo de resolución pictórica ligada a disciplinas como arquitectura y urbanismo.



*Imagen 62: Las Vegas 2016 - George Rouse, 2016*  
Recuperado de: <https://www.georgesrouse.com/en/archives/article/las-vegas-2016/>



*Imagen 63: Las Vegas 2016 - George Rouse, 2016*  
Recuperado de: <https://www.georgesrouse.com/en/archives/article/las-vegas-2016/>



### 3.3 Objeto y Obra: análisis de nuevas formas de relación.

Con las referencias presentadas hasta ahora, es posible inferir de manera general el curso que recorrerán la serie de obras que se presentarán al final de este escrito ya como resultado de una estructura ligada a el uso de la figura humana deforme como concepto.

Las nuevas formas de relación que vamos a explorar indican que el destino material de la teoría explorada hasta aquí, vincule significados que nacen del encuentro directo con personas específicas que hacen parte de la obra, las mismas que, con un conocimiento ajeno al área artística, generan un diálogo que pretende conceder validez a dos preguntas de vital importancia: ¿cómo darle valor sensible a un objeto? y ¿cuál es el ideal de una representación mimética que se subordine a la apariencia de alguien?.

Entonces ese dialogo mantenido con ellos interpela una creación de contenidos a partir del concepto de *imagen*, como un tipo de pensamiento no lineal. Dicha imagen expuesta se constituye en el génesis de una categoría pictórica que en este momento conocemos como retrato.

Nos interesa la intención que tiene el planteamiento que nos insertan estos individuos desde un punto de vista simbólico, ¿qué quiere decir esto?, que convertimos un proceso de razonamiento desde la posición del otro en una síntesis acerca de qué es lo que perciben como objeto artístico cuando la obra nace desde su verdad, desde su imagen.

El tipo de razonamiento y pensamiento que consideramos como no lineal, considera que cuando nos percatamos de cierto tipo de cualidad de otro individuo que, en un principio está fragmentado porque no conoce cómo estas partes que lo componen se enlazan, inconscientemente está en la búsqueda de un ideal que escapa de lo casual. La imagen que proyectan es imperecedera, compuesta por gestos, movimientos, inclusive sonidos. Una dialéctica entre el reflejo de un acontecimiento y una carga psicológica que se convertirán en una metáfora integra del arte. Este tipo de transversalidad es en donde los conceptos se desempeñan como la consecución de una imagen porque se tiene información concreta sobre algo, nos hacen reflexionar de igual manera si lo símil manifiesta la apariencia real de un objeto o solamente su significado simbólico.

Ahora bien, antes de entrar de lleno con esta producción, se consideró la posibilidad de realizar todo un proceso de elaboración de conceptos ligados al tema



principal del que nacen en un principio, con el uso de herramientas digitales, los siguientes ejemplos:

**Boceto 1:** “Divergencia”, título que aparecería como conceptualización de la obra misma y que alude una construcción añadida de “Anamorfosis en el arte” que contempla la idea de deformar a la figura humana dentro de condiciones controladas.

La primera parte del proceso del bocetaje formal en cuanto a la obra, incluyó una serie de entrevistas a personas que tienen algún tipo de deformidad en su cuerpo, de tal manera que se recogieron una serie de diálogos, reformulados en consideración de los autores de los mismos, de los cuales rescato los siguientes:

- “Estar en la calle es como ser apuntado por miles de armas láser; te lastiman sin siquiera tocarte” (Individuo 1 – Deformidad facial)
- “Los días que creo que las cosas van bien, desaparecen cuando al llegar a casa el espejo me dice que lo que veo es otra persona, la que no soy, la que espera escapar del mundo que te mutila con la mirada” (Individuo 2 – Elefantiasis)
- “Mi mamá dice que soy la más bonita de su mundo; en mi mundo, viven solo personas “normales” que van por la vida siendo impasibles.” (Individuo 3 – Discapacidad Motora, Mental, Madre fallecida hace aprox. 12 años)

Si duda alguna, estos son relatos cortos que exigen una introspección para darnos cuenta que somos seres que no tenemos consciencia para invadir el espacio del otro porque simplemente nos aterra la idea de pertenecer a un mundo que desconocemos. La motivación que debe existir para introducirse en campos como estos somete a su participante en un estado un tanto egoísta en cierta forma para consigo mismo, porque debe alejarse de la forma de sensibilidad que practica para hacer suyo otro tipo de aceptación sensorial de los estímulos de su entorno.

De estos diálogos, la opción número uno se presentó como camino para producir una obra pictórica que denotara una posición relacionada al tema de inclusión social que, aparte de ser una condición psicológica, formularía el concepto general por el cual se direcciona la misma.

Otra condición que incluía la postura anamórfica, es el vínculo con una forma de escape del estereotipo que los alude, en relación a un concepto estético que define a lo

bello como lo aceptado por la convención social. De tal manera que se realizó un boceto de la forma que contendría al retrato de la persona que se entrevistó, además de la técnica de “typography portrait” (retrato tipográfico) con la frase mencionada en líneas anteriores.

El resultado fue el siguiente:



Imagen 64: Retrato Tipográfico - George Galarza, 2019

El concepto aquí está dado en función del relato que se incluye en el individuo retratado, quien, en su condición de deforme, infiere que lo bello no es lo convencional y que, además, la postura de la sociedad contra personas de este tipo es un poco acosadora e irritante. Si prestamos atención a la ilustración presentada anteriormente, nos daremos cuenta que los rasgos faciales que sobresalen son principalmente los que no constituyen





un estado fisionómico normal, quizás si en algún momento no mencionábamos que existió un dialogo con el personaje en cuestión, podríamos discutir la veracidad de su existencia.

La narrativa que se buscó durante el proceso de construcción de la obra pictórica se sitúa en el campo de la representación gráfica de realidades ajenas a lo habitual, con el uso de procesos de construcción digital que preceden la interacción entre las formas de producir obras ligadas a disciplinas tradicionales (pintura, escultura, dibujo).

La experiencia estética de este caso en particular, relaciona condiciones sociales que no son consecuentes en la cotidianidad. Aquí no existe el caos como concepto de dispersión, el caos se encuentra dentro del individuo, oculto en la representación pictórica y que se exterioriza a partir de un texto que es el elemento que trasciende al espectador.

**Boceto 2:** “Tonal Dual”. Este ejemplo que se expone a continuación, partió de un boceto que empieza ya a relacionar el tema de la utilización de la perspectiva como efecto de deformación. Tal es el caso que se definió el uso de dos imágenes superpuestas que tuvieran dentro del sentido conceptual el mismo camino de expresión: el dolor.



*Imagen 65: Tonal Dual - George Galarza, 2019*

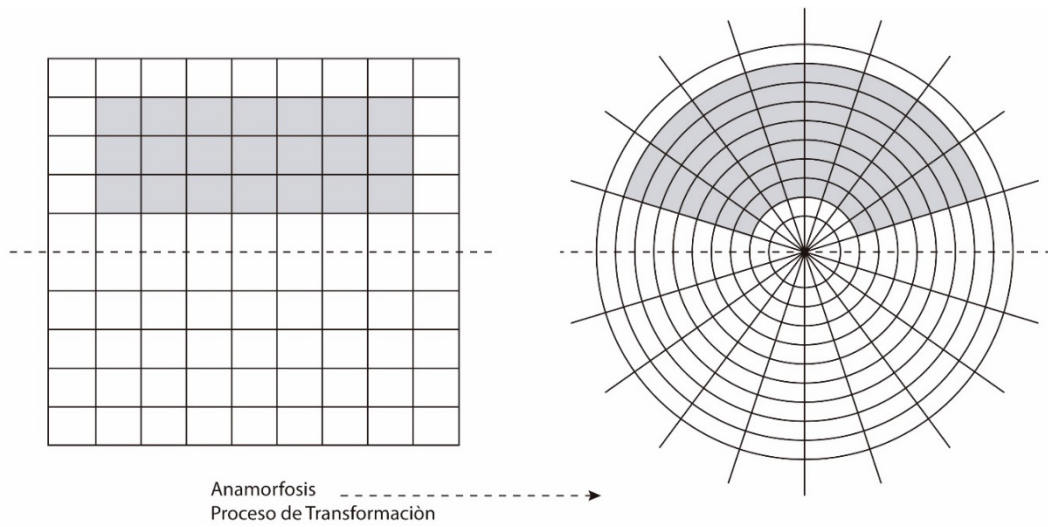
De tal modo que se generó un modo dual de construcción cromática donde una de las imágenes (la que está en el centro) es un niño con una deformidad facial y otra imagen en el fondo en modo *negativo*, que representa esa condición de dolor y frustración que acarrea una persona en situaciones como estas. Cabe además recalcar que el uso del sistema monocromo en la obra dicta también el momento de fragilidad del espectador, de no ver las cosas cómo directamente son.

**Boceto 3:** “Entre lo lascivo y lo focal”. En esta parte nos enfocamos en el uso de las cuadrículas señaladas con anterioridad, con fotografías de personas con otro tipo de diferencia corporal: Obesidad. Sin tratarse necesariamente de una condición de anormalidad. Lo que se busca es crear un dialogo entre imágenes similares superpuestas que tienen 2 características particulares: en la imagen de la izquierda existe un espacio circular con un espacio en negativo, cubriendo de alguna forma las partes íntimas de la modelo en cuestión, mientras que, en la parte derecha, el espacio negativo cambia y se posa sobre el rostro de la misma, una discusión entonces de qué es lo que realmente nos afecta como individuos si partimos de la tradición y lo convencionalmente aceptado.



*Imagen 66: Entre lo lascivo y lo focal - George Galarza, 2019*

De tal modo que, aplicando el proceso de anamorfosis, el resultado sería el siguiente: La imagen que se ubicaría en el espacio gris señalado en el grafico izquierdo, consigue desplegarse y deformarse en una especie de semicírculo en el lado derecho.



*Imagen 67: Representación Anamórfica - George Galarza*



*Imagen 68: Representación, Anamorfosis - George Galarza*

Serie de bocetos del efecto de anamorfosis:

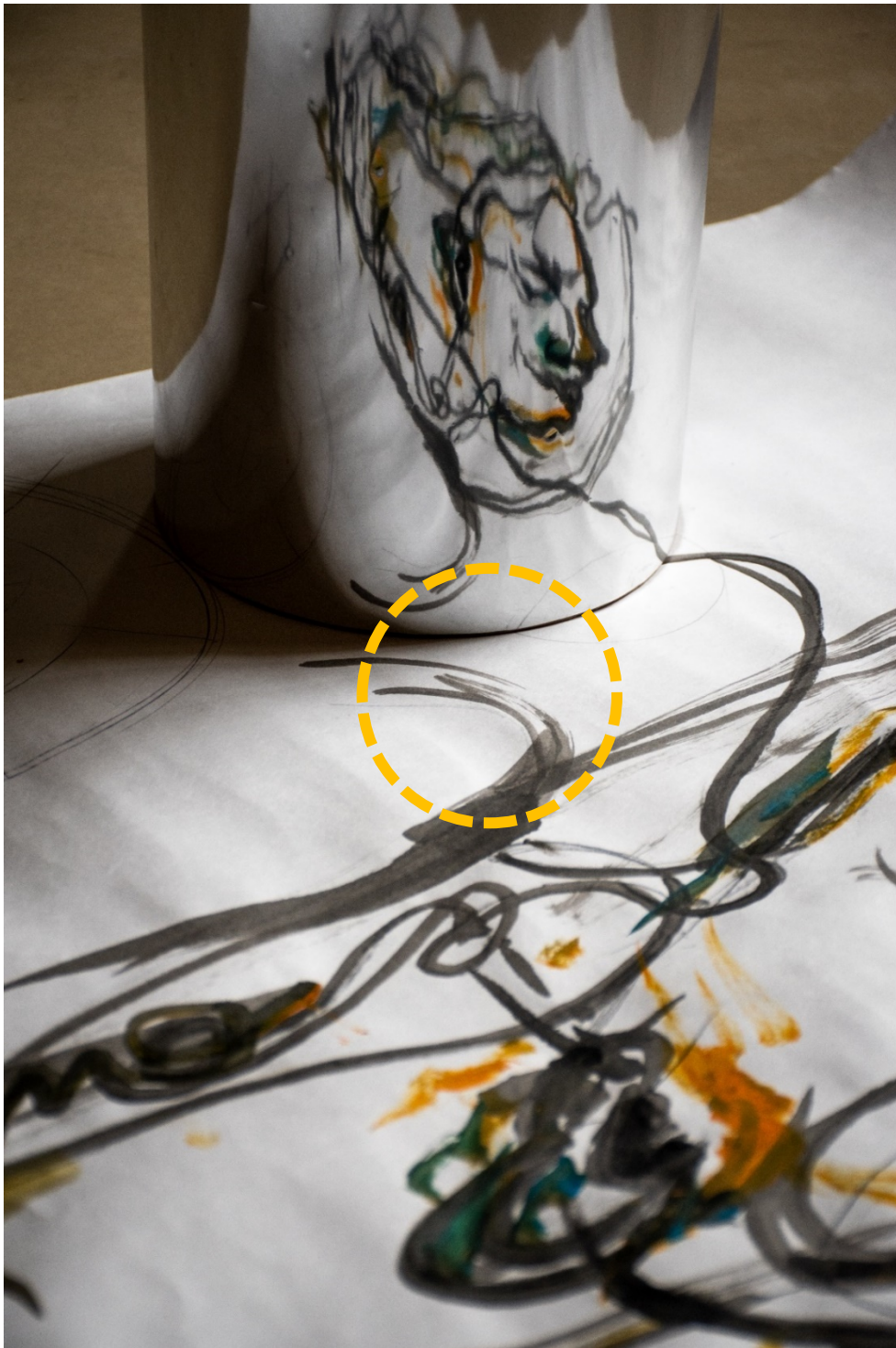


*Imagen 69: Detalle Boceto 1, Anamorfosis - George Galarza*



*Imagen 70: Boceto 1, Anamorfosis - George Galarza*

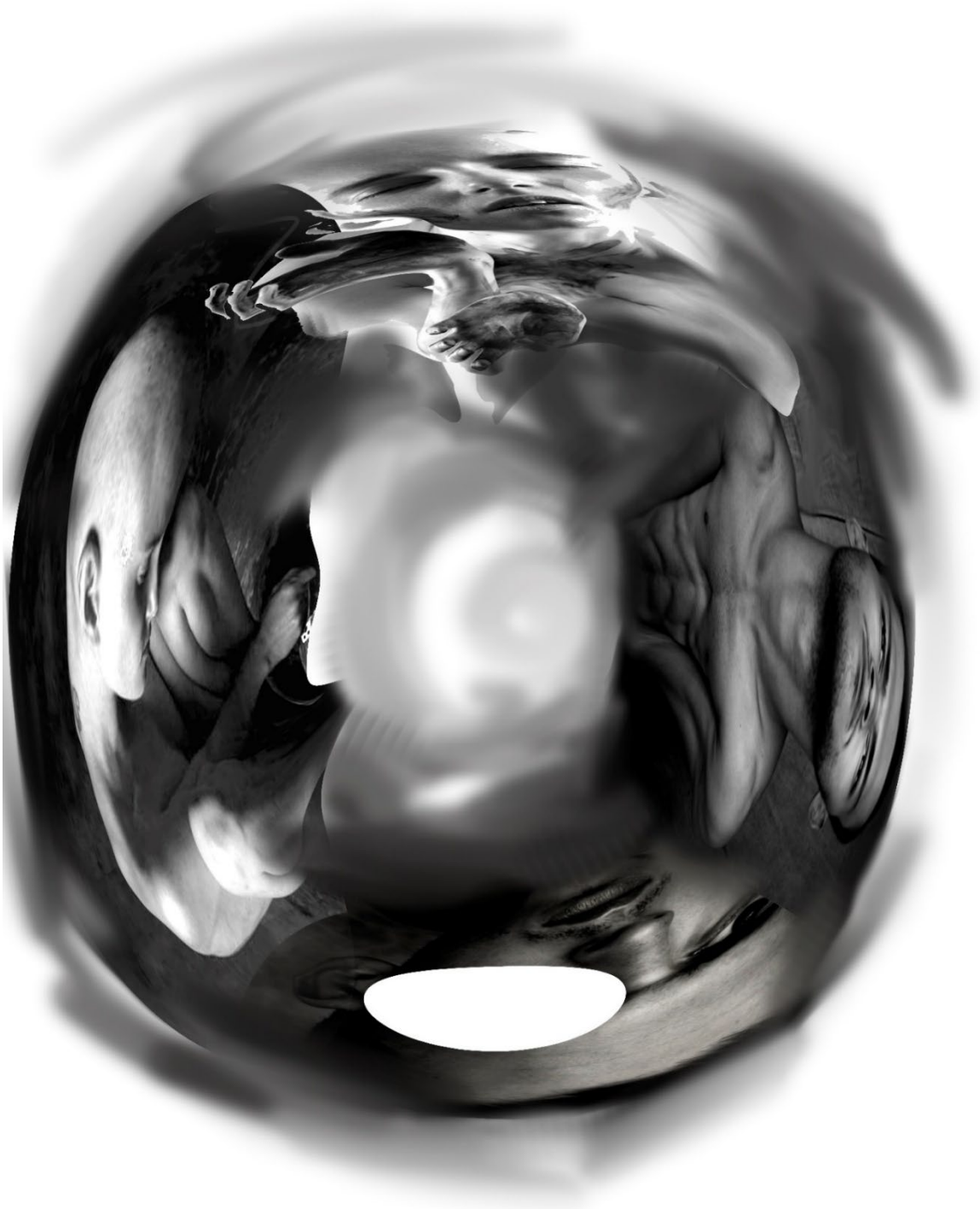
Diagrama principal: Representación figurativa. El círculo naranja indica el lugar donde se posa el espejo cilíndrico.



*Imagen 71: Boceto 1, Representación de Anamorfosis- George Galarza*



Detalle de la a reflejarse en el espejo cilíndrico.



*Imagen 72: Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza*



Retrato y Anamorfosis: detalle del diagrama principal reflejado sobre el espejo cilíndrico.



*Imagen 73: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza*



Figura Humana y Anamorfosis: recorrido visual del detalle del diagrama principal reflejado sobre el espejo cilíndrico



*Imagen 74: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza*

Figura Humana y Anamorfosis: recorrido visual del detalle del diagrama principal reflejado sobre el espejo cilíndrico.



*Imagen 75: Detalle Boceto 2, Anamorfosis - George Galarza*

De aquí en adelante empieza la construcción de la serie pictórica final que incluirá 5 obras de formato medio (entre 1 x 1.5 m. aprox.) realizadas con herramientas digitales:



Adobe Photoshop y Corel Painter. Con el uso físico, además si el caso fuera necesario, de óleo/acrílico sobre un soporte determinado de dimensiones similares.

Ahora bien, en principio la forma de intervención y por ende de concepción tiene como elemento primordial a la figura humana, pero ¿por qué?, el cuerpo humano se ubica en este momento como un vehículo contenedor de una serie de características primordiales asociadas con las percepciones sensoriales y además con una forma de exploración de las líneas orgánicas que lo componen como figura, considerando el hecho que dentro de las deformidades de las cuales haremos eco, no se deja de expeler una personalidad potente, intrínseca, digna de todas las diferencias singulares que tenemos como individuos.

El cuerpo se trabaja ahora como un sistema que carece de conflictos en relación a los cánones que fueron alguna vez establecidos como ideal de belleza, pero con un detalle importante: no se violan las proporciones de la figura humana, sino más bien, se incluyen características diferentes propias de la corporeidad y que muchas veces se ocultan, de tal modo que el trabajo sobre estas particularidades es el espacio en donde la contemplación converge y se convierte es la única forma considerable de recepción de la idea que busca exponer el artista: lo deforme como construcción de un ideal de belleza.

Consecuentemente a esto, podemos mencionar que el dinamismo que nos ofrece el cuerpo como imagen, articula estéticas y significados de los otros, es decir, traza una línea que une y otorga una dimensión en donde el lenguaje artístico nos permite llegar a crear una introspección donde logramos descifrnos a nosotros mismos y al entorno que nos envuelve. Las diferencias no estarían ahí si el cuerpo como masa se vuelve subjetivo, es solo una forma más de comunicación expandida que se comparte a través de los sentidos. Entonces, ¿qué tan importantes son estas diferencias? La cuestión aquí se da por el hecho de clasificar lo que suponemos no está bien, relegándolo al espacio de lo chocante y a ratos burlesco.

En líneas anteriores se pudo crear un encuentro con estas distintas formas de corporeidad, cuando se crearon diálogos con personas que perciben la realidad en dependencia del contexto que los subyace por las diferencias es sus estructuras anatómicas. Y es que el cuerpo en su forma más versátil se interna en ámbitos que pueden pasar de lo estético a lo banal como un objeto de consumo, de tal manera que tratar de



separar estos dos momentos es también un punto clave en esta estructura semiótica que busca dar un nuevo significado a dichos elementos.

Entonces, ¿por qué no crear una representación múltiple del deseo de ser de otra manera?, transcender en cuanto a la condición inherente a un cuerpo que se relaciona con el ambiente con el deseo de transformarse, pero no solo en su apariencia, esto condenaría la veracidad de posturas donde no ocurre un desprendimiento del espíritu, sino más bien, partir desde una interiorización que sale a flote con grafismos que dilatan la percepción del espectador y genera preguntas acerca del modo surreal en que se nos presenta la vida en el día a día.

Lo que buscamos entonces es que la alienación de estas características, junto con la consecución compositiva de las formas dentro del dibujo, compitan de forma gradual por contar una historia, donde en la medida de lo posible se mezcle lo humano con lo natural, partir desde lo meramente sencillo para dar paso a una parsimonia donde no existe complicación explicativa.

El antecedente de esta concepción es que la vida moderna ha logrado calar y cimentar en muchos individuos una idea surreal, casi que un profundo deseo por desligarse de lo común. Para ponernos en contexto podríamos decir que se busca encontrar felicidad dentro de la tristeza, odio en el amor, paz en el caos, etc., una especie de anacronismo que puede llegar a ser perturbador, pero no desde una posición ligada al arte.

Esto no implica que el espectador no se pose al frente de una obra por un tiempo corto, la idea es que dentro del detalle de cada una de éstas se vayan descubriendo elementos que suponen un encuentro con su realidad ampliada desde el significado real de la pintura. Pero, ¿existe solo uno? ¿o el espectador es quien está siendo observado por la obra?

Dicho sea de paso entonces, que el reconocimiento de una imagen nace ahora no sólo del contacto visual que se tiene con algún individuo en las circunstancias que precedan al mismo, el hecho está en que, por presentar este algún tipo de deformidad en su aspecto físico sea por genética o por cuestiones aisladas, incorpora y sitúa un trasfondo estético que se construye y sustituye a esa imagen por la idea que conserva una forma de empatía sintáctica, porque vamos a amplificar una voz que se pronuncia desde una inquietud acerca del por qué me intervienes o creas un acercamiento, si pareciera que esto



no tiene ningún valor, o sea, qué sentido tiene que uno yuxtaponga un sentido crítico sin antes generar una conexión de defina cual será el estado que funcione como clímax de la obra, tanto así que la duda está en la forma de cómo nos situamos con quienes consideramos pueden ser entes de valor artístico.

La filiación que estas características conceden a una temporalidad implican en este juicio estético un sentido externo al artístico, porque en efecto subraya el instante en que estamos creando una realidad a partir de un relato, de modo que el personaje que se muestra aquí no existe en la realidad real; es un objeto concebido para confirmar que una conversación desde su sentido poético es el mero disfrute estético. Planteándolo de otra forma, este encuentro se vuelve subsecuente a cómo la fuerza de un dialogo hace posible la consecución de una dimensión artística.

### **¿Cuál es la propuesta artística entonces?**

Las características que se expondrán a continuación, empiezan con una representación mimética de los individuos contactados en cuestión, consecuentemente a una deconstrucción controlada de sus rasgos faciales que lo que busca es crear un enlace entre trazos que den origen a una forma de retrato que podría insertarse dentro de la categoría expresionista, con rasgos figurativos marcados.

Eventualmente la inventiva de la mente del artista a veces no se detiene a medir el impacto que va a tener contra su público, más bien solo se lanza y exige una suerte de azar cuando la obra está en proceso, ese laboratorio donde confluyen las ideas actúa como enlace para que luego pase lo que tenga que pasar; si bien las artes visuales se encargan de que en cada una de sus ramas se espere un tipo de cambio en el ámbito social o político o más, donde no se censuran los contenidos presentados, porque claramente existe además una influencia ligada a aspectos intrínsecos de la psicología. No es lo mismo pintar un paisaje como una simple representación mimética, a estudiar un paisaje por cuestiones históricas en donde se hace evidente el hecho que se tenga que ir más allá que solo la copia de imágenes con fines puramente decorativos; si bien el oficio releva ese espacio conceptual, más sin embargo no concede la plenitud estética que a veces buscamos.

Este impacto psicológico de igual manera se mide por la aproximación a un patrón que difiere si existe interés por una temática indistinta de su ámbito de producción. Los elementos psicológicos portadores de los lenguajes singulares de expresión artística son algo que se acentúan desde el desconocimiento de los mismos, consideraremos



importante revelarlos como un tipo de fórmula aplicable para crear contenido artístico, es conveniente manifestar que esto sin duda es una mera aproximación de juicios que estamos haciendo en base a la experiencia académica, contemplando la idea de que el lector pueda generar debates con lo mencionado a partir de aquí, no pretende ser una verdad indiscutible bajo ningún concepto.

En principio justificaremos la presencia de tres elementos que codifican un mensaje: el primero es el autoconocimiento del creador, el segundo, la forma en que se comunica con su interlocutor y, por último, la obra como portadora de multiplicidad concreta y real.

Cuando empezamos a hacer el análisis de esta obra claramente estamos hablando un perfil psicológico que parte desde el yo como una singularidad artística, contemplando con base en mi verdad la posibilidad de manifiesto de un sentimiento propio a través de otras personas, o sea este soy yo, pero también es esta persona manifestando su descontento.

Encontramos entonces unidad con otros niveles importantes de la pintura, misma que tiene que ser individualizada primeramente desde su formato, su dimensión icónica y luego a su forma plástica. Dejemos entonces que las ilustraciones que se muestran a continuación conciban una atmosfera que vaya construyendo en la mente del lector un camino narrativo de personalidades connaturales que buscan ser digeridas espontáneamente.

Como concepto general plantearemos que dichas imágenes son la exploración de un sentimiento de hostilidad, de aturdimiento invasivo que paraliza. Un tipo de correlato que se presenta como testimonio de una agresión hacia la parte esencial del ser humano: el yo interior. Por otro lado, está el plano plástico que es el que traduce su planeación desde el color; puesto que su exposición como figuras monocromas, contrastan sus trazos otorgándoles la contundencia a las escenas con ritmos discontinuos que se procesan desde lo tosco, un tanto rudimentarios, empleados de esta manera por la afinidad al concepto de disturbio.

No se trata de perderse o intuir un interés por el volumen más allá de su sentido rústico; desde la perspectiva de exhibición de una imagen que como sentido primordial lo que busca es subrayar un carácter que revela algo trágico. Si nos concentramos en las imágenes, podemos ver figuras completamente reconocibles pero que se redescubren por características gráficas marcadas dentro de su corporeidad.



*Imagen 76: Obra 1, Retrato y Anamorfosis - George Galarza, 2019*

La intención de la contemplación de estas obras confiere una forma de despojo de una verdad que se transmite desde los rostros que esconden sobresaltos de su verdad. Aparecen además en un primer plano con una gestualidad impasible que busca penetrar



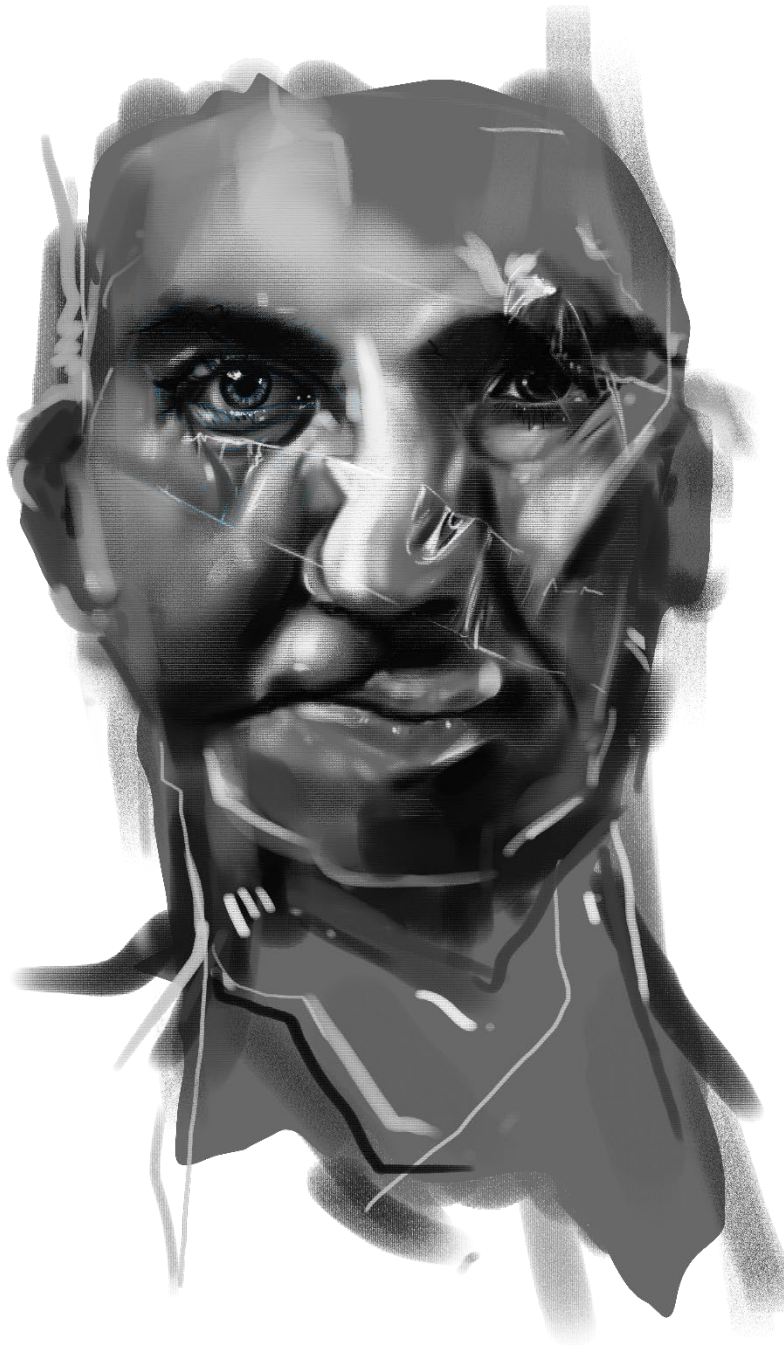
la visión del espectador que hace que lo más importante sea juzgar que existe una condición arbitraria que se condensa dentro de la forma de un cuerpo reconocible. El rescate subjetivo del sentido de pintar y la misma pulsión que frecuenta sentimientos como la soledad, el descontento o la alegría retenida, son ese instante de restauración que las personas tienen para afirmar que tienen la voluntad de ser reflexivos, una especie de juego en donde tratamos de armar un tipo de rompecabezas en el cual todas sus piezas funcionan cuando se presentan como un conjunto.

Asimismo, el estudio de las proporciones de la figura humana en esta representación pictórica compone y distribuye en el plano gráfico a una persona que se encuentra en un tipo de postura fetal, parcialmente completo; de momento, si recordamos líneas anteriores, esto nace desde el siguiente apunte: “Estar en la calle es como ser apuntado por miles de armas láser; te lastiman sin siquiera tocarte”, la libre interpretación indica en este caso que puedes estar siendo testigo de un momento de sufrimiento que se oculta, o algún tipo de lapsus emocional que se distingue desde la decisión de no establecer contacto visual.

Ocurre también que en esta misma imagen tengamos que orientar sus formas a un plano secuencial en donde sus trazos se perciban desde un movimiento artístico focalizado en el expresionismo, por ende los rasgos fisonómicos están tratados en su mayoría con características de este estilo pictórico, en donde ubicamos a una persona en lugares y espacios que no disponen de una realidad objetiva considerando que es un entorno donde no existe un panorama que nos sitúe en un lugar conocido o real, sino más bien en la fragmentación de la violencia y la crueldad.

Lo que pasa aquí también nos invita a preguntarnos cuál es el estado mental con el que nos enfrentamos, lo que uno ve también está sujeto a la estabilidad emocional de la que dispongamos en el transcurso de nuestras vidas, por ejemplo, alguien podrá hacer eco de la posición de las manos, o quizás se fije más en por qué tiene cerrados sus ojos. Detrás de todo esto existe esa verdadera realidad que queremos construir, y que por ende espera también ser distorsionada para que fusionen en mundos alternos.





*Imagen 77: Obra 2, Retrato y Anamorfosis - George Galarza, 2020*

La intimidad también se pone en juego sobre la mesa, una discusión un tanto complicada de entender sin los resquicios que posibilitan su dilatación. Tenemos preceptos contenidos que por un lado buscan la forma de encontrar herramientas para poder revelarse, y por otro son esa parte sincera que nos vuelve únicos; en líneas generales funcionarían como una suerte de moneda que trasluce cómo esa parte intrínseca ser humano que está siempre alegando sufrimiento, que se esconde porque no es algo que se dictamine como aceptado



bajo estatutos dentro de la convención social que llega y atrapa ese miedo para luego regalarlo. Esto le quita ese estado o motivo de la contemplación, por lo que ya no va más allá del sentimiento, sino que se sitúa en una plataforma donde espera un veredicto de aceptación.

Un modo de entendimiento de la cotidianeidad y de lo políticamente correcto o no, que se transforma con el pasar del tiempo; es por eso que nos podemos dar la tarea entonces de facilitar y hacer posible, mediante registros visuales, que grupos menores sean partícipes del arte generando pensamiento crítico para que las propuestas con bases formales de producción dejen de tener univocidad, es decir, se unan a un modelo de evolución del arte de manera positiva.

Este manifiesto abarca en todo caso, una forma tangible de relación entre lo sensible y lo material cómo una lectura de aquello que regularmente no se ve y espera ser descubierto.

La identidad de este hombre de momento nos pertenece ya que su singularidad está dispuesta a ser transformada para interpretarse como un código donde se encuentran lenguajes independientes del resultado final de una obra, esto se refiere a la capacidad expresiva que tiene esa imagen para presentarse ante la gente. Pero también nos adueñamos de las cosas que son parte de nuestra rutina en el día a día, nuestro cerebro crea un sistema que resuelve qué es lo que requiere que nuestra atención esté enfocada a las cualidades mismo. Si nos volvemos un poco estrictos en la manera cómo se configura una imagen ante nosotros, entenderíamos de momento que el cerebro o los órganos sensoriales se encargan de descifrar estos instantes conforme nuestros patrones mentales indagan en nuestros registros mentales. La tendencia a revelar el significado de las cosas se vuelve íntegro, este planteamiento intelectual es parte del artista como autor para buscar con precisión un género que favorezca y produzca posibles respuestas a dichas incógnitas. Esto también pone a prueba una acción importante; para saber si el acto de valoración que estamos haciendo entre un objeto representado es el correcto, la actitud en un principio no debe ser pasiva, de tal forma que no caigamos en la confusión de hacer indagaciones meramente descriptivas.

Nos enfrentaremos ahora a la tercera ilustración, a uno de los personajes propulsores del desarrollo de las ideas en torno a la aplicación de la Anamorfosis como impulso creativo. Su nombre es Alberto Reyes, persona poco reconocida en la ciudad de



la que proviene (Jipijapa-Manabí), donde ejecuta la labor de *Chambero* (recolector de basura) y por la cual sufre hace muchos años un accidente que provoca un daño severo en parte de su cara y cuello, cambiando por completo su forma de vida.

Su postura en cuanto a la intervención dentro de esta serie pictórica que incluye un retrato suyo, se encontraba en un principio desligada del arte totalmente por el poco conocimiento del tema en cuestión, pero luego, el interés iba construyendo conversaciones que definían rasgos de personalidad que exponían a alguien con una carga emocional que podía ser trasladada a una obra en cuanto a una experiencia visual distinta.

De tal manera que, una de las características que marcan su figura conceptual como modelo artístico se inserta en cómo él pretende mostrarse al frente de un público que lo vuelve poco reconocible dentro de la sociedad por sus singularidades. Y es que estos aspectos intrínsecos a todo individuo, denotan el peso que tiene ese grupo social con ideologías que de momento separan y vuelven vulnerables a los demás, solo por el hecho de no cumplir con un estándar físico de momento.

Dentro de este sentido, resulta relevante mencionar que las distancias y estereotipos que nos distinguen y nos limitan a la vez como seres humanos, se componen de ornamentos que responden a un interés personal, es decir, una experiencia puede desplazarse entre disciplinas artísticas y tiene la capacidad de intervenir en nosotros antes de que se materialice en una obra tal, pero, ¿cómo sucede esto?

Cabe recalcar que somos seres con una sensibilidad adaptable a un espacio determinado, es decir, nos integramos a un camino donde invitamos a los demás a aprender de las cosas que ven, esto se convierte eventualmente en esa experiencia de otredad que nos permite buscar algo que decir con las cosas que se dicen de nosotros.

Referido a esto podemos ir tomando conciencia de cómo la producción artística explora y determina un procedimiento creativo que ejerce un poder que transforma los modos de inmersión psicosocial y la interacción con los demás, sin que sea una influencia marcada que condicione la libertad de cada individuo.

Expongo entonces, las tres etapas de dicho retrato, que luego se someterán a deformación anamórfica.



*Imagen 78: Obra 3, Retrato Reyes - George Galarza, 2019*

En la imagen anterior lo que podemos ver es a A. Reyes, tomando como referencia para su retrato digital, una fotografía del día de su entrevista, donde, retomando líneas anteriores, mencionaba lo siguiente: “La gente lastima, sin siquiera tocarte””.

Frase que, en función de su expresividad, construye una narrativa que se traduce cómo una forma de escape a una realidad de ser “de los otros”.



*Imagen 79: Retrato Reyes, Deformación 1 - George Galarza*

Las ilustraciones, luego de su emplazamiento sobre el soporte, lo que buscan es que el espectador haga un recorrido alrededor de la obra, para que se revele cómo una nueva construcción figurativa en donde el retratado ya no se presenta como él mismo, pero su forma de composición gráfica dentro del lienzo lo vislumbra como un ente versátil. Creando además una circularidad, ya que siempre volverá a su estado inicial en dependencia del lugar donde se lo mire. Una experiencia sensible para la mirada, que no debe catalogar sino más bien identificar y reconocer que la otredad es parte de nosotros.



*Imagen 80: Retrato Reyes, Deformación 2 - George Galarza*

Sucede de igual manera con el segundo ejemplo, una nueva ilustración digital que se expone de esta manera:



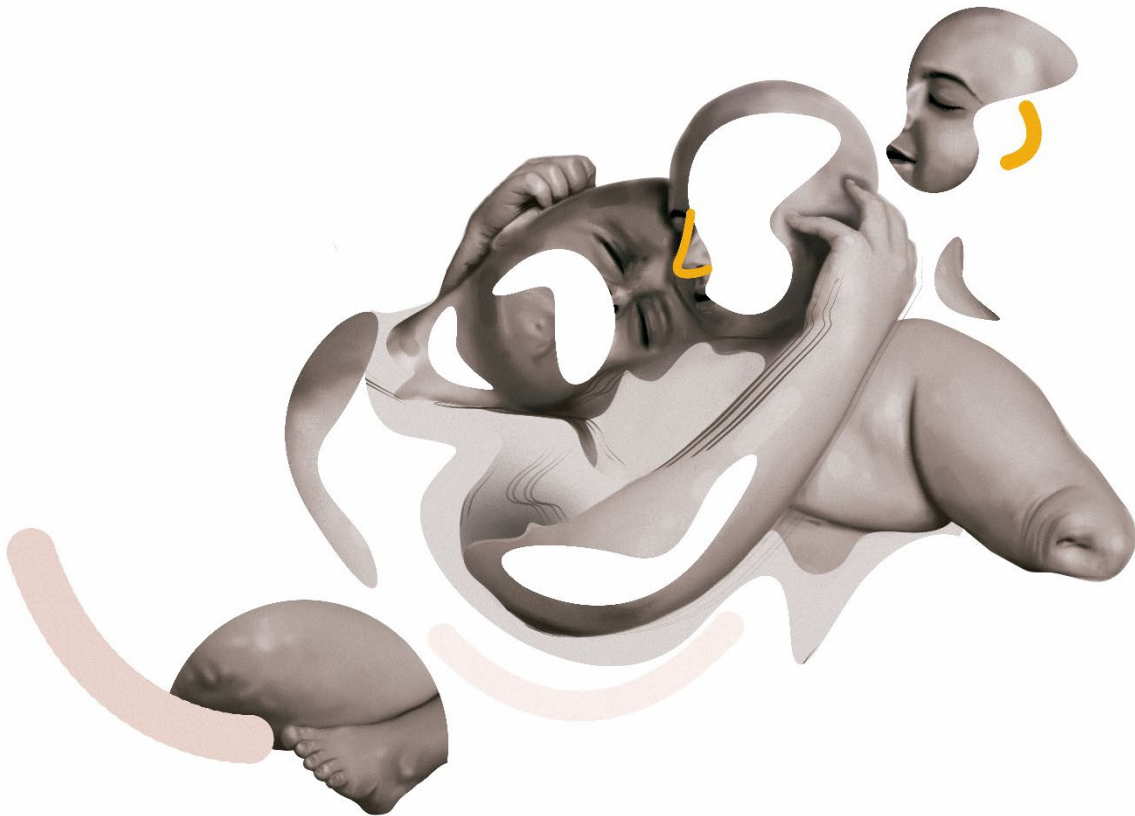
*Imagen 81: Obra 4, Íntimo - George Galarza, 2019*

En términos generales, la pintura revela dos cuerpos que transitan por un espacio visual, que se acompaña con figuras geométricas cuya cromática ejerce un recorrido por la corporeidad monocroma de los mismos. Pero, ¿qué está sucediendo en realidad?

Si bien, la postura social en la actualidad ante la imagen de la figura humana denota ciertas cualidades particulares en relación a la búsqueda de un cuerpo cuasi perfecto, el dilema que creo se presenta entonces, es en cuál es la posibilidad de encuentro con una singularidad propia o qué tan reales estamos siendo como personas que por naturaleza gozamos de diferencias físicas y emocionales, tanto así que, partiendo con la premisa de que la identidad corpórea anteriormente mostrada expone esas desigualdades, deberíamos concederle una labor de estudio dentro del arte contemporáneo, donde su configuración estructural de conceptualización debería contener en sus adentros una forma de comprensión sencilla que dictamine que tan conscientes estamos de que no

debemos generar distancias de nosotros mismos y nuestras cualidades, sin dejar de percibirnos como otros.

El sentido de la obra entonces, dictamina que la misma vaya transformando su forma, creando nuevos organismos que parten de un todo. Que no es sin más, esa forma



*Imagen 82: Íntimo, Deformación 1 - George Galarza, 2019*

de transmutación a cosas que provienen de un imaginario en donde la gestualidad de los individuos retratados cree un ornamento aparentemente complejo.

La importancia de la obra va tomando forma entonces desde ese conjunto mismo de formar orgánicas, cuando se centra en el icono gestual principal que enfoca directamente a los rostros que en este punto podrías inferir que no pertenecen a un género sexual específico.



Los semblantes de estos personajes muestran diferencias emocionales que evocan ese significado de dualidad que crea más dudas, o, mejor dicho, nuevas formas de generar un concepto: ¿Se trata de una misma persona?



Imagen 83: Íntimo, Deformación 2 - George Galarza, 2019

En todo caso las repercusiones que vayan teniendo estas ilustraciones serán tomadas en cuenta cómo registro de las actitudes y definiciones por parte del público para con obras de este tipo. Creando un manifiesto que precederá futuras producciones artísticas con nuevas formas de exposición sin tenerle temor al término *contemporáneo* y a la base teórica que lo contenga.

Resulta conveniente ir prestando atención a los detalles que nos ofrece el cuerpo no solo por ser un elemento figurativo imponente, sino la forma en cómo las posturas que puede exponer/expresar son el comienzo también de una reflexión para hacer del mismo un elemento modificable. De tal manera que, la figura humana es un artefacto que puede ensamblar partes diversas según el género artístico del cual se haga eco, generando un discurso personal que va más allá de una naturaleza que lo compone. La intencionalidad de esta serie de obras infiere por mucho ese sentido convergencia con el ser interiorizado cómo una verdad, enlazada a pensamientos críticos acerca de las crónicas sociales que atan a los individuos.

Aparece entonces, la quinta ilustración:



*Imagen 84: Obra 5, Introspección - George Galarza 2020*

Quizás en esta imagen el componente principal no sea la deformidad cómo lineamiento específico conceptual, pero encuentra en su transformación visual un sentido en el que el espectador encuentra una relación más auténtica con el individuo expuesto. Lo que se busca es crear un desequilibrio en las formas que crean una ilusión donde parece no existir una afirmación de poder, sino más bien, trata de crear una visión más

humanizada de una sociedad retraída. Los elementos que aquí se añaden no nos más que el reflejo de lo quebrantable y frágiles que somos.

Está marcada en este punto una de las pautas entonces por donde debe analizarse



*Imagen 85: Introspección, Deformación 1 - George Galarza, 2020*

la presencia de los cuerpos en esta serie pictórica: ¿Qué hay detrás de cada individuo?

El deseo de transformarse invade el pensamiento de todas las personas que participan en tu entorno, no se lo menciona, pero ahí está. Este deseo se convierte en el testimonio de mutación que nos desnaturaliza por la constante información que recibimos y adoptamos como propia, a veces de manera errónea, justificando ideas que promulgan la concepción de lo bello como verdad única y, además, convirtiéndola en un modelo de consumo masivo.

La afirmación de que somos seres incompletos, pero no diferentes, salta a la vista como una modalidad discutible si es que esta imagen de consumo domina sobre nuestro sentido reflexivo, de tal manera que no siempre lo que asumimos como atractivo, realmente lo es. Notable sería entonces, encontrar un discurso que se vuelva objetivo a

través del conocimiento de cuáles son los límites que nos separan de ese ideal de belleza que buscamos y si es lo que realmente importa.

No obstante, la conciencia del espectador debe dirigirse en función a una transformación pretenciosa. De alterar una realidad y volverla dispersa.



*Imagen 86: Introspección, Deformación 2 - George Galarza, 2020*

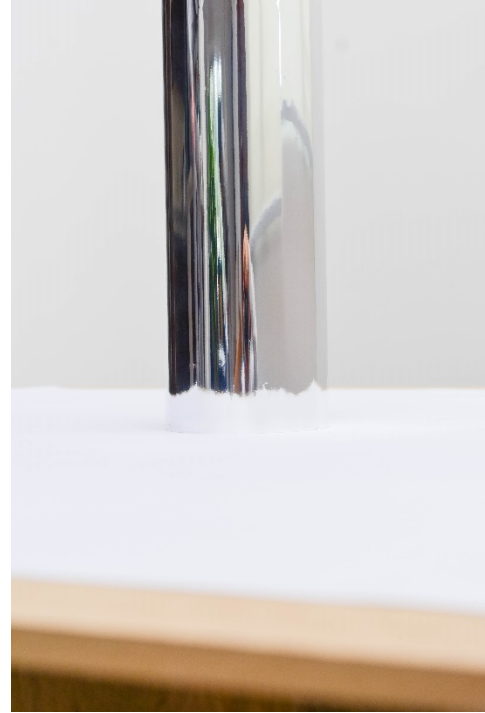
La información y registro del proyecto, además de construir una visión general de cómo funciona la Anamorfosis, está disponible en el siguiente enlace: <https://georgeanamorfosis.wixsite.com/anamorfosis>

## REGISTRO Y FORMA DE EXPOSICIÓN

Se incluyen en primera instancia, las fotografías del registro de las obras con el efecto de Anamorfosis y su modo de exposición. Del mismo modo, detalles de la muestra en medios digitales que contiene imágenes de la plataforma en la que se encuentra alojada parte de la información del proyecto en general.



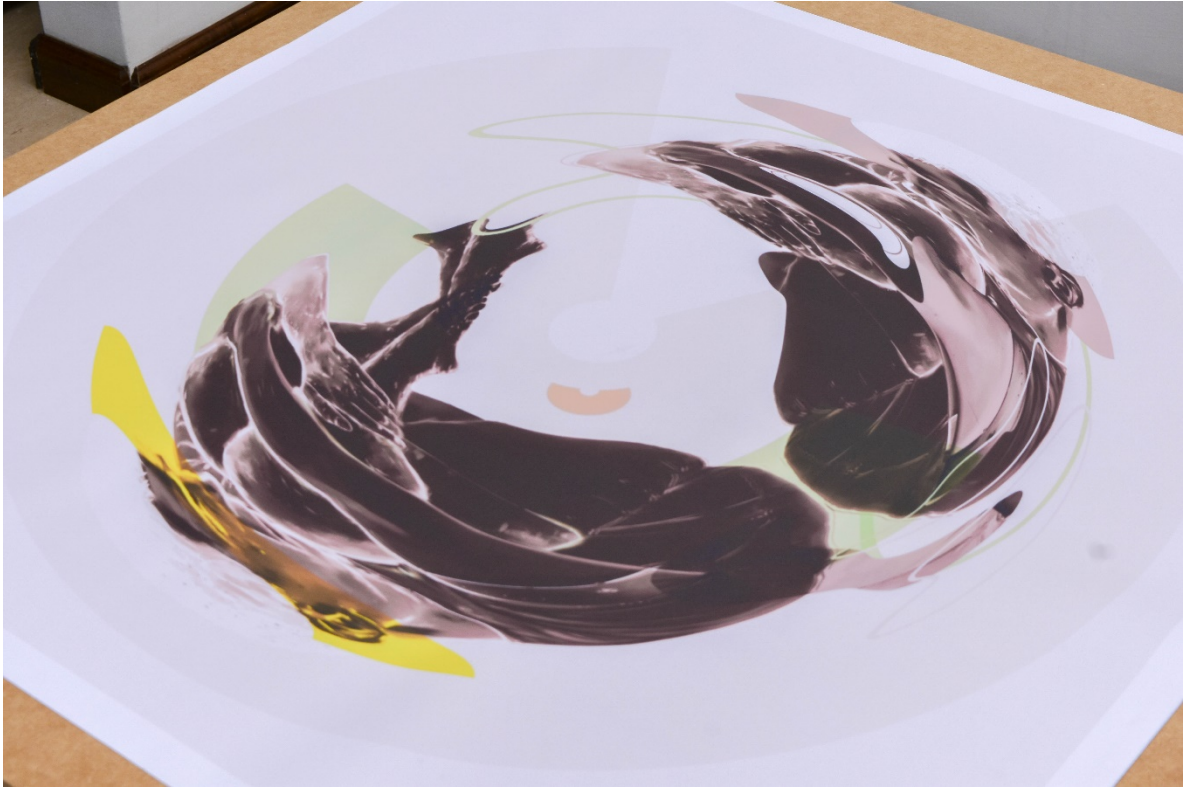
*Imagen 897: Espejo Cilíndrico 1 – George Galarza*



*Imagen 888: Espejo Cilíndrico 2 – George Galarza*



*Imagen 879: Espejo Cilíndrico 3 – George Galarza*



*Imagen 90: Registro Expositivo de Obra – George Galarza*



*Imagen 91: Registro Expositivo de Obra 2 – George Galarza*



*Imagen 92: Registro Expositivo de Obra 3 – George Galarza*



*Imagen 93: Registro Expositivo de Obra 4 – George Galarza*



*Imagen 94: Registro Expositivo de Obra 5 – George Galarza*



*Imagen 95: Registro Expositivo de Obra 6 – George Galarza*

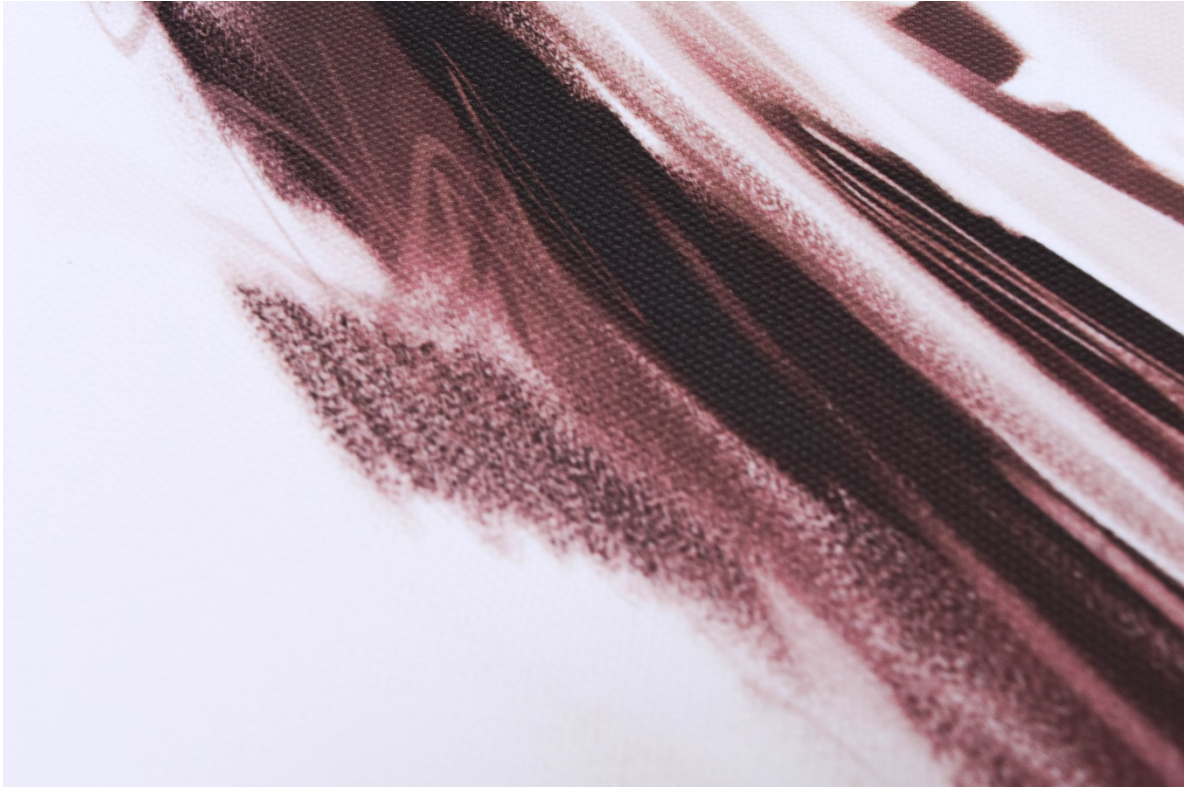




*Imagen 96: Registro Expositivo de Obra 7 – George Galarza*



*Imagen 97: Registro Expositivo de Obra 8 – George Galarza*



*Imagen 98: Registro Expositivo de Obra 9 – George Galarza*



*Imagen 99: Registro Expositivo de Obra 10 – George Galarza*



## CONCLUSIÓN:

Tras finalizar el presente trabajo de investigación-creación, encuentro que el recorrido a través de la historia de la anamorfosis y prácticas artísticas similares, contempla particularidades sobre cómo se reinventa la pintura en el arte y su vínculo con medios digitales para la creación y exhibición de obras. Donde, además, los procedimientos experimentales para su consecución se convierten en detonantes en cuanto a la forma en cómo generan un pensamiento crítico del público.

Al ser la pintura esa una forma antiquísima de representación de la realidad que se niega a desaparecer, la intención con la que se generó el concepto de deformación humana, fue la de encontrar la conexión con un espectador que no sabe que aún tiene cosas por ver; mismas que en su momento no creería que pudieran estar creadas, lo que lo dirige a otros mundos de comprensión de circunstancias ilusorias, que para su materialización en este caso, atienden al uso de un software de pintura digital de nombre Corel Painter.

Ya que el objetivo principal que se buscaba cumplir era el de representar las características que subyacen a individuos que presentan algún tipo de deformidad en el cuerpo; una pieza clave de su forma de exposición como obra fue el escenario creado como realidad alterna, en donde la deformidad funciona como una forma de arte que se deriva del ámbito estético concediéndoles una personalidad que contiene ritmo y fuerza.

Considero de igual forma mencionar que durante proceso de investigación y búsqueda de personas que estuvieran dispuestas a participar como modelos artísticos, no solamente estaba por detrás una decisión personal, porque más allá de la voluntad de algunos, aparecía la duda de familiares y conocidos que manifestaban, ¿qué dirán los demás?, “no tienes que exponerte así”, una condición que frecuente estratos sociales que limita estudios de temas como el abordado en este proyecto de tesis.

Ante este escenario, fue conveniente indagar las cualidades personales que describían a cada uno de los participantes, cuyo resultado se interpretó como un sentimiento de relego emocional y exclusión social. Esto me permitió asociar y puntualizar a la práctica artística como una fórmula creativa e interdisciplinar para someter a una idea general que dicte que siempre habrá la posibilidad de encontrar algún resquicio de información inexplorada que se transforma en arte para hacer menos inestable el mundo en el que vivimos.



Debemos tener en cuenta que las herramientas digitales y su posicionamiento dentro de la escena del arte, nos señalan nuevos caminos que se enlazan a las nuevas tendencias para construir entornos estéticos, cuya correcta aplicación en este trabajo, fue el logro de mayor relevancia.

Esta construcción que nació como un reto para la visión que tenía cómo artista me hizo entender con mayor ahínco que, el artista, en sus formas múltiples de reconocimiento propio, no está solo para ser un simple observador y mimetizar algo; la tendencia que debe perseguir es la de interponer relaciones afectivas correlativas a la interiorización de las acciones que comparte con otros individuos y sus prácticas sociales.



## ANEXOS

La forma de exposición incluye esta vez la inclusión de medios digitales, razón por la cual se exponen registros de la plataforma donde se encuentra disponible el concepto general de la obra, así como la información necesaria para quienes se muestren interesados en el proyecto desarrollado.





**George Galarza Rodriguez**

3 d · 🌐



Amigos!, Hoy les comparto e invito a conocer un proyecto artístico que he desarrollado en la Facultad de Artes de La Universidad de Cuenca, que aborda como tema general a la Anamorfosis como efecto visual.

La información se encuentra alojada en el siguiente sitio:  
<https://georgeanamorfosis.wixsite.com/anamorfosis>

El espacio en el que se interviene es el de la relación que tiene la pintura con la forma de representar la realidad. Conservando la idea de cómo esta misma transmuta y crea otras realidades que se convierten en nuevos objetos de estudio.

Tema General: Anamorfosis: Figura Humana y Deformaciones

Tutor: Manuel Guzmán. [Lailustraciondigital Guzman](#)

Visiten además un blog donde expongo el concepto general de donde nace la obra:

<https://georgeanamorfosis.wixsite.com/anamorfosis/blog>



👍❤️👏 152

46 comentarios 30 veces compartido



**Ya Kita**

3 d · 🌐

Más que recomendado, muy buena propuesta artística !!  
Sustento conceptual de mucho interés, pégalos una \*\*

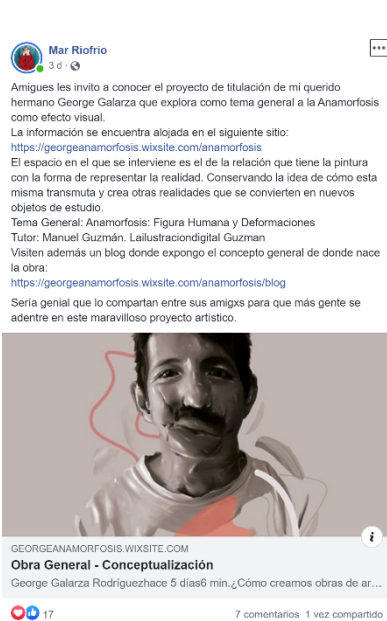
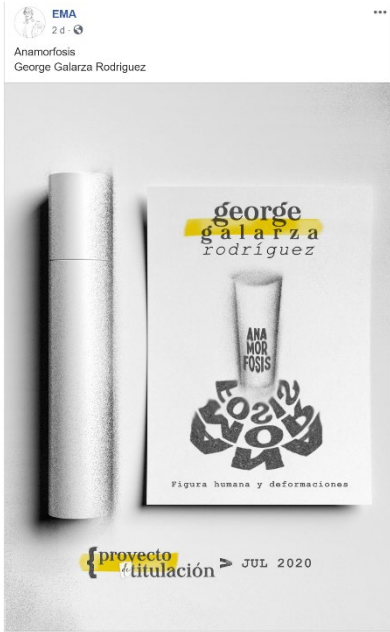


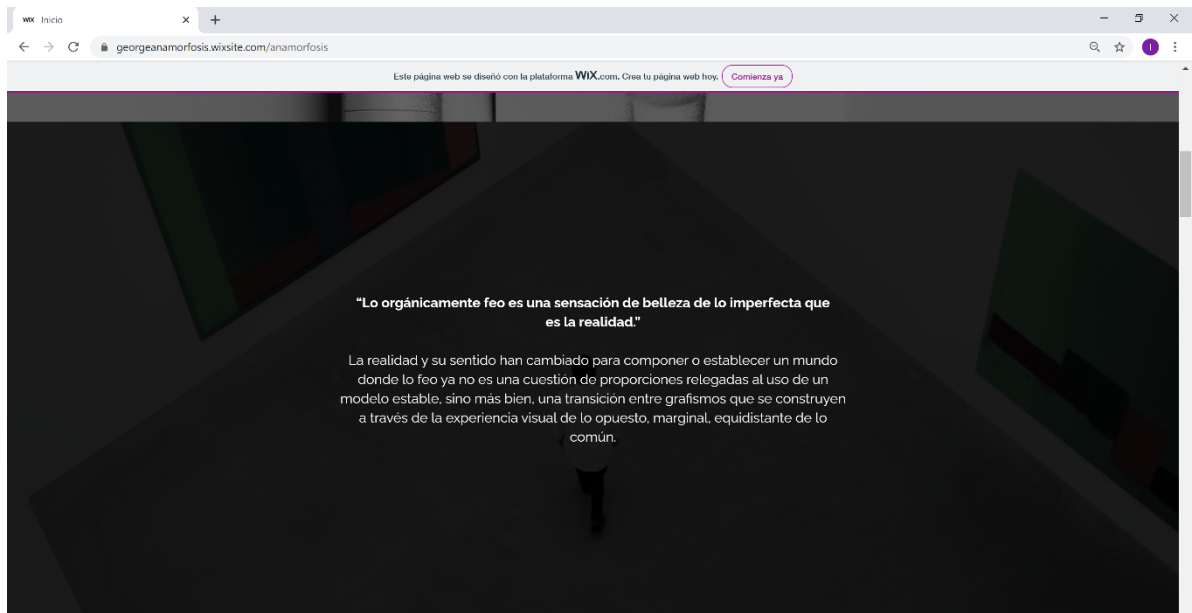
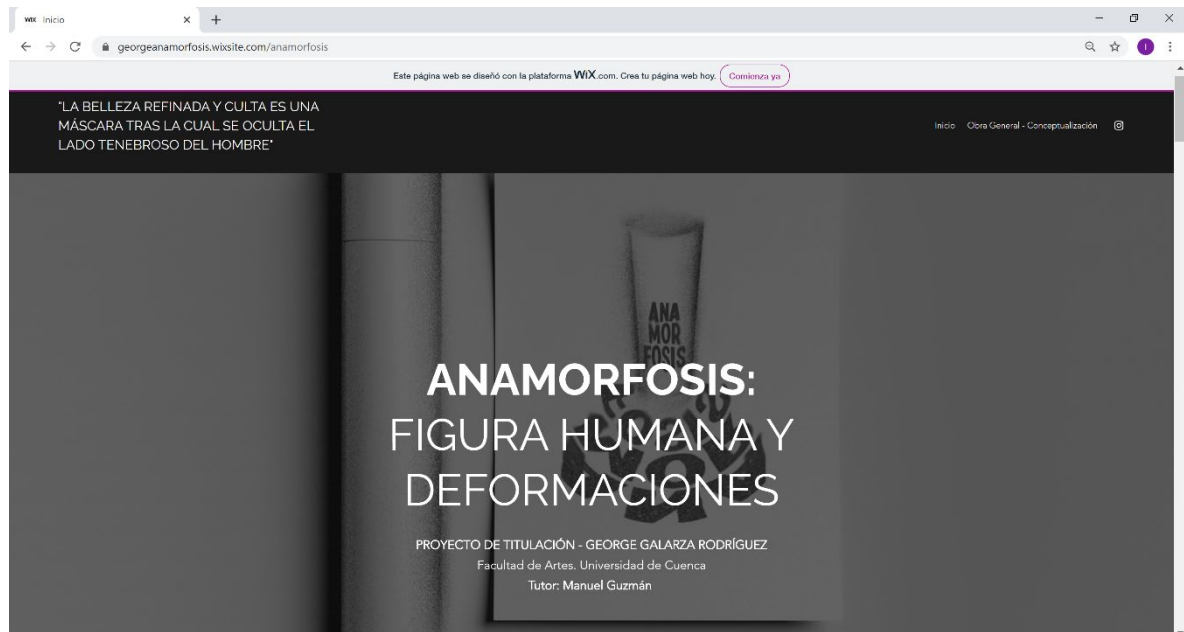
**Cris Lalama**

3 d · 🌐

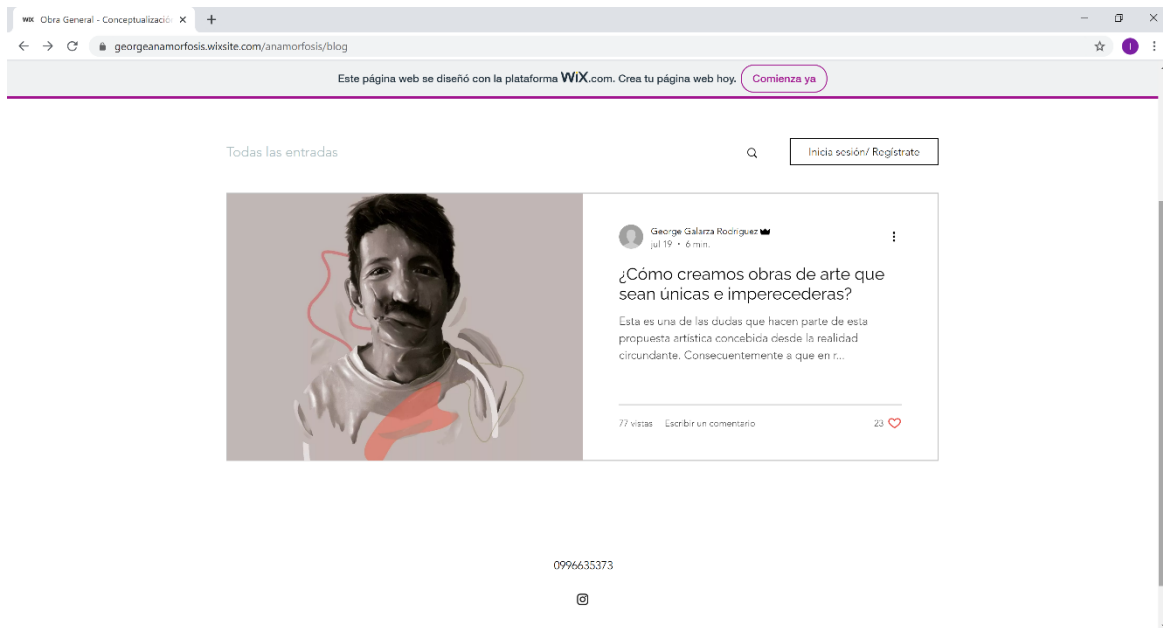
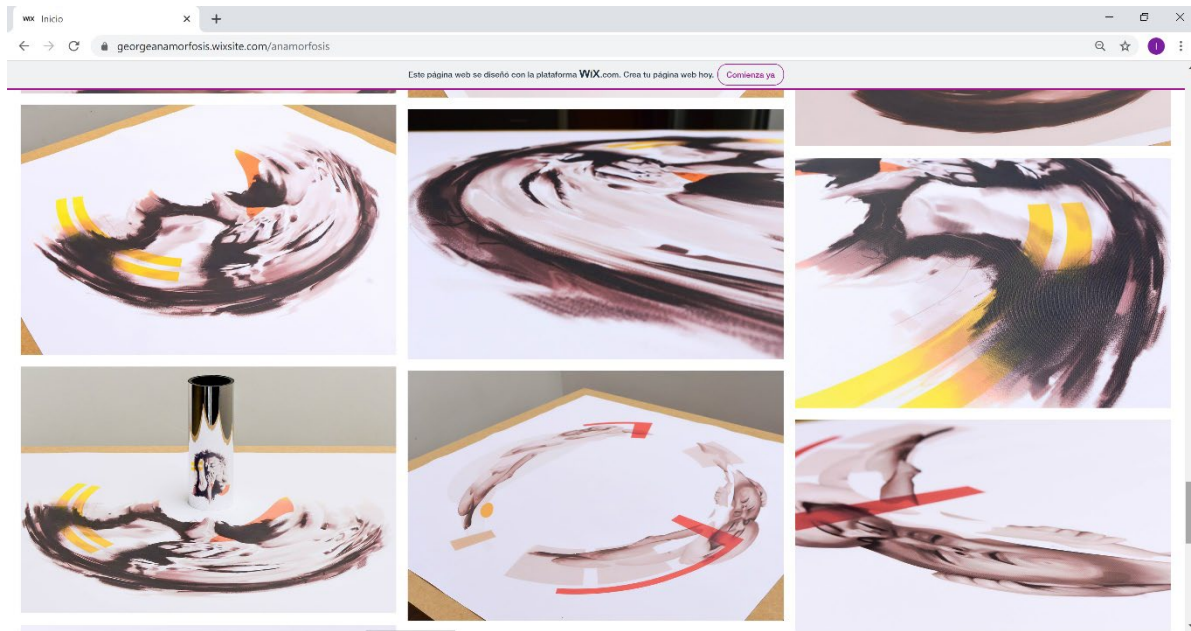
Proyectísimo, hechenle un ojito!

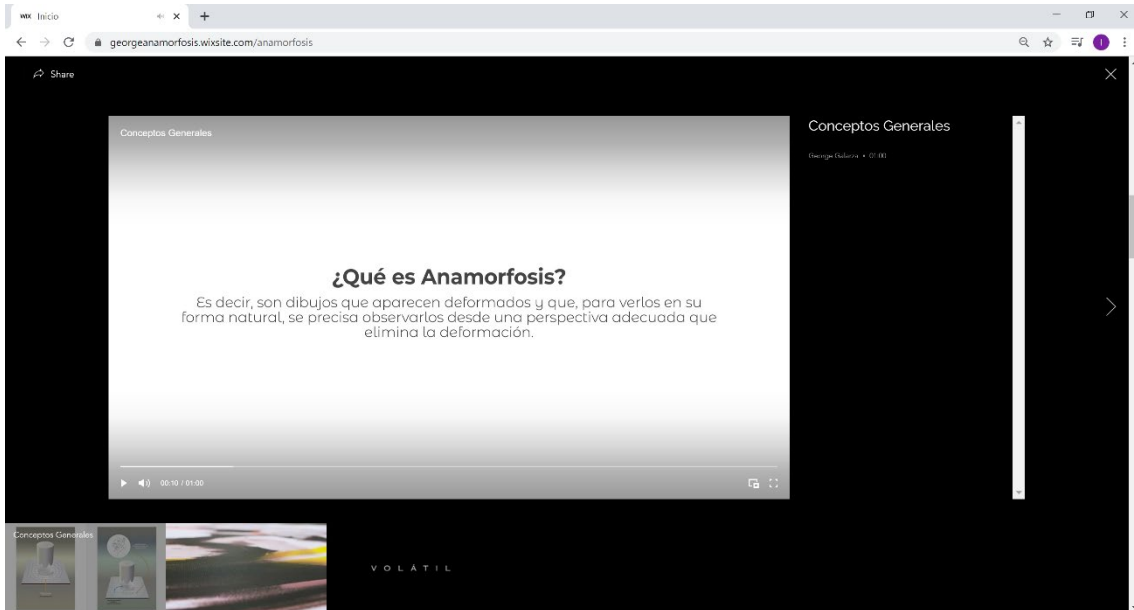
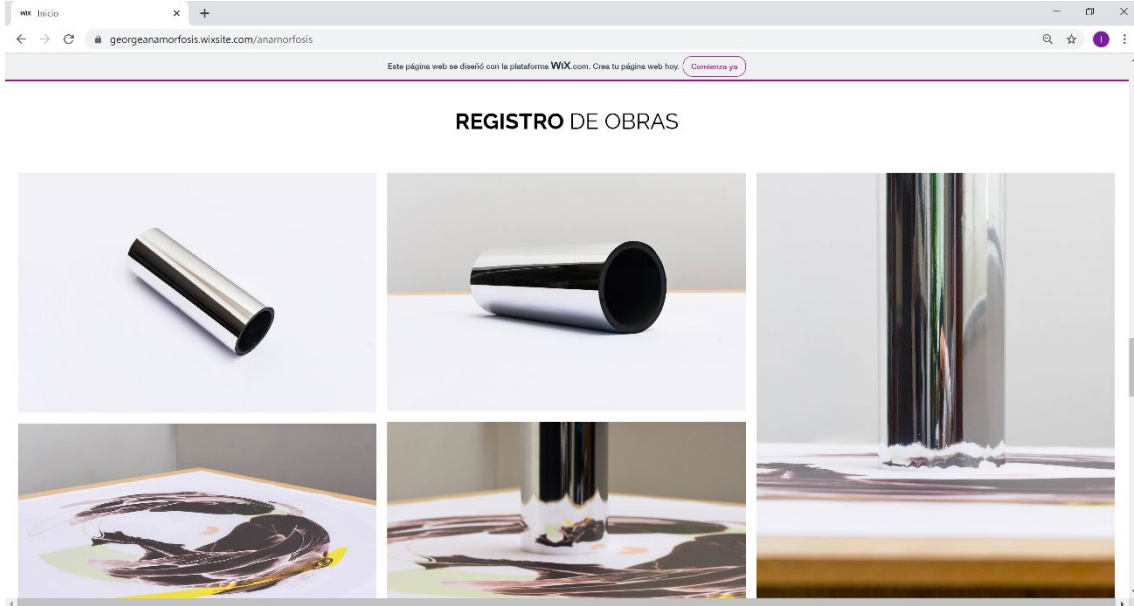














ww ¿Cómo creamos obras de arte q... x +

← → ↻ georgeanamorfosis.wixsite.com/anamorfofis/post/lo-que-debes-saber-antes-de-empezar-un-cuadro

Este página web se diseñó con la plataforma WIX.com. Crea tu página web hoy [Comienza ya](#)



Existió un dialogo con los participantes que se representaron gráficamente en la obra, pero me quedo esta vez con una frase que formula el desarrollo de todo lo mencionado con anterioridad: "La gente lastima, sin siquiera tocarte". No creo haya mucho que pensar sobre esto más allá de lo obvio.

La filiarón qué estás características conceden a una temporalidad implan en este juicio



## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. M. (2013). Anamorfosis: Reinventando la imagen.
- Adorno, T. (1970). *Teoría Estética*. Frankfurt : Suhrkamp Verlag.
- Brussain, C. R. (2018). *Un viaje por el dibujo*. Obtenido de <http://arts.recursos.uoc.edu>:  
<http://arts.recursos.uoc.edu/dibuix/es/3-1-la-perspectiva/>
- Gómez, M. (2008). *El ángulo mágico*. PUBLICAIONS UNIVERSITAT DE VALENCIA.
- Howard, R. (2015). *Dualismo*. Obtenido de Diccionario Interdisciplinar Austral:  
<http://dia.austral.edu.ar/Dualismo>
- Imaginario, A. (2018). *Escultura Laoconte y sus hijos*. Obtenido de culturagenial.com:  
<https://www.culturagenial.com/es/escultura-laocoonte-y-sus-hijos/>
- Koyac. (2018). *La fealdad como belleza*. Obtenido de Koyac: <https://koyac.net/es/post/la-fealdad-como-belleza/52>
- Machancoses, J. L. (2015). *La anamorfosis como acontecimiento visual*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Moya Méndez, M. (2019). Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes. *Islas*, 93-109. Obtenido de  
<http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1155/916>
- PanelesACH. (2017). *Trampantojo en edificación: Algunos ejemplos de arquitectura*. Obtenido de panelesach: <https://www.panelesach.com/blog/trampantojo-en-edificacion-algunos-ejemplos-de-arquitectura/>
- Ramos, L. (2017). *El arte también es feo*. Obtenido de [www.librerantes.com](http://www.librerantes.com):  
<https://www.librerantes.com/el-arte-tambien-es-feo/>
- Rosenkraz, K. (1992). *Estética de lo feo*. ANDEMI.
- Ruiz, J. C. (2004). La anamorfosis perspectivas en la pintura. *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imágen*, 145-190.
- Zurita, J. M. (2013). *Anamorfosis, la deformación reversible*. Obtenido de [ihistoriarte](http://ihistoriarte.com):  
<https://www.ihistoriarte.com/2013/04/anamorfosis-la-deformacion-reversible/>

## SITIOS CONSULTADOS.

[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6423/BA\\_12\\_%282014%29\\_05.pdf?sequence=1&i Allowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6423/BA_12_%282014%29_05.pdf?sequence=1&i Allowed=y)

[http://www.academia.edu/12465996/Anamorfosis\\_su\\_historia\\_y\\_evoluci%C3%B3n\\_Anamorphosis\\_History\\_and\\_evolution](http://www.academia.edu/12465996/Anamorfosis_su_historia_y_evoluci%C3%B3n_Anamorphosis_History_and_evolution)

[http://www.profesorenlinea.cl/artes/Perspectiva\\_Tipos.htm](http://www.profesorenlinea.cl/artes/Perspectiva_Tipos.htm)

<https://hisour.com/es/anamorphosis-17938/>



<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/14550/1/TFG-A-033.pdf>

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/942/G%C3%B3mez%20G%C3%B3mez%2C%20A..pdf?sequence=1>

<http://fseneca.es/sociedad/sites/www.f-seneca.org.sociedad/files/guia%20perspectiva.pdf>

<https://www.ihistoriarte.com/2013/04/anamorfosis-la-deformacion-reversible/>

<https://ztfnews.wordpress.com/2010/08/16/anamorfosis-cilindricas/>

<https://www.efe.com/efe/america/cultura/hibridacion-la-experimentacion-en-el-arte-para-buscar-propia-identidad/20000009-3547222>

<http://loquesomos.org/lo-feo-en-el-arte-que-es-el-arte-8/>

<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/07/lo-posthumano-en-el-arte-y-la-dualidad.html>

<https://espanol.nylon.com/articulos/espanol-cultura-la-estetica-de-lo-feo>

[https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D14078%2526ISID%253D499,00.html#\\_ftn2](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14078%2526ISID%253D499,00.html#_ftn2)

<https://www.lemiaunoir.com/francis-bacon-arte-orden-y-azar/>

<https://www.librerantes.com/el-arte-tambien-es-feo/>

[https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D14078%2526ISID%253D499,00.html#\\_ftn2](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14078%2526ISID%253D499,00.html#_ftn2)

<http://www.emotools.com/contents/articulos-y-blogs/nati-grund-hibridacion-con-las-artes-el-artista-ex/>

<http://manuelvelazqueztorres.blogspot.com/2009/01/el-arte-hibrido.html>

<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2017/paper/viewFile/4828/2706>