



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Fluidos, tripas y neuronas.

El azar como estrategia en la plástica contemporánea

Trabajo Final de Máster en Producción Artística

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Autor: Manuel Alberto Castellanos Castillo
Director: Doctor Francisco De la Torre Oliver

Valencia, julio del 2013

Agradecimientos

A Paco de la Torre por sus consejos, rigor y minuciosidad

A Rafa Escrivá, por su inestimable disponibilidad.

PRESENTACION

El presente Trabajo Final de Máster en Producción Artística que imparte la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, dentro del curso 2012-13 que exponemos, se inscribe dentro de la tipología 4, consistente en un trabajo de producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

La investigación ha sido realizada por el alumno Manuel Alberto Castellanos Castillo y dirigida por el Doctor Francisco De la Torre Oliver.

Resumen

En "*Fluidos, tripas y neuronas*", desarrollamos un trabajo creativo en forma de series gráfico-pictóricas, en las que participan materiales plásticos, como (óleos, tintas ó acuarelas) que al ser registrados sobre el papel, producen efectos sugerentes, en los que colabora el azar y el control que ejercemos sobre ello, así como los grafismos improvisados y otros que son dirigidos. Este proceso viene motivado por nuestro afán de experimentación y la emoción del contacto con los materiales plásticos.

El proyecto incluye una aproximación al concepto de AZAR desde una visión científica y desde la estética y su uso por parte de los movimientos pictóricos del siglo XX. Además mostramos las vinculaciones entre nuestra praxis y el azar a través de la exposición de nuestros referentes artísticos que albergan aspectos que valoramos y que tienen algún tipo de conexión con nuestra investigación.

Finalmente exponemos una serie de conclusiones y de reflexiones a las que hemos llegado en la realización de este proyecto.

Palabras clave

Azar, improvisación, subjetividad, gráfica-pictórica, control

Abstract

In “Fluids, Innards and Neurons” we develop a creative work shaped like graphical and pictorial series, in which plastic materials (oil paintings, ink drawings or watercolours) take part. When these materials are recorded on paper, they produce suggestive effects that come out by chance, as well as the way we exercise control over them; the improvised graphics and the ones that are guided.

This process is driven by the desire of experimentation and the excitement that comes out when getting in contact with plastic materials.

The project includes an approach on the concept RANDOM, from a scientific and aesthetic view and their use along the pictorial movements of the twentieth century.

Furthermore, we show the link between praxis and random, exposed through our artistic references that houses aspects we value and have some kind of connection with our research.

Finally we present some conclusions and reflections to which we have come during the realization of this project.

Keywords:

Random, improvisation, subjectivity, graphic-pictorial, control.

INTRODUCCIÓN

Durante el paso por esta Facultad de Bellas Artes, hemos podido poco a poco adquirir una serie de conocimientos técnicos y conceptuales que han dejado un poso. Y es en ese sumar y sustraer donde se conforma una idea algo más clara de lo que es el mundo del arte.

A la hora de elegir hacer el trabajo fin de máster, es lógico que surjan ciertas dudas. Lo cierto es que pronto se disiparon, puesto que donde encontramos **motivación** es en el contacto con la pintura, es decir, experimentando con materiales plásticos dentro de la gráfica del dibujo y la pintura donde bajo ciertas circunstancias encontrábamos que se producían efectos sugerentes por azar. Por tanto era ineludible para nosotros seguir ese camino y fundamentarlo, e investigar tanto en referentes conceptuales como artísticos.

En ese sentido, los fluidos y su capacidad de transmitir sensaciones, cuando los trabajamos sobre superficies como el papel, suponen un asunto que nos motivó a lo largo de los años de estudio en la Facultad de Bellas Artes. Por lo que, con el desarrollo de este proyecto tenemos la intención de llevar a cabo una investigación enfocada sobre este tema.

Con este título ***Fluidos, tripas y neuronas. El azar como estrategia en la plástica contemporánea.*** Pretendemos hacer alusión, a los procesos generados en la praxis en este trabajo, en la que intervienen decisivamente los fluidos, como son el agua, las tintas, los óleos etc. Y a las capacidades que estos fluidos muestran al ser registrados en la superficie del papel y transmitirnos sensaciones. Los fluidos, el azar, y el control forman parte del ideario de nuestra plástica creativa que metaforizados son los fluidos, tripas y neuronas con los que enunciarnos este proyecto. Visualmente estos trabajos, muestran cierta semejanza con formas que parecen sugerir fluidos que circulan, órganos y organismos biológicos. Esa ambigüedad también tiene otras posibles lecturas como que irían de lo interno a lo externo y viceversa. Es decir todo es generado dentro y fluye hacia fuera donde se plasma gráficamente.

En el subtítulo, al proponer el azar como una estrategia plástica, queremos poner de relieve como este interviene y colabora de manera determinante en la propia elaboración de estas imágenes.

En este trabajo final de máster nos hemos planteado como **principal objetivo** el profundizar en el estudio del **azar** vinculado a la creatividad que nos aportan los **fluidos** (óleos, tintas, acuarelas etc.) cuando se registran en el **papel**, teniendo en cuenta, que el término abarca diversas concepciones y que nosotros las enfocamos en aquellas que propone la ciencia y la relación que tiene en el campo artístico.

Es por ello, que toda la investigación desarrollada, tanto conceptual como práctica, gira en torno al intento de establecer afinidades entre dicho concepto de azar y los materiales fluidos al configurarse sobre las superficies como el papel.

Para alcanzar nuestro objetivo principal nos hemos propuesto, como **segundo objetivo**, la creación de series gráfico-pictóricas, que sin duda serán la motivación para desarrollar el proyecto. Además, una de nuestras intenciones es que las obras que hemos producido sugieran y generen atracción en el espectador, a través de sus formas o potenciales significados.

Asimismo, nos proponemos como **tercer objetivo** investigar en los procesos plásticos que se generan y observar la continuidad que desarrollan.

Como **cuarto objetivo**, queremos realizar las reflexiones necesarias que faciliten la comprensión del proceso mental que hemos seguido en el desarrollo de los trabajos, enfocándolas a la búsqueda de las conexiones conceptuales entre nuestros referentes artísticos, con los que pensamos tiene afinidad el azar y lo que acontece en nuestra plástica.

Un **quinto objetivo** ha de ser el propio aprendizaje adquirido en la investigación y el cómo llegar a relacionar todos los procesos que establecemos y como este proceso nos pueda servir para futuros proyectos.

Para el desarrollo de la investigación hemos llevado a cabo una **metodología** consistente:

Primero en buscar unos referentes conceptuales en los que pensamos que el azar participa de un modo u otro.

De igual manera, en **segundo lugar** hemos buscado referentes artísticos, en los que figura el azar como modelo y participa en la creación artística en gran medida.

En **tercer lugar** hemos planificado la obra artística, intentando mantener un ritmo de producción de obras semanal, a lo largo de varios meses, con unas pautas en las que siempre participa el azar y las tintas. Los grafismos automáticos improvisados y otros controlados aparecen dependiendo de la obra, intentando generar una mezcla entre todo ello.

Y en **cuarto lugar** hacer una continua reflexión procesual.

Dentro de nuestra búsqueda en referencia al azar, la ciencia y el arte, las fuentes más destacadas que nos han servido de orientación en este recorrido es el libro de Jorge Wagensberg *“Ideas sobre la complejidad del mundo”*. Los referentes conceptuales en el campo de las ideas acerca de la percepción visual, han sido varios libros teóricos de Rudolf Arnheim, y Ernst Gombrich, también el libro de Michel Melot *“Breve historia de la imagen”*.

La **estructura** del proyecto está dividida en dos grandes bloques, que forman la parte primera y la parte segunda.

Dentro de la **parte primera** introducimos el concepto de azar, al que damos un enfoque multidisciplinar y vemos como éste ha influido en los referentes que utilizamos.

En este sentido, en primer lugar, profundizaremos en el análisis del azar desde la perspectiva de la ciencia y seguidamente investigamos sobre este concepto, en el contexto de la Historia del Arte.

Siendo conscientes de la amplitud del tema, o los temas que exponemos, de su generalidad o universalidad, hemos acotado su extensión o tratamiento para este trabajo de fin de máster. Así pues, limitaremos la investigación en esta parte teórica, en la que recorreremos brevemente algunos de los aspectos que más nos interesan tratar.

Dentro del enfoque del azar desde la perspectiva de la Historia del Arte, exponemos brevemente los movimientos en los que más ha estado presente, o que intuimos que más relevancia ha tenido, como son el Simbolismo, el Dada, el Surrealismo, el Expresionismo Abstracto, el Informalismo, Fluxus y la Nueva Abstracción. Así como opiniones vertidas por artistas representativos. Intentaremos mostrar de este modo las posibles conexiones entre los conceptos desarrollados por cada movimiento, relativos al azar con la producción plástica que generamos en este proyecto.

Continuando aún dentro de esta primera parte, profundizamos en el azar y en el arte desde el campo de la práctica y cómo a lo largo de la Historia del Arte se han desarrollado diversas técnicas específicas en las que de una manera clara y decisiva, se nota este peso del azar, en el dibujo y la pintura. Asimismo, dentro de este apartado mostramos una evolución cronológica e histórica de autores o artistas que ya utilizaban el azar en sus obras.

Asimismo, también contamos con referentes artísticos, que sitúan al azar como modelo en algún momento dentro de sus propuestas, y que nosotros pensamos presentan importantes nexos con nuestra obra. Entre ellos cabe destacar a Paul Klee, Henri Michaux y otros actuales como Luis Gordillo, que escribieron o aportaron puntos de vista significativos y cuyo legado aún presenta aspectos de gran utilidad en nuestra investigación.

En la **parte segunda**, nos referiremos a la praxis de nuestro proyecto, que comienza con una introducción explicativa de la experimentación con materiales plásticos vinculados a la gráfica dibujo-pictórica, la cual nos gustaría reivindicar, ya que nos parece vital la emoción que nos produce la experiencia directa del trabajo con los materiales, como pueden ser el óleo, las tintas, etc.

En el trabajo desarrollado, partimos de la improvisación gestual gráfica, aunque sin abandonarnos a una idea inicial desconocemos el resultado final. Un proceso en el que intervienen a veces elementos azarosos o agentes colaboradores que, en algún caso, modifican nuestros desarrollos creativos.

Es importante para nosotros que las obras tengan cierta unidad a la hora de componer, desde la estructura de las formas al cromatismo, y si con ello conseguimos crear un lenguaje sugerente habremos cumplido una parte importante del objetivo.

Seguidamente, analizaremos la obra producida en el máster, incluyendo una parte de la obra de la que partimos, bocetos previos y la propia evolución de la obra.

Como síntesis de este análisis, podríamos señalar que consideramos, la improvisación, el azar y el control como los tres ejes fundamentales sobre los que pivota este trabajo de creación gráfico-pictórica. Por un lado, situamos la gestualidad generada en los trazos improvisados. Por otro lado, el encuentro con elementos azarosos dentro de las manchas pictóricas y finalmente el control consciente sobre el desarrollo de las obras.

Al llevar a cabo el trabajo de elaboración de fondos, sobre los que más tarde generamos otras intervenciones, encontramos que se producen formas accidentales. En este sentido, en el trabajo de creación de imágenes también hay una proyección hacia el espectador, que podrá captar a su manera.

Precisamente la huella gráfica plasmada en el cuadro, más allá de ser sólo material, nace de una voluntad interna, materializada en el acto de pintar, registrada en el espacio y hecha de actos en el tiempo. Y es en esa huella donde también se registra el diálogo entre consciente e inconsciente, tal y como exploraron los surrealistas a partir de las teorías de Freud y Breton, intentando huir de la razón reguladora, creando el automatismo psíquico para poder expresar el funcionamiento real de nuestro pensamiento y liberando el espíritu creador de cualquier atadura de la razón.

Parece ser que cuanto más estrecha es la relación entre las dos partes del intelecto, más cercanos nos situaríamos de poder llegar a una integración perceptiva. Es decir, la repetición de pautas nos hace controlar un acto llegando a hacerlo automáticamente,

y a partir de ahí es donde podemos comenzar a improvisar. Un hecho, que a priori nos hace pensar que la improvisación nace del inconsciente.

Es en ese proceso de búsqueda, de diálogo con los materiales, donde a veces suceden pequeños hechos inesperados que hacen crecer la motivación de seguir investigando. Es por ello que, el azar y la improvisación, como también los elementos de control que establecemos a la hora de realizar el trabajo, son aspectos transversales que se cruzan y ayudan a la elaboración de trabajos plásticos dentro de una estrategia gráfica de creación contemporánea y por consiguiente constituyen, si se nos permite la expresión, ***los fluidos, las tripas y las neuronas del trabajo.***

Una vez realizado el análisis de la obra y su evolución, exponemos las conclusiones a las que hemos llegado en nuestra investigación desde varios puntos de vista, acompañada de la bibliografía empleada, así como una catalogación de las imágenes.

ÍNDICE

1.- SOBRE EL AZAR.....	17
1.1- AZAR Y CIENCIA.....	17
1.1.1-Las ideas de Jorge Wagensberg	17
1.1.2-Las propuestas de Jacques Monod	21
1.2- EL AZAR EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO	23
1.2.1- EL PAPEL DEL AZAR EN LA HISTORIA DEL ARTE	23
1.2.1.1-Las primeras fracturas del arte de representación.....	23
1.2.1.2 -Un comienzo sugestivo.	26
1.2.1.3-El imprevisible Dada.....	27
1.2.1.4-Surrealismo. La pintura al servicio de lo onírico	27
1.2.1.5- El nuevo espíritu abstracto	34
1.2.1.6-El Azar como sistema generador.	38
1.2.1.7-Nueva Abstracción, redefinición de conceptos	40
1.2.2- TÉCNICAS ARTÍSTICAS Y AZAR.....	42
1.2.2.1-Improvisación en el dibujo.....	42
1.2.2.2- Manchas azarosas y fantasías irracionales	44
1.2.2.3- Frotage, Decalcomanías, pintura y escritura automática.	47
2. - EL AZAR COMO MODELO	51
2.1- La reinención del mundo. Paul Klee y la sistematización	51
2.2-Perder el control. El papel de la mescalina en la obra de Henri Michaux.....	57
2.3- La esquizofrenización del color. Y el poder de los DDT. Luis Gordillo.....	61
3.- FLUIDOS, TRIPAS Y NEURONAS.....	69
3.1 – Antecedentes	72
3.2- Proceso y análisis de la obra.....	75
4-CONCLUSIONES	97
5- BIBLIOGRAFÍA.....	99
6- CATALOGACIÓN	101

1.- SOBRE EL AZAR

Comenzamos el proyecto abordando el concepto del azar desde tres perspectivas que hemos considerado adecuadas para el correcto desarrollo y entendimiento de nuestra investigación. Estas son, en primer lugar, una visión desde la ciencia y la creatividad, en segundo lugar desde la Historia del Arte y en tercer lugar desde las técnicas artísticas.

1.1- Azar y ciencia

A continuación presentamos las ideas que hemos considerado más relevantes en nuestro estudio llevado a cabo en el campo de la ciencia y la creatividad.

1.1.1-Las ideas de Jorge Wagensberg

El término de azar se puede situar en diferentes contextos, desde la casualidad, juegos, o situaciones inesperadas. También solemos llamar azar a lo espontáneo, o a lo que escapa a la ciencia. En nuestro caso lo trataremos desde el punto de vista de la creación plástica donde como veremos más adelante, también tiene un papel importante.

En el libro de Jorge Wagensberg, *ideas sobre la complejidad del mundo*, el autor trata de apuntar nociones desde un ámbito científico, hacer aproximaciones a la idea del azar y las interacciones que ello conlleva también dentro de otros campos como puede ser el artístico. En este sentido nos interesan las opiniones de este científico ya que establece una relación entre dos mundos que aparentemente parecen opuestos. En este sentido Wagensberg señala:

“Lo que sí parece evidente es que el poder del azar retrocede en función del progreso del conocimiento. Asimismo, el azar debe buscarse en el acto de creación, pues forma parte de la condición del artista, parece que el azar y la casualidad son inherentes al acto de crear. El hombre influye y es influenciado

en la realización de sus actos, la imprevisibilidad y control van a ser constantes cuando se acomete una obra creativa”¹.

De este modo el azar parece conectar procesos del consciente e inconsciente donde se moverían energías distintas a las externas y, aunque en este trabajo no vamos a abordar consideraciones más extensas en cuanto a estos conceptos de consciente e inconsciente, sí que a lo largo de la revisión de todos los movimientos que analizamos, así como en los procesos creativos de los artistas referentes, sobrevuela la idea de que todos ellos trataron esta problemática, incorporándola al desarrollo de sus logros artísticos.

Siguiendo con las consideraciones que señala Wagensberg, el autor se pregunta, *si el azar es fruto de nuestra ignorancia o si por el contrario podría ser un derecho intrínseco de la naturaleza.*² Desde luego que no podemos presentar una respuesta única, pues su propia complejidad hace que se puedan ofrecer varias, como podría ser la que afirma que el azar nació del concepto de ignorancia, es decir de la falta de información. Nos parece interesante destacar la idea de integración de los dos conceptos, cuando el autor señala que: “El azar es un concepto complementario al conocimiento”, o que “La cantidad de azar presente en el universo o la que interviene en los procesos naturales no tiene más límite que el avance del conocimiento”³.

Siguiendo en la misma línea, el filósofo Ernst Nagel citado por Wagensberg, distingue tres clases de azar⁴: El azar invocado por lo inesperado y sorprendente del suceso, que puede ser compatible con la causalidad. El azar invocado por una ignorancia total o parcial de las circunstancias, por lo que tampoco se descarta aquí la causalidad. Y, finalmente el azar por accidente intersección de dos líneas causales independientes, que casualmente se conectan.

Por lo que podemos comprobar, azar y ciencia parecen más relacionados de lo que en un principio pudiéramos pensar, pues parece evidente como señala Wagensberg que:

¹ Wagensberg, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets., Barcelona, 2003, p. 22

² Ibidem, p. 22.

³ Ibidem, p. 22.

⁴ Ibidem, p. 53.

“La ciencia siempre controla un pedazo finito de una serie en realidad indefinidamente larga. Y gran parte de lo que entendemos por progreso científico consiste en el control de un pedazo cada vez más largo”⁵.

A lo largo de la historia, hemos sido capaces de establecer leyes científicas deterministas que nos dan explicaciones de los sucesos dentro de sus márgenes, lo que no equivale a que también la naturaleza sea determinista y aunque establezcamos sistemas filosóficos y doctrinas científicas deterministas, no todo lo podemos explicar, pues, “generalmente invocamos al azar cuando la información o parte de ella, nos es negada”⁶.

En esta línea de pensamiento podemos situar al profesor Antonio Escohotado, que en su libro *Caos y Orden* aborda las siguientes consideraciones al respecto:

“Ahora empezamos a medir el azar, el científico clásico veía mero azar, en los fenómenos no explicables producidos en la naturaleza. Hoy se nos sugiere como un orden más profundo, menos aparente que brota de una apertura consustancial al reino físico”⁷.

A la hora de establecer categorías dentro del azar, el citado Nagel lo hace distinguiendo dos clases. La primera, el azar epistemológico (azar con minúscula) “el nombre que damos a nuestra ignorancia, torpes observaciones, débil potencia de cálculo, es el del lenguaje científico”. Y el “Azar ontológico (azar con mayúscula)”, una entidad metafísica, representa la contingencia pura que actúa ciegamente en el universo”. Para concluir que:

“El (azar) es concepto del conocimiento, admite medida y control, el (Azar) lo es de las cosas y de los sucesos en sí”⁸.

En este sentido, nos parece significativa la observación que hace el autor al señalar que:

⁵ Ibidem, p. 60.

⁶ Ibidem, p. 67.

⁷ Escohotado, Antonio, *Caos y Orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 99.

⁸ Wagensberg, Jorge, *op. cit.*, p. 67.

“El azar y las leyes no se contradicen a la hora de describir la complejidad del mundo. Al contrario. Pueden colaborar alternando su protagonismo”⁹.

Al situarnos en la diatriba de arte y ciencia, debemos recordar que el arte es una forma de conocimiento, distinto al científico, cada uno con unas virtudes intrínsecas y no excluyentes, desde el discurso de la complejidad, en el que estamos inmersos. Ya que como señala Wagensberg:

“Conocer y comprender el arte versa sobre conocer y comprender cuál es la complejidad que inquieta al creador, pero no necesariamente a comprender la complejidad, por lo que podemos prescindir de la razón para hacer arte, pero no para hablar sobre arte”¹⁰.

Es lógico pensar que una de las diferencias fundamentales entre arte y ciencia se podría situar en la no universalidad del acto artístico, al contrario que otras formas de conocimiento en las que sí debe constituir una premisa fundamental.

Para seguir profundizando en estas cuestiones, podemos plantear de una manera somera como en la doctrina científica, un evento estará determinado en la mayoría de los casos por eventos previos, lo que se ha denominado principio de causa y efecto. Un principio donde el azar solo tendría un efecto aparente.

Una línea de pensamiento que ya en el s. XVI formulara el filósofo Francis Bacon, uno de los padres del determinismo científico; basado en la idea del conocimiento de las cosas por las causas que las componen.

Si nos trasladamos al terreno del pensamiento, en el determinismo filosófico, las decisiones, comportamientos, y acciones, están determinados por eventos previos, un planteamiento relacionado con la ética.

Y si hablamos de la praxis artística, cuando estamos desarrollando una idea tendemos a controlar todo lo que suceda, no queremos que haya imprevistos que afecten a la

⁹ Ibidem, p. 71.

¹⁰ Ibidem, p. 114.

acción. Sin embargo no son pocas las ocasiones en las que, la imprevisibilidad surge y necesitamos sacar partido de ella, haciéndola nuestra “colaboradora.” Y por supuesto, esta cuestión es la que estamos tratando continuamente en nuestra praxis: La vinculación efectiva entre todos los elementos enunciados. Unos procesos, que finalmente nos sirven para conectar los elementos gráficos, que circulan dentro del discurso que llevamos a cabo.

1.1.2-Las propuestas de Jacques Monod

Frente a las ideas deterministas, presentamos la posición del biólogo y premio nobel Jacques Monod. En su libro “El azar y la necesidad”, un título que curiosamente hace referencia a la cita del filósofo presocrático Demócrito “Todo lo que existe en el mundo es fruto del azar y la necesidad”, señala que ciertos sucesos no son provocados y si lo son, una paradoja que el determinismo no reconoce, pues en esta doctrina no cabe el azar.

Frente a ella podemos situar el indeterminismo científico, corriente con la que Monod estaría de acuerdo, al plantear que existimos por necesidad, ya que los acontecimientos no dependen de un proceso casual lineal por necesidad, sino por un proceso no lineal, esto es, por azar, aunque no sin causas, solo que no están coordinadas. Su postura la podríamos situar entre el azar cambiante y la necesidad estática. Un ejemplo de ello lo podríamos ver en cómo Monod ve la absoluta casualidad de las mutaciones genéticas, lo cual implicaría el azar, que sería único y absolutamente libre pero sin dirección concreta, situándolo de este modo en la raíz de la evolución. Una postura compartida por el científico japonés (Motoo Kimura) quien afirma que a nivel molecular el azar es el motor de la evolución¹¹.

Después de presentar brevemente las opiniones de nuestra selección de científicos, respecto a la materia que tratamos aquí, es decir, el azar, podemos plantear que la

¹¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_neutralista_de_la_evoluci%C3%B3n_molecular
[consultado el día 7 de junio de 2013]

creación artística está más que nunca relacionada con todas estas ideas y que nos avalan de alguna manera a la hora de plantear un discurso, en el que intervienen estos sucesos azarosos.

Desde tiempos remotos, el ser humano para alejarse de la imprevisibilidad del caos, ha desarrollado técnicas para controlarlo. Si en un principio los mitos servían para explicar los fenómenos, poco a poco la filosofía de la razón, los desplazó. A través de la tecnología, hemos creído desplazar ese caos, creando un mito de ella. Quizás deberíamos asumir que formamos parte de ese caos y que esa circunstancia no significaría que tengamos que controlarlo y predecirlo sino aprender a fluir dentro de él.¹²

¹² Bauman Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, p. 9.

1.2- El Azar en el contexto artístico

A continuación, detallamos la segunda de las perspectivas abordadas: la de la estética desde el prisma del arte.

1.2.1- El papel del azar en la Historia del Arte

Establezcamos como punto de partida en nuestra exposición, lo acontecido a partir del Romanticismo, ya que a nuestro juicio las conexiones que se establecieron entre el arte y la sociedad implicaron cambios importantes que repercutieron en el campo objeto de nuestro estudio.

En el Romanticismo se reivindicó el talento creador, lo sublime y el privilegio de usar procedimientos irracionales. Con la implantación de la psicología, los pensadores románticos confirmaron la creencia científica según la cual la creatividad se originaba en lo profundo del intelecto. En consecuencia, se inició un proceso de ruptura con todos los procesos de representación que desembocaría en la eclosión de las Vanguardias Históricas, un hecho que permitiría el desarrollo de los movimientos artísticos que de un modo más representativo ha influido la idea de “azar”, y que en consecuencia desarrollaremos en este trabajo.

1.2.1.1-Las primeras fracturas del arte de representación

Los movimientos subjetivistas surgidos hacia finales del siglo XIX se apartaron de los preceptos realistas del arte, adentrándose en la exploración de lo subjetivo.

Pensaban que la fantasía y la imaginación formaban parte de la realidad. El movimiento simbolista rechazaba el naturalismo del escritor Émile Zola, y serán los poetas los que anunciaron en 1886, esta ruptura mediante el manifiesto simbolista de (Jean Moréas). Estos poetas con Mallarmé al frente, junto con Aurier, Paul Verlaine y Rimbaud, inspirados en el Romanticismo, se volcaron en el cultivo de las sensaciones y sentimientos, en lo íntimo, huyendo del mundo exterior.

Poetas y pintores se inspiraron en Baudelaire (1821-1867), que por entonces decía:

“El todo del universo visible no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación asigna un lugar y un valor relativos; es una especie de alimento que la imaginación debe digerir y transformar”¹³.

Para ellos, el último propósito de la pintura era la expresión de las ideas no la representación de las cosas. Las ideas venían a ser lo verdadero, donde los objetos no podían aparecer más que como signos reveladores de las apariencias exteriores de esas ideas. Desde luego estas ideas implicarían un cambio radical en el mundo del arte.

De este modo podríamos plantear que los orígenes de la pintura abstracta ya aparecían en el movimiento simbolista, conectado con la anarquía y las ideas del arte por el arte.

“Aurier trataba de desmaterializar la literatura y su desprecio por las normas, sugieren un paralelismo con los gestos anárquicos contra la política, la religión y la sociedad modernas surgidas en los años ochenta del siglo XIX”¹⁴.

Los simbolistas consideraban la obra de arte como el equivalente de una sensación recibida, la naturaleza para el artista solo podía ser un estado de su propia subjetividad.

En este sentido, Gauguin que había interiorizado estas ideas sería uno de los referentes más importantes para los futuros seguidores de este movimiento.

Siguiendo por la pista que conduce hacia el fin del siglo XIX, queremos hacer unas pequeñas incursiones en escritos de artistas, donde nos parece representativo el enfrentamiento que se mantenía en esa época, entre razón y subjetividad. Citemos a James Ensor en un discurso pronunciado en Ostende en 1923 donde manifestaba que:

¹³ Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995. p. 65.

¹⁴ AAVV., *El arte abstracto (Los dominios de lo invisible)*, Op. Cit., p.40.

”La razón era enemiga del arte y los artistas dominados por la razón pierden toda sensibilidad, del mismo modo que, la fuerza del instinto se debilita. Y la inspiración se empobrece. Y concluía: “El error es superior a la cualidad, la cualidad significa uniformidad en la lucha por conseguir ciertas perfecciones comunes accesibles a todos. El error elude las perfecciones convencionales y banales. El error es múltiple, es la vida, refleja la personalidad del artista y su carácter humano, lo es todo, redimirá la obra”¹⁵.

De igual manera, el pintor Odilon Redon en sus escritos en la revista *Arte sugestivo*, de 1909 nos relata:

” En mi obra se utiliza el claroscuro como único recurso (...) El arte sugestivo no puede lograr nada sin volver de manera especialísima al misterioso juego de sombras y al ritmo de líneas concebidas imaginativamente (...) El arte sugestivo es como una iluminación de las cosas por medio de los sueños, hacia las que también se orienta la mente”¹⁶.

Y podemos citar en esta misma línea su “Introducción a un catálogo” donde señala:

”El arte sugestivo es la irradiación de elementos plásticos sublimes, reunidos y combinados con el proceso de invocar visiones, que ilumina y exalta, al mismo tiempo que incita al pensamiento”¹⁷.

Llegados al punto de la evocación de sensaciones a través de formas y colores, se estaba cerca de la abstracción. Pero fue en la primera mitad del siglo XX cuando los artistas llegaron a independizarse de la representación.

A continuación, planteamos un recorrido donde nos detendremos en una selección de movimientos pictóricos en los que pensamos han estado más presentes las ideas de azar y el automatismo gráfico-pictórico, que vincularemos en nuestra producción artística.

¹⁵Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo, Op Cit.*, p. 128.

¹⁶Ibidem, p. 134.

¹⁷Ibidem, p. 137.

1.2.1.2 -Un comienzo sugestivo.

La transición del naturalismo a la abstracción supuso un importante cambio de rumbo, desde una crítica al materialismo y a la ciencia. Al mismo tiempo, significó la superación del positivismo por el espiritualismo y el alejamiento de la exterioridad por la interioridad. Dentro del campo artístico, hubo concomitancias entre diversas disciplinas como música, poesía, literatura o pintura.

Con la llegada de la nueva generación, el artista Vasili Kandinsky (1866-1944) y otros compañeros, investigaron en las bases espirituales comunes a todas las artes. Estas corrientes esotéricas tendrían gran difusión y vinculación entre los artistas de esa época. De este modo como se señala en el libro *El arte abstracto (los dominios de lo invisible)*:

”Todos los pioneros del arte abstracto del siglo XX desde Malevich hasta Pollock, se interesaron en algún momento por la teosofía, la corriente ocultista de la rusa madame Blavatsky, o por otras corrientes esotéricas”¹⁸.

En el campo de la abstracción, lo más importante se situaba en la expresión interior del artista, ya que la forma respondía a una necesidad interior y se ajustaba a esa expresión. Por su parte Paul klee defendía el deseo de descubrir la realidad visible detrás de las cosas como señala en esta declaración: “Es el arte el que revela, que las líneas trazadas por n dibujante pueden conducir al país de la profunda percepción”¹⁹.

En esta primera parte del siglo XX, el arte experimentó profundas transformaciones ya que si por una parte se iba independizando poco a poco de los procesos de representación mimética, por otra se iniciaba una época de gran experimentación plástica. Es en esta fase, donde el auge de las vanguardias marcó el futuro desarrollo de todo el arte posterior del siglo.

¹⁸ AAVV., *El arte abstracto (Los dominios de lo invisible)*, Op. Cit., p. 17.

¹⁹ Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Op. Cit., p. 144.

1.2.1.3-El imprevisible Dada

Con Marcel Duchamp al frente, el movimiento Dada, partía de lo imprevisible del azar, como parte del proceso de creación. Su visión se movía en un ámbito más conceptual, rehusando de este modo lo convencional del arte. Duchamp utilizaba el concepto de azar voluntariamente como parte del proceso de creación mental, subrayando la importancia de la subjetividad. Unos planteamientos que influenciaron a gran parte de los movimientos posteriores.

El Dada se posicionaba contra el aspecto físico de la pintura y se hallaba íntimamente relacionado con la literatura. Este movimiento calificado como anti-arte, dejaba de lado cualquier creación venida del consciente, apostando por la espontaneidad. Aunque en un principio los artistas dadas defendían posicionamientos destructivos, los surrealistas aprovecharían muchos conceptos surgidos en dicho movimiento.

Como señalaba en 1946 Duchamp en su escrito "Pintura... al servicio de la mente":

"Fue una forma de salir de un estado mental para evitar sentirse influenciado por el ambiente más inmediato o por el pasado: alejarse de los tópicos y de ser libre (...).Sentirse libre de los guías a los que cada pintor suele estar atado"²⁰.

1.2.1.4-Surrealismo. La pintura al servicio de lo onírico

Podemos considerar al Surrealismo como uno de los movimientos que más ha tenido presente la idea de "azar". Este movimiento se inspiró, en cierto sentido, como hemos señalado anteriormente, en el Dada, coincidiendo con Duchamp al defender que la pintura debía estar al servicio de la mente.

²⁰ Ibidem. p. 422.

El azar en el Surrealismo respondería a las directrices marcadas por André Breton, líder del grupo de artistas y escritores, ya que según sus palabras:

“Es automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, sea por escrito, verbalmente o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento...en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral (...). El surrealismo descansa en la creencia de la superior realidad de ciertas formas olvidadas de asociación y en la omnipotencia del sueño”²¹.

Se trataba, como vemos, de alejarse del arte imitativo reivindicando el poder de la percepción externa, que nutre involuntariamente las imágenes mentales. Por lo que de este modo se habría conseguido conciliar, dialécticamente las técnicas de percepción y representación.

Esta mayor libertad del artista, y el continuo e imparable cuestionamiento de los métodos de representación tradicionales, hizo que el mundo de los sueños y la fantasía volvieran a cobrar relevancia. La representación interior, la inspiración, la vida espiritual, lo irracional, el inconsciente, lo no convencional, pasaban a explicar un arte, que se posicionaba en contra de la razón y conectado con las teorías de Siegmund Freud y los ideales artísticos de Friedrich Nietzsche. El objetivo del Surrealismo parecía ser en primera instancia crear individuos libres, haciendo del arte un medio para liberar al hombre.

Para Freud, la irracionalidad del proceso creativo se sometía al análisis de las leyes deterministas. Así la creatividad entró en el dominio de la psicología académica y el proceso creativo fue sometido a la experimentación. Si Freud creía que el motivo del esfuerzo artístico o científico estaba vinculado al deseo, esto significaba que la representación o la interpretación de la existencia humana, estaría al servicio del sexo y de la agresividad, y que los instintos básicos siempre estaban presentes en la ciencia

²¹ Ibidem. p. 441.

y en el arte. Ahora bien, En lo que sí parecen estar de acuerdo las escuelas de psicología, es en que:

“Los procesos inconscientes están presentes en la creatividad, tanto del artista como del científico, surgiendo más allá de la barrera de la conciencia”²².

De este modo no solamente el automatismo estaba vinculado al método freudiano de asociación de ideas, también muchos artistas veían en ello una potente herramienta creadora de transformación social, y una iniciativa de liberación del pensamiento alienado por la sociedad clasista de aquellos momentos. Ya que, mediante las representaciones de imágenes mentales, se procedía a buscar sensaciones, eliminando las barreras para llegar a los instintos más profundos. De igual manera se procedía contra el racionalismo reinante, que bajo el pretexto de progreso de la civilización, atacaba cualquier muestra de fantasía o superstición.

El Surrealismo también encontró referentes entre los poetas y pintores románticos y simbolistas como William Blake , o Caspar David Fiedrich, pero también en la escultura de los pueblos primitivos.

Asimismo, los surrealistas se encargaron de reivindicar la obra de artistas contemporáneos que no estaban dentro del movimiento, pero que creaban imágenes próximas al pensamiento surrealista. Como fue el caso de artistas como Picasso, Braque, Chagall, Klee, cuyas obras fueron reproducidas en publicaciones del entorno surrealista²³.

El movimiento surrealista potenció la experimentación dentro de las técnicas en el campo plástico, con ejemplos como los de Max Ernst, que se acercó a la escritura y el dibujo automáticos o al *frottage*. El automatismo psíquico se convirtió en una clave fundamental para poder así acceder al mundo surreal del subconsciente liberado y hacer aflorar esas imágenes a la superficie para registrarlas en forma de escritura, pintura, escultura, dibujo, poesía, cine o fotografía.

²² Arnheim, Rudolf, *El Guernica de Picasso*, Barcelona, Gustavo Gil, 1981, p.14.

²³ *Ibidem*, p. 397.

Otro ejemplo es el de Jean Arp que anotó en su diario cómo uno de sus objetivos consistía en “destruir para el ser humano el engaño racionalista y reincorporarlo humildemente a la naturaleza”²⁴.

Podemos observar gracias a estas manifestaciones, como el Surrealismo más que un movimiento pictórico o literario, fue una actitud vital, que influyó de un modo u otro a los artistas de vanguardia. En este sentido podemos señalar varios campos de influencia, como por ejemplo puede ser el concepto de improvisación, aplicado en el campo de la música y las artes escénicas.

Otra de las grandes personalidades vinculadas a este movimiento, y que le dio un carácter metafísico a su pintura fue Giorgio de Chirico. En sus escritos *Meditación de un pintor* de 1912, también valoraba a los sueños y al poder revelador de nuestro pensamiento:

“Cuando una revelación brota ante la vista de un sistema de objetos organizados, la obra que surge en nuestro pensamiento se halla íntimamente unida a la circunstancia que ha provocado su nacimiento (...) creo que así como en cierto sentido el ver a alguien en sueños es una prueba de la realidad metafísica, de igual manera la revelación de una obra de arte es la prueba de la realidad metafísica de ciertos acontecimientos casuales que a veces experimentamos, de tal modo que algo aparece ante nosotros y nos hace ver la imagen de una obra de arte, una imagen que en nuestro espíritu provoca a menudo sorpresa- en ocasiones nos hace meditar- y siempre el placer de la creación”²⁵.

Si los años 30 estuvieron marcados por el auge de la poesía y pintura surrealista en Europa ejerciendo notables influencias en el contexto de la creación, será a partir del año 1940, coincidiendo con la segunda guerra mundial, cuando muchos de estos emigraron a Nueva York.

²⁴ Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Op. Cit., p. 393.

²⁵ Ibidem, p. 426.

Andre Masson, en su escrito *La pintura como apuesta* planteaba las continuas divergencias que hubo dentro del grupo de surrealistas:

“Hacia 1930, cinco años después de la fundación del surrealismo, se produjo en su seno un formidable desastre: la demagogia de lo irracional. Por algún tiempo ello condujo al surrealismo pictórico a la universal y vulgar aprobación”²⁶.

Unas reflexiones que continúa desarrollando al afirmar que:

“Hemos visto que el automatismo (la investigación de los poderes del inconsciente), los sueños y la asociación de imágenes sólo proveen los materiales. De igual manera, la naturaleza y sus elementos proveen los temas”²⁷.

Podemos intuir que Masson, como artista y escritor estaba interesado por algo más de las ideas férreas que el Surrealismo imponía y que sus discrepancias le hicieron evolucionar hacia posiciones más personales. “Puesto que un cuadro es en esencia algo irreal, ¿qué importa que el sueño sea superior a la realidad?”²⁸.

Masson insistió en ello al afirmar que: “Un cuadro tiene un valor plástico que pertenece al arte visual, independientemente de las ideas e imágenes nacidas del subconsciente”²⁹.

Unas ideas que pensamos tienen un significado, clarificador y contemporáneo, y en su momento le alejaron de las ideas defendidas por Breton.

Masson, amigo de Artaud o de Georges Bataille e influenciado por Nietzsche y Lautremont, constituye un puente con los expresionistas americanos como Pollock o, Rothko, etc.

²⁶ Ibidem, p. 465.

²⁷ Ibidem, p. 466.

²⁸ Ibidem, p. 467.

²⁹ Ibidem, p. 399.

Otro de los artistas que despierta nuestro interés por pertenecer a varias tendencias manteniendo unos planteamientos personales que toman perspectivas sobre el arte en aquellos momentos, es Marc Chagall.

En un fragmento de una entrevista con James Johnson Sweeney en 1944 señalaba respecto al movimiento surrealista:

“El surrealismo fue el último despertar de un deseo de llevar al arte lejos de los trillados caminos de la expresión tradicional. Si hubiese sido un poco más digno de confianza, un poco más profundo en su expresión interior y exterior, hubiera podido cristalizar en un importante movimiento, siguiendo el ejemplo de los periodos inmediatamente precedentes”³⁰.

Chagall nunca asumió su inclusión en el Surrealismo ya que mostraba discrepancias, con algunos de sus aspectos, como podemos ver en algunas de sus críticas:

“El existencialismo, la más importante aportación filosófica de la Francia de posguerra, tuvo profundas implicaciones para los artistas (...) encontró un fértil campo en la desilusión producida por la caída de Francia y el debilitamiento de la casi absoluta influencia que París tenía como centro del mundo artístico”³¹.

Seguimos advirtiendo en sus manifestaciones como las vinculaciones que Chagall establecía en lo concerniente a conceptos como consciente e inconsciente eran de gran importancia, como lo demuestran sus escritos:

“No puedo liberarme de una siempre presente idea: que la consciencia -esa propiedad de que el hombre se siente tan orgulloso- diluye, adultera, empobrece, tan pronto como interviene en algo y que siento la mayor confianza cuando no parece estar presente. Me conmueve, en todas sus esferas, el primitivismo”³².

³⁰ Ibidem, p. 471.

³¹ Ibidem, p. 629.

³² Ibidem, p. 657.

Y es que en las primeras vanguardias existía la firme convicción de que el arte podía llegar a transformar a la sociedad.

“Los artistas todavía poseían esa fe en el progreso que les hacía vislumbrar un futuro de bienestar en cuya conquista el arte estaba llamado a ejercer un papel de primer orden.”³³

Es significativo para nuestro estudio mostrar como estas ideas se cuestionan en esa época que fue sin duda una de las más relevantes dentro de la Historia del Arte.

“Los ideales de la Ilustración seguían siendo el referente de una sociedad que creía en el progreso cultural, científico y tecnológico como garantes de la emancipación material y espiritual del hombre”³⁴.

Del mismo modo, debemos señalar que los artistas de las vanguardias quisieron vincular los avances de la ciencia y la técnica con el arte, ya que:

“Los artistas adoptaron los métodos de la investigación científica, convirtiendo la actividad artística en un experimentalismo sistemático guiado por objetivos y premisas emanados exclusivamente del propio contexto plástico”³⁵.

Por otro lado, no olvidemos que la evolución de las vanguardias artísticas estuvo íntimamente ligada a la obra de las grandes figuras que han determinado el pensamiento del siglo XX. Uno de los claros ejemplos sería la interpretación de los sueños formulada por Freud coincidiendo con la entrada del siglo XX, siendo su influencia decisiva para el desarrollo del arte posterior. Pero también la filosofía de Nietzsche, Marx o Heidegger estuvieron presentes en el panorama artístico, así como la obra de algunos poetas; es el caso de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire o Apollinaire, que fueron referentes imprescindibles en la formación del pensamiento estético contemporáneo³⁶.

³³ Martínez, Amalia, *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Arte del siglo XX-1*, U.P.V., Valencia 2000, p. 10.

³⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ *Ibidem*, p. 11.

Si anteriormente plasmábamos las discrepancias entre los artistas surrealistas, nos parece interesante reflejar asimismo, los desacuerdos que se suscitaban entre artistas que defendían la Abstracción y los surrealistas. El escultor Brancusi, en uno de sus escritos, nos arroja una opinión que clarifica dichos posicionamientos:

“La violenta discusión entre abstractos y surrealistas me parece totalmente innecesaria. Todo buen arte ha tenido siempre elementos tanto abstractos como surrealistas, de la misma manera que ha tenido elementos clásicos y románticos, orden y sorpresa, intelecto e imaginación, lo consciente y lo inconsciente. Ambos aspectos de la personalidad del artista deben participar, y creo que la idea para llevar a cabo una escultura o un cuadro puede brotar de uno u otro de esos aspectos”³⁷.

Es evidente que las corrientes artísticas en esa época mostraban un alto grado de efervescencia y que sus ideas han influido, sin duda, a gran parte del arte de hoy en día. Por eso hemos creído conveniente apuntar todos estos hechos que han acontecido en el arte, ya que han influido significativamente en el desarrollo de nuestro proyecto.

1.2.1.5- El nuevo espíritu abstracto

Tras la II Guerra Mundial se produjo un cuestionamiento de las vanguardias históricas, y es en este contexto donde surgió el Expresionismo Abstracto, que hará suyas, la exaltación surrealista del inconsciente y las enseñanzas de la experimentación cubista. Esta renovada formulación entre arte y expresión del yo interior alcanzó entonces sus mayores cotas de hermetismo en el Informalismo. Un hecho que no carece de lógica ya que los artistas se habían refugiado en sus propios mundos como modo de evadirse de los recientes desastres acontecidos. Esta situación provocaría una pérdida de

³⁷ Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p. 637.

comunicación entre los artistas y el mundo que será respondida en la siguiente década donde se puede percibir la búsqueda de un arte vinculado a la realidad vivencial³⁸.

Lejos quedaba aquella abstracción reflejo de una espiritualidad íntima de Kandinsky, optimista. Por el contrario, los informalistas europeos y en menor medida los nuevos expresionistas abstractos americanos estaban sumergidos en un pesimismo existencialista, al que les había conducido las consecuencias de la terrible II Guerra Mundial.

El Informalismo en Europa, estuvo impregnado inevitablemente del desencanto y del pesimismo de la postguerra, acogiendo los valores existencialistas y surrealistas. La pintura reflejaba la materia torturada, dando prioridad a los materiales y rechazando normas formativas, con el objetivo de alcanzar una libertad absoluta. Dentro del Informalismo también encontramos una exaltación del azar y la improvisación, un rechazo a la construcción premeditada y al control, un hecho que vinculamos a nuestra praxis.

En la experiencia de lo hecho nace la idea, y así la obra se va descubriendo a través de la personalidad del artista. Dentro de este movimiento coexistieron diferentes planteamientos que van del Informalismo matérico, al gestual, pero también al Tachismo o al Art Brut primitivista.

Conviviendo en la misma época, con el Informalismo, pero en Estados Unidos, se desarrolló el Expresionismo Abstracto, que sin la carga tan tortuosa de los artistas europeos, pero lógicamente influenciados por la guerra acontecida, desarrollaron varias tendencias, fundamentalmente destacaremos la denominada *acción painting* que se vinculaba con lo gestual y otra denominada "*pintura de campos de color*".

³⁸ Ibidem, p. 12.

Si atendemos a las declaraciones de artistas como las realizadas por Robert Motherwell en 1944, podemos advertir cual era el espíritu de la época en el ámbito artístico:

“Como resultado de la miseria de la vida moderna nos encontramos ante la circunstancia de que el arte es más interesante que la vida”³⁹.

Jackson Pollock por su parte con la técnica del *Action Painting*, también provocaba el azar buscando la espontaneidad y dejarse fluir. El pensamiento surrealista en esos primeros años de la década de 1940 calaba en Nueva York, como muestran estas declaraciones de Pollock:

“Me impresiona de modo especial su idea de que la fuente del arte está en el inconsciente”⁴⁰.

Otro de los artistas más representativos de ese momento, Mark Rothko en escritos de 1947 se posicionaba en la búsqueda de un arte trascendental:

“Ideas y planes que al inicio existen en la mente no son otra cosa que la puerta a través de la cual dejamos el mundo en que ocurren”⁴¹.

Barnett Newman se preguntaba como en Estados Unidos se podía crear un arte sublime, alejándose de la pintura Europea, de todos los mitos creados en esa cultura de la que pensaba que había fracasado en la consecución de lo sublime y que ellos podían estar liberados de su peso. Veía que había una salida en la exaltación de sus propias emociones que reivindicaba:

“El primer hombre fue un artista. El acto totémico de lo maravilloso ante el tigre ancestral es anterior al acto de matar. Es importante recordar que la necesidad de soñar es más fuerte que cualquier necesidad utilitaria”⁴².

³⁹ B. Chipp, Herschel, *Teorías del arte Contemporáneo, Op. Cit.*, p. 581.

⁴⁰ Ibidem, p. 581.

⁴¹ Ibidem, p. 587.

⁴² Ibidem, p. 587.

Pero dentro del ideario del Expresionismo Abstracto, sus claves eran la acción de pintar y el acto creativo más que el resultado. Los demás elementos formales y técnicos, estaban subordinados a la acción, reflejándose esta tensión en el resultado final. Según el crítico norteamericano Harold Rosenberg:

“La acción painting era una improvisación radical, sin premeditación. Pero en realidad muchos de estos pintores expresionistas abstractos sabían ensayar cuidadosamente sus gestos”⁴³.

En la pintura de Newman, aunque no parte de la premeditación, tampoco se abandona a los impulsos físicos, o a lo provocado por el accidente:

“El concepto y la ejecución han de trabajar juntos en el preciso momento. Impulso y control han de juntarse”⁴⁴.

Y ciertamente, como podemos comprobar en su obra, Newman realiza la ejecución de una manera muy precisa.

Resulta significativo que todos los movimientos por los que hemos transitado, se pusieran continuamente en tela de juicio desde dentro, cargando los propios artistas explícitamente contra las ideas del movimiento con en el que simpatizaban. Quizás sea, una manera de evolucionar, el no enquistarse y dejar que la evolución de las ideas haga su trabajo para poder transitar hacia otros nuevos postulados. O como dice Bauman *¿acaso la modernidad no ha sido “fluida” desde el principio?*,⁴⁵ pues si “lo líquido” es signo de la modernidad, el que cambien las ideas en el arte también está dentro del ADN de los artistas.

⁴³ AAVV., *El arte abstracto (Los dominios de lo invisible)*, Op. Cit., p. 23.

⁴⁴ AAVV., Coord. Gómez Molina, Juan José, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 402.

⁴⁵ Bauman Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2004, p. 9.

1.2.1.6-El Azar como sistema generador.

A finales de los años 1950 se produce la aparición del arte conceptual. Es un momento en el que Yves Klein juega con lo subjetivo y el azar, apostando por la eliminación de la forma de las obras, para conceptualizarlas como inmateriales, recuperando el cuerpo para emitir experiencias y hacer participar al público para que conecte con el vacío pictórico. Y de este modo suprimir la representación a través de la inmaterialidad.

Con la entrada del movimiento Fluxus, creado por, George Maciunas, en los años 1960, bajo la influencia del movimiento Dada, el Surrealismo y las teorías de John Cage. La ausencia de reglas que defendía les brindó un marco de libertad, donde se intentaba huir de planes predeterminados, involucrando lo cotidiano en el ámbito artístico. Se trabajaba sobre la vida y el arte, dando prioridad a la acción, por lo general sus acciones eran performances y happenings, procurando actuar en la superficie de las cosas para mostrarlas de otra manera y que fluyese de un modo inconsciente lo cotidiano.

El artista John Cage también intentó liberar a la música de la representación para así conectar con el espectador, en este intento de eliminar barreras entre creador y espectador el sonido no debía ser interpretado, convirtiéndose en objeto externo. Objeto y sujeto adquirirían el mismo valor para alcanzar un acercamiento entre arte y realidad de la vida. Sus trabajos se generaban desde la incertidumbre, reduciendo el control del artista sobre la obra.

Por lo expuesto hasta el momento podríamos intuir, que los significados que dan unos y otros artistas al azar en relación con los procesos artísticos, a lo largo de la historia, han ido variando y los acercamientos que se han producido, a dicho concepto, se han visto influenciados en mayor o menor medida por los movimientos en los que se sentían más afines y por la evolución de las ideas y el contexto histórico. Asimismo, podemos comprobar cómo el acercamiento al automatismo, por parte de estos artistas ha sido desigual.

La idea de progreso racional, unido al proceso de industrialización producido en Europa, a partir del siglo XIX, influyó en muchos de los movimientos pictóricos señalados favoreciendo las ideas críticas en contra de lo racional y potenciando aspectos más subjetivos. Unos planteamientos que hizo que muchos artistas vieran en el arte un modo de producir una transformación social.

El automatismo surrealista portaba en su ADN un gen potencialmente revolucionario, transformador e iniciático en la liberación del pensamiento, que no se restringía tan solo al arte sino que atacaba, conscientemente, a la razón burguesa. Pero a partir de la II Guerra Mundial, el contexto no volvió a ser el mismo y estas ideas utópicas dieron paso a un desasosiego y al cuestionamiento del ser humano.

1.2.1.7-Nueva Abstracción, redefinición de conceptos

Será en la década de los años 1980, cuando la pintura redefine su relación con lo real. Las teorías formalistas de Clement Greenberg, que tanto influenciaron en los años 1970, ajenas a lo narrativo y donde se abundaba en el carácter autónomo del cuadro y la supresión de referencias que no fuesen la pintura misma, son puestas en entredicho. Los pintores abstractos surgidos en esta década incluirán elementos narrativos, produciendo un mestizaje formal y conceptual, cuestionando la dicotomía abstracción-figuración. Esta nueva propuesta cobrará mayor fuerza a partir de los años 1990. En ella participan artistas de ascendencia bastante diversas, entre los que destacamos a Luis Gordillo, Peter Halley, Jonathan Lasker, Juan Uslé, Daniel Verbis, Stephen Ellis, David Reed o Ian Davenport.

Parece que en un mundo postmoderno como el actual, tan complejo y donde se advierte que no hay posturas únicas, es admisible un pensamiento en que predomina la inclusión, lo poliédrico, la contradicción y un continuo cuestionamiento de posturas diversas. Debemos indicar que, lejos de haber uniformidad o dogmatismo, todos estos artistas comparten un distanciamiento y rechazan alinearse en ningún movimiento. Todos ellos están lejos de las visiones únicas de representación y dentro de los territorios de ambigüedad. Un posicionamiento que los distancia del discurso de antaño que consideraba la abstracción como algo puro, ideal, donde sin embargo ahora va a prevalecer lo mestizo e impuro.

Podemos destacar como algunas de las claves más características de esta tendencia es la superposición de las imágenes los gestos repetitivos, que generan otras imágenes, diferenciándose de este modo de otras obras de los artistas abstractos de las décadas de 1950, 1960 y 1970, en que a pesar de presentarse como abstractas pueden ser interpretadas como figurativas.



Fig. nº 1 - David Reed, S/T, 2010-2011

Un pensamiento planteado por Simón Marchán Fiz en sus reflexiones acerca de estilos y tendencias, cuando afirma que a partir de los años 1960 se rebatiría contra las convenciones estilísticas de la abstracción y la representación tradicional, ya que “respondían a modelos de índole romántico”⁴⁶. Se reaccionaría así contra el informalismo y el *estilo* sería sustituido por el concepto de modelo, con su orden y previsibilidad. Rasgos comunes a las obras, que establecen analogías entre sí y que son estudiadas como tendencias.”De este modo la obra remite a la propia obra, reflexiona sobre sí, permitiendo que la misma teoría forme parte esencial de la obra”⁴⁷.



Fig. nº 2 - Ian Davenport, Grey (Fresco Study), 2012

⁴⁶ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna*, Madrid, Akal, 2001, p. 11.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 12.

1.2.2- Técnicas artísticas y azar

En este apartado queremos cerrar nuestro estudio sobre el azar, identificando técnicas en las que ha influido determinantemente este concepto, destacando la relación directa con nuestra obra y la evolución de sus manifestaciones a lo largo de la Historia del Arte.

1.2.2.1-Improvisación en el dibujo.

Deberíamos valorar en este epígrafe la significación del azar y la improvisación en las acciones que recorre la acción de dibujar, ya que, pensamos que el acto de dibujar exige previamente un ejercicio de pensamiento, una actitud. En este sentido, en el prólogo del libro *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, el autor Juan José Gómez Molina señala:

“El dibujo, el nuevo dibujo, no es otra cosa que la articulación diferente de las referencias en un proyecto de valoración de las ideas que se proponen como necesarias”⁴⁸.

Una afirmación que da a entender que los caminos por donde se mueve más cómodamente el dibujo hoy en día, se sitúan lejos de la rigidez de antaño y más cerca de posiciones flexibles e intercambiables, un sistema de relaciones más complejo que van fluctuando entre intuición, improvisación, azar, organización y método, etc.

Siendo el dibujo un medio más, para alcanzar un fin, su valor va a depender del significado que se le otorgue en la representación. En cualquier caso tendrá el valor de volver a hacer visible lo que representa el dibujo. De ese modo, el dibujo adquiere una complejidad de variantes que deben responder, al qué y al porqué, al sentido que damos a la actitud y al hecho de dibujar, que pensamos siempre estará expuesto, a la incertidumbre de los resultados.

⁴⁸ AAVV., Coord. Gómez Molina, Juan José, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 12.

En el acto de dibujar, también debemos incluir la relevancia de la percepción. Si atendemos a Rudolf Arnheim, en su libro *Arte y Percepción Visual* señala que estamos preparados para poder percibir formas con significado, la memoria parece ser de suma importancia en el reconocimiento visual, ya que la percepción no consiste solo en ver sino reconocer lo que vemos: “Toda experiencia visual se aloja dentro de un contexto de espacio y tiempo”⁴⁹.

Es en este sentido, a la hora de elaborar imágenes, podemos coincidir con los planteamientos de André Breton cuando afirmaba en los Manifiestos surrealistas que:

“Ha pasado ya el tiempo del arte imitativo y que el problema del arte radica en nuestros días en llevar la representación mental a una precisión crecientemente objetiva, mediante el ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria, dejando claro que la percepción externa ha permitido adquirir involuntariamente los materiales de los que deberá servirse la representación mental”⁵⁰.

Una problemática sobre la que recientemente Michel Melot ha señalado:

“La imagen que tenemos en la mente y que constituye el mundo de lo imaginario no es semejante a lo real”⁵¹.

Por lo que podríamos decir que representar “es hacer presente lo que no está”⁵². Siguiendo con estos planteamientos, Melot, afirma que:

“Una forma deviene imagen en cuanto es observada, haciendo surgir de inmediato asociaciones de la memoria”⁵³.

De igual manera, funcionaría la representación, que “deja de ser una réplica y no necesita parecerse al motivo”⁵⁴.

⁴⁹ Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza, 2008, p.63.

⁵⁰ Breton, André, *Manifiestos surrealistas*, Barcelona, Labor, 1985, p. 308.

⁵¹ Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 13.

⁵² *Ibidem*, p. 16.

⁵³ *Ibidem*, p. 23.

Justamente esas ideas son las que intentamos expresar en nuestras series de representaciones gráfico-pictóricas llevadas a cabo en el presente trabajo, que funcionan con autonomía y se van gestando en el mismo proceso.

1.2.2.2- Manchas azarasas y fantasías irracionales

Dentro de las variables surgidas durante el proceso del dibujo, podríamos situar la obtención azarosa de imágenes con procedimientos que sortean el dominio racional de la mente y permiten un terreno más sugerente para las representaciones. Estos procedimientos han sido abordados a lo largo de la Historia del Arte. Si nos referimos al arte no occidental, donde podemos encontrar corrientes muy sensibles a nuestros intereses, señalaremos a la práctica de la pintura Zen, cuyos orígenes se encuentran en la China del siglo XIII, en la dinastía Song. A través de la práctica de la pintura, generalmente utilizando tinta y papel, se buscaba una unión con las fuerzas del cosmos para producir una armonía entre cuerpo y mente. El artista se dejaba fluir por los impulsos interiores que guiaban involuntariamente su pincel.

En la cultura Occidental, podemos referirnos a testimonios en la antigüedad como es el caso de Apolonio de Tiana que en el S. I, en su tratado de las adivinaciones señalaba:

“Obsérvese el paso de las nubes en el cielo y se percibirán formas que darán materia a la imaginación de ese vidente que es el adivino”⁵⁵.

Ya en el Renacimiento Leonardo Da Vinci en su tratado de pintura nos relataba que se pueden evocar imágenes en las manchas de un muro. Y aunque solo es una especulación del intelecto, lo cree útil para excitarlo. Da Vinci consideraba las capacidades innatas que tenemos para interpretar las realidades diversas, evocadas a través de formas, como en las nubes, piedras, sombras, etc. Podemos convenir, en consonancia con estos planteamientos que:

⁵⁴ Ibidem, p. 94.

⁵⁵ AAVV., Gómez Molina, Juan José, Coord., *Lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, p.117.

“El universo de las imágenes gráficas, en su intento de describir o representar la realidad, tuvo su origen en la capacidad del hombre para admitir la ilusión, la simulación y el engaño”⁵⁶.

Si nos trasladamos a finales del siglo XVII, con la llegada de la Ilustración, el orden racional se convertiría en el eje del pensamiento, y se recurriría a la razón para combatir la ignorancia y la superstición, intentando construir un mundo mejor mediante las *luces de la razón*.

Es en este contexto donde Rafael Mengs y Goya compartirán la idea de que existiera un equilibrio entre razón e imaginación, en uno de los de los *Caprichos* de Goya aparece el famoso enunciado:

“La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”⁵⁷.



Fig. nº 3- Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. S. XVIII

En España, sin embargo, muchas de las esperanzas que se habían depositado en la Ilustración se rompen con la llegada del totalitarismo y la represión. Había llegado al final del siglo de las luces y emergía el Romanticismo, época de gran pesimismo y

⁵⁶ Ibidem, p. 486.

⁵⁷ Ibidem, p. 308.

subjetividad, en la que Goya también participó y valoraba aspectos más irreflexivos, como podrían ser el azar, la imaginación y el juego, en algunas de sus obras más personales.

Intuición y razón universal fueron conceptos que estarían enfrentados a partir del Romanticismo y a lo largo del siglo XIX. De esa forma la entrada de nuevas ideas en el contexto de la época, se vio reflejado en nuevos valores en el arte.

”La continuidad de este germen romántico en el arte moderno se ha manifestado en la valoración del automatismo, lo onírico, lo surreal y lo fantástico”⁵⁸.

En este sentido, podemos señalar que en el Romanticismo la idea de exploración en el terreno plástico se hizo a través del método azaroso, como por ejemplo el sistema Cozens practicado por Pérez Villamil y Lucas, este proceso se basaba principalmente en manchar caprichosamente papel con diferentes tonos de tinta por medio de una especie de hisopo, hasta que el pintor intuyera algo que le motivara, para terminar de darle forma. Es decir:”lo azaroso de las manchas evocaba imágenes que más tarde a través del intelecto se reconvertían en algo figurativo”⁵⁹.

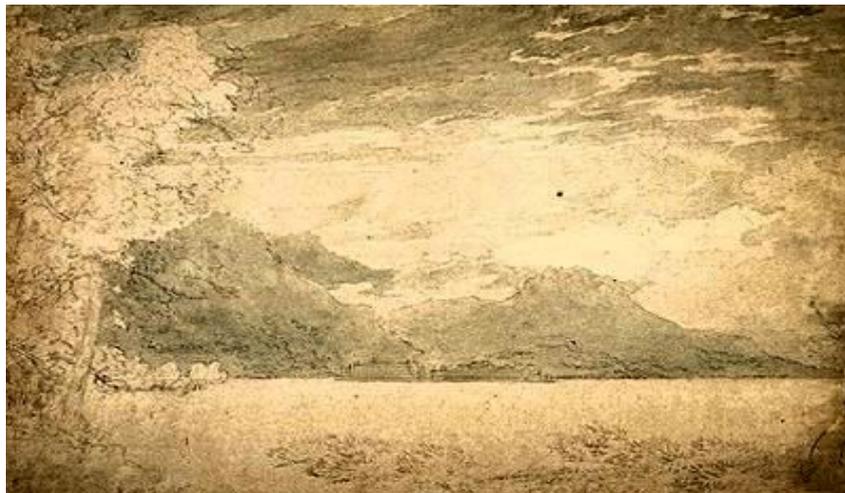


Fig. nº 4 - Alexander Cozens, *Isola Bella*, S. XVIII

⁵⁸ Ibidem, p. 308.

⁵⁹ Ibidem, p. 118.

Existen otros ejemplos, a lo largo de la historia, de esta manera de registrar a través del azar. En esta línea podemos destacar el método practicado por los escritores románticos, Victor Hugo y George Sand que partían de manchas de tinta para elaborar pequeños dibujos.

No cabe duda de que el germen de la subjetividad en el arte ya había sido plantado y los límites pictóricos existentes hasta el momento, empezaban a verse modificados al valorarse nuevos aspectos artísticos.

En las Vanguardias del siglo XX, de alguna manera, la crítica que se hizo a la prepotencia racionalista, se reflejó en la ganancia de autonomía por parte de los artistas, como por ejemplo en la libertad de expresión de la línea de Kandinsky, hasta el gesto de los expresionistas abstractos que permitió la intimidad y la intuición de manera más patente.

1.2.2.3- Frotage, Decalcomanías, pintura y escritura automática.

Es significativo como artistas de la talla de Max Ernst, Michaux o Masson, mostraron afinidad manifiesta con lo relacionado con lo azaroso, la casualidad o lo onírico. Y en algunos casos, con la alteración de los estados de conciencia a través de ingesta de alucinógenos, por ejemplo, convirtiéndose en una práctica dentro de la consecución de imágenes y su plasmación en obras.

La espontaneidad adoptada por el Surrealismo, formaba parte de su filosofía de creación, ya que se intentaba aplacar era, precisamente, el control sobre el desarrollo de la creación. Que en la década de los años 1920, coincidieron varios movimientos que favorecieron el desarrollo de técnicas de experimentación plástica, como son el *frottage*, la *grattage*, la *decalcomanía* o la escritura y el dibujo automático. Técnicas todas ellas en las que nuevamente el azar formaba parte importante del desarrollo procesual. Por ejemplo, se desarrollo una técnica muy sugerente que hacía participar a varios artistas para elaborar un dibujo en conjunto: el llamado cadáver exquisito.

Ninguno de los participantes veía lo que había realizado el artista anterior y continuaba el dibujo. Al final se enlazaban las partes dobladas y al final aparecía el dibujo en su totalidad.

Sobre el procedimiento de la *decalcomanía*, cuyo origen se data en Inglaterra alrededor del año 1750, en unos talleres de grabado y posteriormente fue importada a Estados Unidos en 1856. Dentro del movimiento surrealista, la *decalcomanía*, alcanzó gran difusión gracias al pintor canario Óscar Domínguez. Cabe señalar que su descubrimiento fue todo un hito para Breton y el Surrealismo, ya que consideraba que el automatismo absoluto solo podía lograrse mediante este procedimiento.

La *decalcomanía* consistía en verter tinta o gouache sobre una hoja de papel, colocar sobre esta primera hoja otra igual, presionar para a continuación separarlas y observar las sugerentes formas producidas. Estas imágenes, según Breton, surgidas del subconsciente, eran manchas, figuras, paisajes, nubes, etc., en las que el artista adoptaba un papel de médium trasladándose a través de esas imágenes al mundo de lo onírico.

Como señala Paloma Esteban Leal en el Catálogo de la exposición de Domínguez, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid,⁶⁰ este artista consideraba dos clases de *decalcomanías*: una sin objeto preconcebido y otras automáticas de intención premeditada. En estas últimas, a la técnica inicial se le incorporan plantillas, viñetas o, incluso, cartón recortado. Este famoso método, fue seguido por otros pintores como Hans Bellmer o Max Ernst, que practicó una variante al realizarlo con óleo muy diluido sobre lienzo. Otro de los artistas que estuvo interesado en los métodos del automatismo fue Pablo Picasso en el periodo de 1925 a 1930.

⁶⁰ Catálogo exposición Óscar Domínguez, *Decalcomanías y objetos*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2013.



Fig. nº 5- Óscar Dóminguez, Decalcomanía sin objeto preconcebido, 1936



Fig. nº 6- Max Ernst, *Árbol solitario y árboles conyugales*. 1940

2. - EL AZAR COMO MODELO

Una vez conceptualizado el término que nos ocupa, en este bloque vamos a estudiar el azar a través de los referentes artísticos que nos han influido de una manera determinante en esta investigación.

2.1- La reinención del mundo. Paul Klee y la sistematización

Dentro del amplio campo de artistas que han sido para nosotros un referente, creemos que Klee posee características muy significativas. Admiramos fundamentalmente su capacidad de interiorizar el mundo, como logra traducir a esquemas pictóricos la visión de las cosas y haber creado un lenguaje simbólico interior propio, con el que trata de explicar el funcionamiento de los procesos de la naturaleza. También quisiéramos destacar su particular sentido del cosmos y la interacción del hombre en esa máquina universal.

Su dibujo, sencillo, meticuloso a veces, pero siempre cargado de sensibilidad, nos despierta cierta empatía, pues logra transmitir sensaciones en las que siempre hay un trasfondo de misterio, de reflexión, de distanciamiento. Pero a la vez cercanía de las cuestiones del mundo. Su sentido intemporal y su capacidad para intentar transmitir lo íntimo.

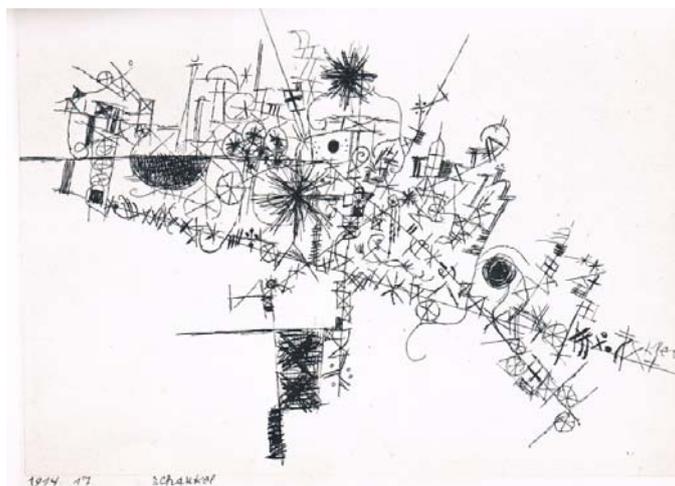


Fig. nº 7- Paul Klee. *El balanceamiento del mundo*. 1914-17

Podemos observar en sus obras la expresión de la visión interna que el artista tiene de las cosas. No su apariencia naturalista externa, pues para el autor existe un verdadero funcionamiento de los seres y las cosas de la que la pintura debía encargarse.

Klee pensaba que en el acto creativo podía incluirse también el conocimiento científico, técnico o psicoanalítico. Y con ello no queremos decir que ese acto sea el producto de una reflexión del conocimiento, pero si nos gustaría dejarlo señalado. Otra de las ideas que a nuestro juicio aportó, y que de forma análoga defendemos en este trabajo, es la consideración de pintar sin idea preconcebida, como señala Müller:

“Sin duda, su mano no solamente obedece a una especulación intelectual; también es conducida por impulsos más oscuros. Su subconsciente interviene, su sentido poético, su naturaleza de visionario”⁶¹.

Klee pensaba que el arte era la imagen de la creación, un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos⁶². Ese deambular del hombre en la realidad de las cosas nunca puede satisfacernos. Para Klee, el arte era capaz de atravesar lo real y alcanzar otras realidades, pues nosotros solo jugamos a imitar dentro del juego del arte, las fuerzas creadoras del mundo.



Fig. nº 8- Paul Klee. *El pez dorado*. 1925

⁶¹ Müller, Joseph Émile, Klee, *Figuras y máscaras*, Buenos Aires, Gustavo Gili, 1973, p. 3.

⁶² Klee Paul, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007, (pp. 40-41).

La complejidad de sus teorías y su visión del mundo a través del arte, aportaron nuevas expectativas y se convirtió en un referente para muchos artistas. De la observación en la visión de la naturaleza, Klee accede a una visión filosófica del universo permitiéndole la creación de formas abstractas, que participan de la naturalidad de la obra. Pues la totalidad cósmica está dentro de un dinamismo infinito. El autor quiso recuperar cierto estado de pureza, para así mantener una relación auténtica con el universo, y poder llegar a las fuentes de la creación.

Hemos de señalar que el contacto con Kandinsky fue una de las influencias decisivas en su carrera. Esa ruptura con la tradición que caracterizaría a las vanguardias, a la vez que un intento de fundamentación de un nuevo orden representacional, elevando la categoría de intuición a la de nueva ciencia del espíritu⁶³.

Klee llegó a una síntesis entre la mirada exterior y la visión interior. De esta manera las formas trabajadas por la mano se apartan del aspecto físico exterior, pero quedan bien dentro del engranaje total. De ese modo la abstracción parece salir del caos descubriendo las leyes internas que guían el movimiento de las estructuras invisibles.

Como señala el autor, todo está condicionado por la gravedad, que impone su movimiento, a los animales, plantas y hombres.

“El concepto de infinito se relaciona con el comienzo que une a éste al fin y nos conduce a las nociones de ciclo y circulación, a la circularidad con el movimiento como norma, eliminando el problema del comienzo”⁶⁴.

De esta manera, si formamos parte de ese movimiento, podemos sentir el despertar de una disposición creadora, de un trayecto creador.

⁶³ AAVV., Gómez Molina, Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1.999, p. 335.

⁶⁴ Klee, Paul, *Teoría del arte moderno, Op. Cit.*, p. 59.



Fig. nº 9- Paul Klee. *Angelus novus*. 1920

Poco a poco se fue haciendo una iconografía personal que le permitió crear una alegoría del mundo, los símbolos están entre la imagen y el significado. Si el símbolo es cerrado, la alegoría está abierta y su determinación se alcanza en la relación concreta con otras imágenes y otros signos, una relación que precisa la colaboración con el espectador.

Todos los pájaros, peces, plantas etc., tienen un sentido alegórico en su obra. Pero también está presente la metáfora, para hablarnos del viaje de la vida. Las estrellas, lunas, etc., aluden a lo cósmico de la escena pero no se inscriben en lo sublime, sus narraciones visuales no tienen un sentido lineal, unos motivos conducen a otros y no olvidan que son imágenes, no textos.

Klee, pensaba que era mejor abandonarse al presente para avanzar en la pintura sin tener en cuenta la imagen final, pues es la pintura la que nos dicta cómo y por donde continuar. Desde luego que esa filosofía la compartimos, y nos parece esclarecedora de su sentido procesual.

De esta manera Klee produce lo visible, creando un duplicado del mundo. Y lo representa de forma sencilla. Si hay que señalar algo, se pone una flecha. Si hay que nombrar, se ponen letras. Para representar un interior se recurre a una perspectiva, pero todo en un plano transparente, los motivos parecen flotar en el plano creado.

También emplea recursos arquitectónicos, yuxtaponiendo planos cromáticos. El color está vinculado al dibujo, la línea es el esqueleto donde se concentra la máxima expresión y el punto lugar central de donde parten todas las soluciones. “El color solo ornamenta la impresión plástica”⁶⁵. De ese modo las líneas se convierten como señala el autor en:

“Detectores de presencias invisibles convertidas en visión, que utilizan una economía peculiar de presentación para ganar eficacia”⁶⁶.

La composición se establece a través de la línea, la tonalidad y el color. Todo parece precario, un equilibrio en riesgo, formado por oposiciones y afinidades. Las figuras parecen flotar, como si no existiese la gravedad. Domina lo inacabado, lo espontáneo, el azar, la dispersión imaginativa y multitud de recursos plásticos.

“El arte ha de ser fuerza que exprese las fuerzas del mundo, ha de ser organismo que estructure lo inorgánico hasta su mayor elevación, ante la que sólo cabe el fracaso, pero en la que siempre se ganará cercanía con las fuentes de la creación”⁶⁷.



Fig. nº 10- Paul Klee. *Senecio*. 1922

⁶⁵ AAVV., Gómez Molina, Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, *Op. Cit.*, p. 337.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 339.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 344.

En su obra, el inconsciente es fundamental pues Klee creía que:

“Los impulsos interiores y lo inconsciente se comunican inmediatamente a la mano, la cual se comporta como un sismógrafo. A esto lo llamó “la escritura de la miel” comparándola con la miel fluida que, al derramarse, reacciona a los impulsos más tenues”⁶⁸.

Su búsqueda se situó en la “unión de lo poético y lo pictórico”⁶⁹.

Klee quería dotar a su trabajo de plena libertad, conservando los impulsos irreflexivos y que se completara con una “construcción”, conservando un equilibrio en todas sus partes⁷⁰.

Es interesante ver como esa simbiosis de intuición y determinación formal es tan importante en la creación artística. Siempre ha estado ahí, y de manera eficaz e intuitiva se ha ido utilizando cuando se han dado pasos hacia una mayor libertad creativa.

Esto es significativo, pues se trata de desconectar en lo posible la acción manipuladora del intelecto, dando más libertad a una escritura que avanza automáticamente. Klee se situaría cerca del Surrealismo, participando, al principio, pues era sabedor de:

“La necesidad de un automatismo onírico que complete la tarea de restitución del poder de creación, de formación, genésico del arte”⁷¹.

Klee se interesó por esta clase de experiencias tendentes a la manifestación de la peculiaridad típica de la caligrafía, y aunque los hallazgos al principio den formas primitivas e intuitivas, posteriormente se completan y enriquecen hasta alcanzar una dimensión espiritual de ese modo pensaba que: “cuanto más capaz de escribir sea nuestra caligrafía, tanto más sensibles serán también los signos”⁷².

⁶⁸ Geelhaar Christian, *Paul Klee, Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 22.

⁶⁹ Ibidem, p.11.

⁷⁰ Ibidem, p 17.

⁷¹ AAVV., Gómez Molina, Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Op, Cit., p. 345.

⁷² Geelhaar Christian, *Paul Klee, Dibujos*, Op. Cit., p. 22.

La libertad obtenida en esta clase de experiencias las vuelca en sus dibujos, sobre todo en la última parte de su obra. Klee afirmará en una de sus frases más conocidas, que: “El arte tiene la capacidad de hacer visible, más allá de reproducir lo visible”⁷³.

Para concluir debemos señalar que Paul Klee un faro para muchos artistas experimentales de la posguerra, por su concepción de la vida, del arte y de la *improvisación psíquica* como también de la libertad de su trabajo, así como por sus múltiples técnicas innovadoras.

2.2-Perder el control. El papel de la mescalina en la obra de Henri Michaux

Nuestro interés por este artista parte de la sensación que nos produce. Una sensación de ruptura con el mundo, su intento por adentrarse en otros territorios desconocidos y haber plasmado esa aventura, en la que a veces consigue sumergirnos y sobre todo su valentía al hacerlo.

De su incursión en esos territorios desconocidos de la mente, dan buena muestra sus dibujos que hace entrever la grandeza del acto. Su dificultad es manifiesta, pues en esa disociación de la realidad producida en la ingestión de mescalina podemos comprender lo difícil que debió ser permanecer en una actitud en la que poder dibujar.

El dibujo le sirve a Michaux como puente para acceder al mundo interior, y a la vez registro de experimentaciones. Prefiere utilizar medios muy simples, papel, tinta, pinceles, acuarela, por su manejabilidad y así tener la máxima sensibilidad, para responder y captar el impulso interior. Como señala el autor:

“De pronto se reconstruye un vínculo, a condición de renunciar al poder de ejercer- y aceptar el asistir sin modificar el flujo interior- testigo de voluntades postradas de formas inciertas que no se exteriorizarán jamás(...)”⁷⁴.

⁷³Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 35.

Es importante destacar la sobriedad de los materiales y la delicadeza en la ejecución del registro, del impulso que viene del interior, en la aventura de dejarse llevar. Michaux pensaba que: “La energía es función del tiempo y tinta, la pluma ayuda a volar”⁷⁵. Para él parecía muy importante la rapidez de ejecución, pues era como eliminar los filtros a lo que se quiere registrar.

La consideración que tanto Klee como Michaux tenían de lo significativo que era poder captar el *impulso interior*, nos lleva a pensar que quizás sea una de las claves que determinan nuestros trabajos.



Fig. nº 11-Henri Michaux. Gouache. 1938

El contacto de Michaux con Klee, Ernst ó Chirico, le condujo a descubrir la disociación de pintura y realidad, y la constatación de poder establecer otras formas de representación.

En Michaux la experiencia del dibujo automático llegó al límite forzado por la ingestión de psicotrópicos, intentando registrar lo que le va sucediendo a través de dibujos a pluma. A este respecto Michaux manifestaba:

“Más allá de la frontera, con experiencias psicotrópicas se establece un cruce con la realidad, una superación, un viaje iniciático que deviene en una

⁷⁴ Michaux, Henri, *Obras escogidas 1927/1984*, Catálogo IVAM, Valencia, 1994. p. 23.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 18.

experiencia psicosensorial. El tiempo declina en nuestra noción normal para convertirse en un bucle que recorre nuestro cortex, por eso digo que el tiempo no es lineal ni tiene frontera más allá de la convencional. El tiempo es uno y el espacio es elástico, se pliega y despliega, dilata y multiplica”⁷⁶.

De esa manera en el acto de pintar hay un choque entre lo interior y lo exterior. Michaux llegaba a otros territorios, dejando actuar nuestra parte no utilizada, no educada, pues lo conocido se esfuerza en bloquearnos.

Michaux se encontraba en la necesidad de crear un lenguaje propio, iniciando la búsqueda de la razón para socavar los límites de lo que se entiende por racional⁷⁷.

Cuando se está en ese lado, muchos otros han sentido que se estaba cerca de la verdad, que ahí se tenía la visión extrema del mundo, así por ejemplo, cuando se comparan estas sensaciones de Michaux, con por ejemplo las del poeta Antonin Artaud, que también tuvo experiencias con la ingesta de otra potente droga como es el peyote, se puede comprobar cómo ambos participaron de un viaje o algo más. Unas experiencias que los dos registraron en grafismo en algún momento. Michaux al respecto señalaba que:

“El hombre es un ser con frenos, si suelta uno, grita su libertad (¡el pobre!), mientras mantiene otros cien en su puesto. La velocidad de las imágenes, de las ideas, depende de la pérdida del dominio. Solamente los frenos hacen el pensamiento lento y utilizable. Es naturalmente extremadamente rápido, locamente rápido”⁷⁸.

⁷⁶Ibidem. p. 37.

⁷⁷ G. Cortés, José Miguel, *Orden y Caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 132.

⁷⁸Michaux, Henri, *Obras escogidas 1927/1984*, Catálogo IVAM, Valencia, 1994, p. 32.



Fig. nº 12-Henri Michaux. Dibujo mezzaliniano. 1956

2.3- La esquizofrenización del color. Y el poder de los DDT. Luis Gordillo

Al incluir a Gordillo dentro de nuestros referentes, manifestamos la admiración por su creación, por su capacidad de experimentación y por la incansable labor de transformación dentro de su obra. También su inconformidad, que establece como principio de carácter terapéutico, así como a la consideración de ciertos aspectos como puede ser el automatismo en su obra gráfica y su afán de libertad en la creación. Gordillo es un claro referente dentro de la pintura contemporánea, avalado por una larga y compleja trayectoria.

En España la influencia informalista desde finales de los años 1950 estuvo protagonizada por los pintores del grupo El Paso. En su evolución desaparecieron los ecos del existencialismo y se enriquecieron las sombrías paletas. Gordillo, en sus inicios, trabajó bajo los presupuestos informalistas, explorando el gesto puro y automático, y fue hacia el año 1962 cuando su obra derivó hacia un brutalismo de corte infantil.

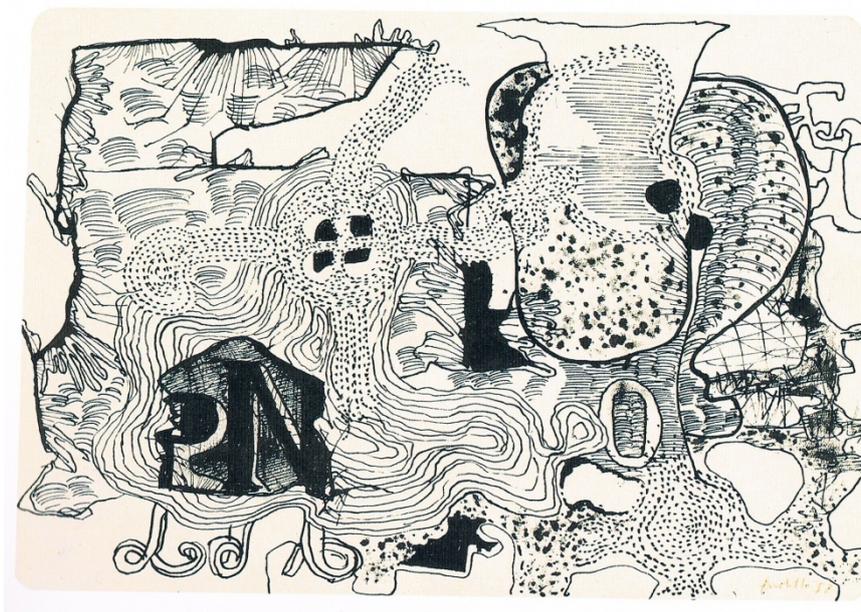


Fig. nº 13- Luis Gordillo. S/t. 1958.

En 1974 Gordillo escribiría al respecto: “El informalismo fue un fracaso, pero una base indudable con vistas a la creación de un estilo futuro y más maduro”⁷⁹. Pero con la llegada del Pop Gordillo sufrirá su primera gran transformación. Dan Cameron, uno de los estudiosos de la obra de Gordillo subraya:

”En este sentido, uno de los puntos más importantes que hay que recordar es la fuerte creencia de Gordillo en la importancia icónica de las imágenes comerciales y la banalidad del gusto, que tanto ponen de relieve los llamativos colores y formas de la cultura moderna cotidiana de los mass-media”⁸⁰.



Fig. nº 14- Luis Gordillo. *Condensaciones*. 1988

⁷⁹ AAVV., Gómez Molina Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1.999, p. 430.

⁸⁰ Cameron, Dan, *Luis Gordillo, los años 80*, Madrid, Tabapress, 1991, p. 33.

Sin duda Gordillo es un certero y sensible sismógrafo registrador del arte de su tiempo. Como prueba de ello citemos su multivisión y su vertido en la gráfica, Cameron argumenta en esa línea:

“El mundo fragmentado, sintético y estridente que hemos creado para satisfacer nuestra incansable búsqueda de confort es tan natural como cualquier paisaje que describa lo sublime. Es como si Gordillo quisiera subrayar que el inconsciente personal/colectivo se alimenta tanto de la cultura de la imagen, la televisión o la publicidad como de los llamados *mundos interiores* (...), ofreciendo en cada circunstancia un potente conjunto de partes fragmentadas y secuencias rápidas que sirve para alimentar las angustias y traumas a los que se enfrenta el vulnerable organismo humano en ese mundo horriblemente exteriorizado que llamamos vida moderna”⁸¹.

Y es que en la obra de Gordillo está presente la repetición, la simbiosis de formas o la fragmentación de las mismas, incluso los biomorfismos y lo laberíntico. En esa aparente confusión de formas anárquicas, siempre se intuye un sistema de composición que lo estructura. Por otro lado, es característico en su obra el diálogo de oposiciones, la reflexión y automatismo, inconsciencia y raciocinio. Pero también está presente la reutilización de elementos formales que se van incrustando en series.

Podemos, si visitamos su página Web⁸², acceder a una visión global de su producción, comprobar la infinidad de variaciones que es capaz de imprimir al lenguaje visual que generan sus obras, y que nos estimula a la hora de la creación de imágenes.

En la elaboración y desarrollo de la obra también está presente el título que puede ir surgiendo o sugiriendo. De ese modo, el presentimiento se transforma en experimentación, y el sentimiento romántico es traducido en tanto que vicisitud, visceralidad y (auto) análisis⁸³.

⁸¹ Ibidem, p. 34.

⁸² <http://www.luisgordillo.es/>

⁸³ De la Torre, Ivan, *Luis Gordillo: Paradojas e indefiniciones*, Catálogo de la exposición *Policéntrico centrífugo vulnerable*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 2010, p.2.

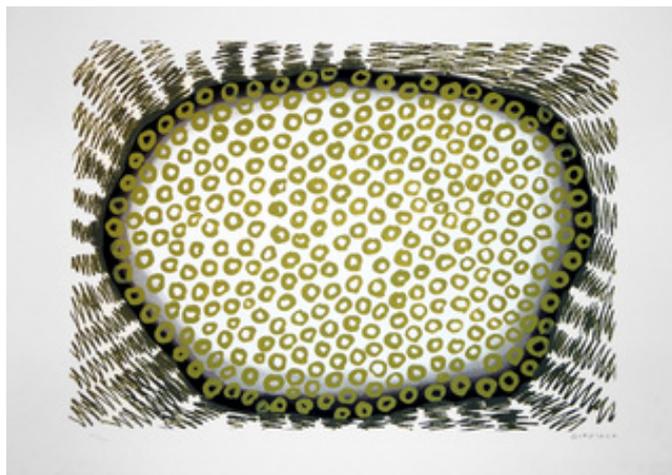


Fig. nº 15- Luis Gordillo. *Olympic Centennial*. 1992

El sistema de polípticos que adopta frecuentemente, parece querer aunar y dar sentido al conjunto de partes que suele incluir. Vemos que una de sus características es el cambio continuo, tomando soluciones siempre distintas y esa relativa inconsistencia estilística es convertida en un rasgo generador de riqueza. Al contemplar la obra de Gordillo, nos enfrentamos a la obra a un gran escéptico.

” Si descubriera de repente que al final la pintura es algo menos de lo que él cree, sería sin duda uno de los primeros en abandonarla”⁸⁴.

El sistema que Gordillo adopta dibujando se basa en una ejecución rápida, casi automática, sin premeditación. Una peculiaridad cercana a las prácticas del Surrealismo, pero que en su caso es trasladada al lienzo, de un modo en el que sí existe la reflexión, y el análisis.

Gordillo parece dibujar con decisión y energía, siguiendo la aparición de alguna visión informe o intuición previa que desarrolla en diferentes papeles, hasta que el impulso inicial se agota o pierde fuerza. Y es esta parte de su gráfica la que nos interesa particularmente. La ejecución es breve, guiada por los impulsos y sin razonamiento, donde la mano se mueve por el pensamiento intuitivo, logrando hacer que aparezcan distintos grafismos según la velocidad, las interrupciones, cambios de ritmo etc.

⁸⁴ Cameron, Dan, *Luis Gordillo, los años 80*, Madrid, Tabapress, 1991, p. 124.

Según Gordillo él parte de una:

“Narratividad inconsciente que determina la aparición del dibujo, (...) cuya dinámica se alimenta, por igual, del enfrentamiento o la connivencia entre el impulso gratuito, sin finalidad y la intención formativa de aquellos movimientos que sin rectificaciones van con la máxima decisión y energía buscándole cierre de una forma, un acoplamiento o la violenta colisión con alguna de las líneas ya realizadas.”⁸⁵

Los sucesivos encadenamientos de trazos van generando imágenes, figuras poliformas, sugiriendo espacios y volúmenes, al tiempo que se producen conexiones entre las partes, emergiendo “ese variopinto, electrizante, irónico, desquiciado y casi siempre divertido, batiburrillo de formas que constituyen la imagen final”⁸⁶.

Podríamos llegar a pensar que sus dibujos son como radiografías, casi se podría intuir por donde ha comenzado el trazado y poco más o menos donde está el final.

Existe un continuo afán exploratorio u ocupación del espacio, en el que crecen sus formas. Estos recorridos pueden ser fruto del pensamiento inconsciente, basado en el automatismo psíquico. Un proceso parecido al realizado por los surrealistas, pero manejado con libertad. Un proceso capaz de proveer de sensaciones y de recrear imágenes, por lo que en cierta medida es liberador de energías, siendo el soporte papel, el primer receptor de toda esa convulsión.

En ocasiones estos cambios de intensidad son registrados más suavemente, produciendo ciertos ritmos. Este crecimiento a veces mecánico, sufre una modificación en sus impulsos, produciéndose distintas huellas.

⁸⁵AAVV., Gómez Molina Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Op. Cit., p. 416.

⁸⁶ Ibidem. p. 416.

Gordillo elabora un variado juego de registros consciente que para él:

“Lo que importa es el trayecto, dar forma inmediata a una intuición, satisfacer una necesidad pulsional y en un nivel más primario aún, la misma ruptura de esa continuidad que el papel blanco, con su impoluta virginidad, parece provocar”⁸⁷.

Sus dibujos poseen una intensidad apremiante, alejada de toda tradición, además hacen entrever la satisfacción con la que el dibujante las ha generado:

“El carácter sinérgico que la propia acción de dibujar conlleva..., aunque busque librarse del peso normativo anterior intentando bucear en su interior con ese automatismo de origen surrealista que orienta el informalismo, no implica que lo haga con una intención esencialista (...)”⁸⁸.

Se vale de este método para romper barreras y exteriorizar sus intuiciones. Sus DDT, dibujos de teléfono, según Gordillo funcionan de esa manera:

“Reminiscencias del automatismo surrealista. Mientras la mente está enfrascada en la conversación, la mano ejecuta dibujos”⁸⁹.

Por otra parte Gordillo reconoce la influencia de la experiencia en la obra y continúa señalando:

“Por muy libre que seas, o más automático, tú estás viviendo una estructura estética: pintas un día y otro día, mantienes un discurso estético...Estás instalado en una estética, y eso ya no es automático. Te ves dibujando, ves la producción y te gusta, a otros les gusta, (...) te sitúas en un momento y una cultura, por lo tanto, cuando vuelves a dibujar ya eres consciente de que ese automatismo está jugando un papel estético o cultural”⁹⁰.

⁸⁷ Ibidem, p. 421.

⁸⁸ Ibidem, p. 425.

⁸⁹ Ibidem, p. 425.

⁹⁰ Ibidem p. 426.



Fig. nº 16- Luis Gordillo. *Serie Limo*. 1990

En todo este proceso se van generando series, obras en las que existen patrones que le funcionan y repite, enlazando unas con otras o utilizando y reutilizando elementos, rentabilizando la producción, es decir:

“Formando redes, nuevas asociaciones, relaciones formales y generando nuevas ideas. Intenta producir con la ley de la máxima libertad y mínimo esfuerzo”⁹¹.

Gordillo desarrolla un proceso en el que nunca parte de cero, aprovechando lo trazado, para conseguir desencadenar nuevas acciones. Como señala Gordillo, y creemos que esto es relevante para nuestra investigación, cada persona tiene:

“Un sistema de dibujo instintivo propio, una sismografía personal que enlazando libremente unas ideas con otras, genera una verdadera avalancha de imágenes, resueltas, de distinta manera gracias a la sismografía personal (...). Ese deambular de la mano que decide esperando una coincidencia o la aparición de algo para decidir un nuevo rumbo”⁹².

⁹¹ Ibidem, p. 428.

⁹² Ibidem p. 429.

De este modo el flujo de imágenes generadas y retroalimentadas por otras anteriores irán formando un magma que se extiende y cristaliza fusionándose en estructuras calidoscópicas. El aspecto que este proceso ofrece como resultado es de lo más variado. Lo orgánico parece al mismo tiempo mecánico, caótico, divertido y caustico. En estas imágenes podemos reconocer cosas y seres, que nos recuerda el espacio en que habitamos y la cultura dominante.

Por todo ello, pensamos que Gordillo enlaza dentro de nuestros planteamientos pictóricos, donde la interdisciplinaridad es un signo evidente de nuestro tiempo.

3.- Fluidos, tripas y neuronas

El presente trabajo que titulamos *Fluidos, tripas y neuronas*, tiene como precedentes una serie de trabajos efectuados a lo largo de los últimos años. Algunos como los de la serie *Ingravidez*, parten del año 2011 y han tenido continuidad hasta elaborar esta propuesta.

Creemos que el afán de experimentación y exploración gráfico-pictórica tiene la fuerza necesaria para generar campos de motivación, en los que se gesten una serie de imágenes no representativas y sí alusivas, abiertas a la interpretación. En este sentido, queremos dejar clara la importancia que tiene para nosotros el hecho de no utilizar imágenes de referencia, ya sea a través de fotografías o cualquier otro cauce, pues de ese modo creemos que se favorece de una manera más clara la espontaneidad, el azar o la improvisación, como tratamos de exponer en esta investigación. Unas prácticas que como hemos puesto de manifiesto, trataron otros movimientos pictóricos, aunque con otros matices, como es lógico, debido a la coyuntura de su tiempo.

Este es un terreno híbrido, en el que participa en gran medida la intuición, el azar, la técnica y el conocimiento. Es en esta espontaneidad donde pensamos que se desarrolla más favorablemente la creatividad y se vierte energía liberadora, como demostraron algunos de nuestros referentes, presentados anteriormente.

Cuando hablamos de espontaneidad, nos queremos referir a una experiencia directa y flexible, que busca soluciones a problemas inesperados desde la conciencia de hacer algo distinto en cada momento del proceso. Por decirlo de otro modo, creemos que la espontaneidad también necesita ser guiada, dentro de unos márgenes, fruto de la experiencia del hacer.

Los materiales de los que partimos son, las tintas acrílicas, óleos, acuarelas, grafito, tintas chinas, gouache, carboncillo y rotring. Y Las superficies de registro serán papeles de diversa naturaleza.

Por otro lado, en la elaboración de todos estos trabajos hemos experimentado una vinculación emocional que nos ha motivado para avanzar por estos territorios, donde el trabajo se va referenciando desde sí mismo. Esperamos aportaciones de lo inefable del azar colaborador y positivo. En este sentido, Gilles Deleuze subraya, al hablar de Francis Bacon, que ve en "el azar una posibilidad de utilización, el azar manipulado"⁹³.

Invocamos el azar, sobre todo en la configuración de imágenes, para dejarlo participar, dirigirlo y experimentar con sus resultados. Y es en esta experiencia directa con los materiales, cuando debemos estar atentos para dar soluciones, flexibles y adaptables. Tal como el signo de los tiempos en los que vivimos, coexistencia, mutabilidad, interdependencia, etc., en correspondencia con las tendencias artísticas actuales.

Inciendiando en el carácter no representativo de las imágenes que tratamos, quisiéramos citar la explicación que da Francis Bacon a David Silvester cuando le preguntó por la diferencia entre forma representativa y no representativa. A este respecto Bacon respondió:

"Bueno, yo creo que la diferencia está en que una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, al hecho. El porqué, desde luego, no lo sabemos"⁹⁴.

Para añadir a continuación lo que él entiende por "*diagrama*":

"Como el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos, la función del diagrama es sugerir"⁹⁵.

Esta idea de sugerir propuesta por Bacon pensamos que podría ser determinante para comprender este trabajo que exponemos.

Otra de las cosas que aquí apuntamos someramente, dentro de lo azaroso accidental, es lo concerniente a las relaciones entre el consciente e inconsciente. Francis Bacon,

⁹³ Deleuze, Giles, Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002, p. 96.

⁹⁴ Silvester, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Op. Cit., p. 56.

⁹⁵ Deleuze, Giles, Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, Op. Cit., p. 103.

señala que en su trabajo pictórico suelen suceder muchas cosas y por tanto: “Es difícil distinguir entre el trabajo consciente y el inconsciente, o el trabajo instintivo”⁹⁶.

Se ha destacado el importante papel que el azar, el accidente y el control, juegan en su obra al establecer entre ellos una interrelación continua. Al respecto Bacon indicaba:

“El llamado azar es completamente distinto de lo que proporciona la aplicación voluntaria de la pintura. Suele haber en ello una inevitabilidad que no te proporciona la aplicación voluntaria de la pintura”⁹⁷.

Para añadir que las imágenes le sugerían como el azar y el accidente podían trabajar para él, ya que Bacon se sentía más un médium a través del cual actuaban el accidente y el azar, que un pintor:

“Siempre me considero más un médium a través del cual actúan el accidente y el azar, que un pintor”⁹⁸.

Hemos creído conveniente incorporar estas opiniones vertidas por un pintor tan significativo como Francis Bacon porque pensamos que podría justificar la importancia del azar en la práctica pictórica. Y es que parece que el artista está siempre en la cuerda floja al situar las cosas, al engarzar todos los elementos.

La metodología que hemos llevado a cabo en este trabajo plástico se centra principalmente en la intuición, la observación de los materiales, en la prueba de ensayo y error y en la paciencia como aliada. Eso se debe fundamentalmente a que estos procesos son largos y generan ansiedad por obtener resultados. Desde luego que en estas series hay que actuar con mucha calma y aprender a esperar con la estrategia del cazador, siempre al acecho.

Para el desarrollo de este trabajo nos propusimos, un cronograma según el cual a partir de final Enero del 2013 cada semana, sistemáticamente, produciríamos bocetos

⁹⁶ Silvester, David, *Entrevista con Francis Bacon, Op. Cit.*, pg. p. 90.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 118.

o series para avanzar en la producción, con el objetivo de poder contar con un trabajo estimable que pudiésemos contrastar, al final de mayo.

3.1 – Antecedentes

Para poder comprender el contexto en el que se ubica nuestro trabajo creemos necesario presentar algunos trabajos producidos en 2011. Concretamente se trata de la serie *Ingravidéz*, puesto que a partir de ahí se han generado otras series, hasta llegar a la actual que exponemos en este trabajo fin de máster.

Las características de estos trabajos son la utilización de tintas acrílicas sobre papeles Básic. El proceso consistió en aplicar una base de tinta y a continuación limpiar las zonas que nos interesaban, con disolvente de acetona y papel secante, para posteriormente utilizar óleo en algunas zonas. En otros trabajos, previamente hemos utilizado líquido de reserva para evitar el acceso a la tinta. En otros casos, hemos frotado con grafito suavemente en zonas que nos interesa dar un tono concreto.

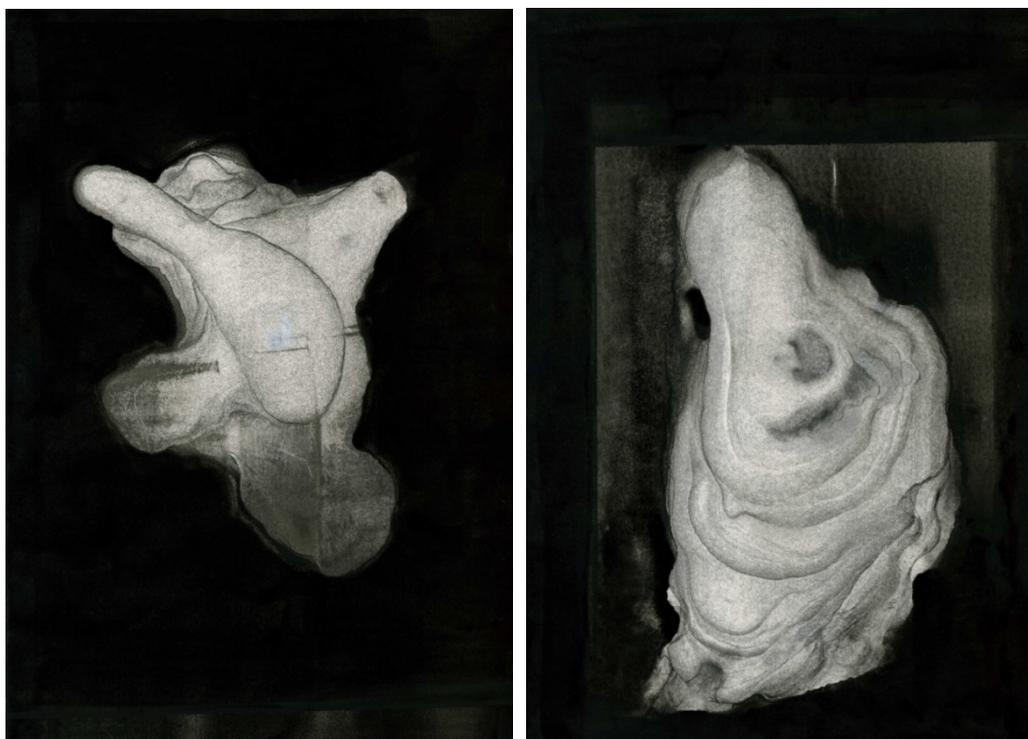


Fig. nº 17- Manuel Castellanos. *Serie Ingravidéz*. 2011.



Fig. nº 18- M. Castellanos. *Ingravidez*. 2011



Fig. nº 19- M. Castellanos. *Ingravidez*. 2011



Fig. nº 20- M. Castellanos. *Ingravidez*. 2011

Hasta aquí algunas muestras de esta serie anterior, de la que hemos partido para generar el trabajo actual, siguiendo la misma técnica, pero introduciendo otros elementos y formatos. Los formatos que hemos visto en la serie *Ingravidez*, tienen unas dimensiones de 30x22cm.

3.2- Proceso y análisis de la obra

Al llevar a cabo el trabajo de elaboración de fondos sobre los que más tarde generaremos otras intervenciones, hemos comprobado cómo se producen formas accidentales, azarosas que como dijera Da Vinci en su tratado de pintura:

“Nos proporcionan invenciones, pero no nos enseñan a acabar ningún detalle (...), realmente importa menos si la forma inicial en la que el artista proyecta su imagen es obra del hombre o cosa hallada, lo que importa es lo que logra hacer con ella. Lo significativo de la mancha no se revela hasta que tenemos en cuenta la mente del contemplador. Por lo que, la capacidad del artista para sugerir tiene que ser igualado por la capacidad del público para captar insinuaciones”⁹⁹.

En este sentido, representar es crear, no hacer replicas del motivo. Pensamos que en el trabajo de creación de imágenes hay una proyección hacia el contemplador, que podrá captar a su manera. Como señala Gombrich, “el parecido creado por el arte no existe más que en nuestra imaginación”¹⁰⁰. Por lo que:

“Ver la mancha en la tela cercana, como una montaña distante significa transformarla a su vez de acuerdo con su significado, por lo que no podemos separar tajantemente lo que vemos de lo que sabemos”¹⁰¹.

Es decir, que nuestro pensamiento utiliza las indeterminaciones de nuestra percepción, construyendo significados mediante lo que conocemos.

En el comienzo del trabajo plástico, hemos optado por realizar unas primeras pruebas, que aunque están vinculadas con la serie desde las que partimos, hemos introducido paulatinamente color y grafismos de carácter automático, con tintas acrílicas y óleos sobre las bases.

⁹⁹ Gombrich, E.H., *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 2002, p. 160.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 161.

¹⁰¹ Ibidem, p. 331.



Fig. nº 21. M. Castellanos. *Tótem*. Febrero. 2013

Después de llevar a cabo varias pruebas en tamaños de 32x22 cm., durante las tres primeras semanas de **febrero** del año 2013, decidimos escalonadamente pasar a hacer otras pruebas de más tamaño, manteniendo un fondo oscuro y de ahí ir rescatando algunas partes claras contrastadas. Este proceso lo realizamos limpiando con disolvente de acetona y papel secante, como hemos indicado anteriormente, o reservando alguna zona. La idea era que las imágenes obtenidas, sin ningún referente, nos *sugieran*. A partir de las imágenes nº 21, se fue generando una pequeña serie que hemos titulado “Tótem”, de las que mostramos estas dos piezas, como las más representativas.

En este sentido coincidimos con Luis Gordillo, cuando señala que hay que actuar con libertad e intentar conectar con lo que haces. Pensamos que el aspecto procesual es importante, ya que todas estas imágenes se van enlazando con otras posteriores, por lo tanto nada está acabado y todo continúa, como el fluir de las cosas.

Quisiéramos señalar que solamente mostraremos los trabajos que pensamos son más significativos dentro de las series producidas, ya que estas son bastante más extensas que las pruebas exhibidas aquí.

Durante el mes de **marzo**, como hemos señalado anteriormente, fuimos aumentando la escala a unos tamaños progresivamente mayores. Seguimos haciendo bocetos sobre papel que a veces producían, registros sugerentes. También, en alguna de estas pruebas, decidimos intervenir con dibujos automáticos, siguiendo la línea de las anteriores.

Queremos citar las palabras reconfortantes y orientadoras, de Julius Bissier, un artista al que admiramos profundamente por su obra de texturas sugerentes y connotaciones espirituales:

“Siempre suele servirnos de consuelo, de muestra de nuestra soberanía, cuando de nuestras manos sale una creación natural, certera, apenas sin participación de la cabeza –la estúpida razón-(...)”¹⁰². Para continuar refiriéndose al nacimiento de la imagen:

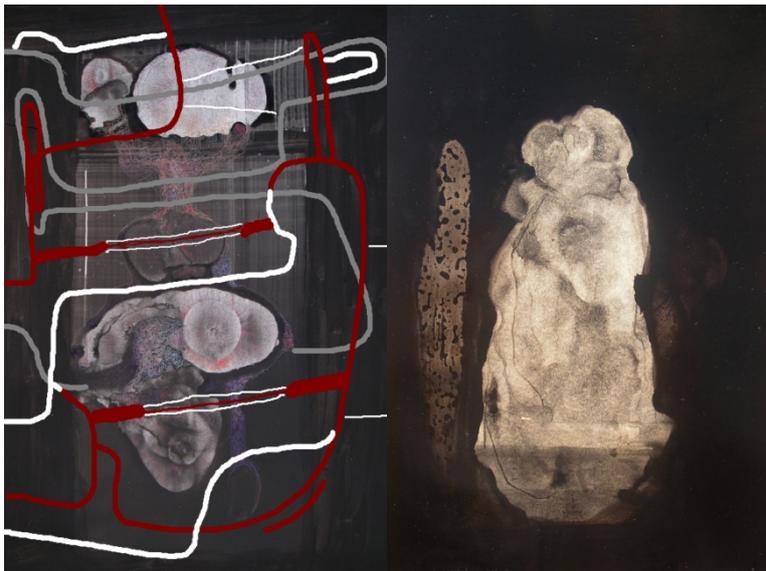
“Y es que es así: la *imagen* tiene que llegar por sí sola. Todo esfuerzo de voluntad es inútil por completo, toda experiencia de cincuenta años no sirve si la imagen no *llega*. Estoy refiriéndome a algo que preocupa a gran parte de los artistas contemporáneos. No a lo irracional, sino a lo, a-racional de aquel don llamado satori (en japonés, iluminación) que otros han denominado la gracia... los *buenos* trabajos, prácticamente ya estaban allí cuando cogí en pincel”¹⁰³.

¹⁰² Julius Bissier, Fundación Bancaja Valencia, 1997, p. 108.

¹⁰³ Ibidem, p. 180.



Fig. nº 23.- M. Castellanos. S/T. Marzo. 2013



Mes de **abril**. En las siguientes pruebas que se muestran en la figura nº 24, hemos introducido, acuarelas. Su contacto nos pareció más sensible, pero nos dimos cuenta que para este proyecto no debíamos utilizarlas ya que pensamos que lógicamente debía haber una coherencia estilística, y con estos trabajos nos apartábamos de esa línea de actuación.



Fig. nº 24- M. Castellanos. Acuarelas, abril, 2013



En el mes de **abril**, tomamos varias decisiones. Por un lado incluir algunos elementos que pensábamos que funcionaban y que aportaban coherencia para llegar a ser entendidos dentro de una serie. Por otro lado compaginar diversos formatos de tamaños medianos con otros mayores. En las imágenes que presentamos, se muestra una primera fase donde se ha generado un fondo acrílico sobre el que se han efectuado, en una segunda fase, algunas veladuras de óleo en alguna parte concreta de la pieza. Los formatos son papeles Piedra y Básic de 75x55 cm., 80x60 cm., y 100x70cm., montados sobre cartón o también madera. Después hemos procedido a intervenir con óleo y acrílico, para formar un entramado de líneas, a veces de carácter automático, que cruzan la estructura y dan más profundidad al fondo.

Fase I



Fase II



Fig. nº 25- M. Castellanos. *Osmótico*. Abril 2013

Fase I



Fase II



Fig. nº 26- M. Castellanos. S/T. Abril 2013

Para la elaboración de estos trabajos que presentamos fue necesario desarrollar una serie de pruebas, que en ciertos casos, reorientaron el trabajo a partir de la obtención de pequeños hallazgos. A lo largo del trabajo han ido surgiendo esquemas o patrones, nuevas complejidades que se aportan a las imágenes. Queremos señalar que para nosotros el aspecto procesual es importante y no lo es tanto llegar a la obtención de una imagen final, que por otro lado puede quedar abierta y expuesta a otras intervenciones.

En la concepción de las imágenes, como señala Luis Gordillo, liberamos energía psíquica, que expulsa tensión y nos produce bienestar.

Las líneas rectas podrían ser huellas de nuestro control racional sobre la obra, un tipo de información que se suma a la existente. Son huellas de trayectos, en algún caso también indican puntos, conforman un entramado que en nuestra opinión sustentaría mejor la imagen.

Pensamos que toda obra es heredera de otras anteriores. La historia de la pintura lo demuestra. Todo aflora en un momento preciso, dentro de un contexto y dialoga con lo existente. Puede que la labor del creador sea dar nuevos enfoques, a los caminos recorridos. Más que nunca, en este momento de la historia de la pintura, se recurre al mestizaje y a la ambigüedad en los lenguajes pictóricos. Utilizamos el azar como aliado, pero este no explica la obra.

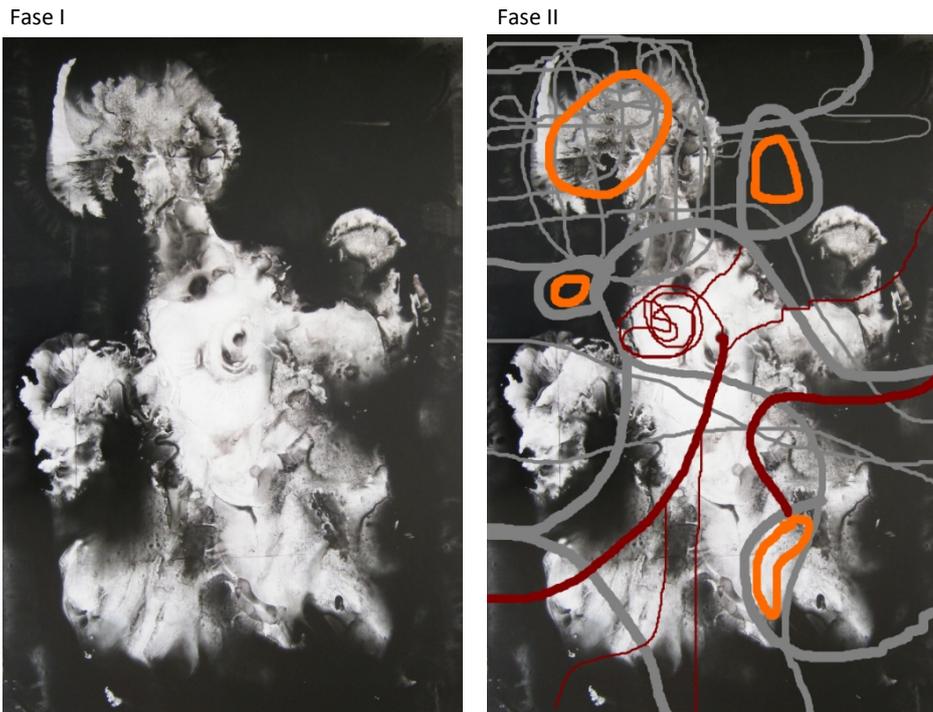


Fig. nº 27- M. Castellanos. S/T. Abril 2013

Fase I



Fase II



Fig. nº28- M. Castellanos. S/T Abril 2013

Al llegar al mes de **mayo**, decidimos realizar una serie de 4 piezas de un formato de 100x100cm., sobre papel montado en madera, tintas acrílicas y utilizar óleo para alguna veladura. El propio acto gráfico se mostró como un proceso revelador de sensaciones, que permanece latente, para establecer trayectorias, para posibilitar caminos donde seguir. Y son esos aspectos del azar, que a veces los vemos manifestándose cuando hacemos una mezcla de tintas, limpiamos una zona o la dejamos secar más o menos tiempo. No existe medida exacta en los procesos. Es el resultado de una mezcla de varias circunstancias las que pueden actuar, no existe una fórmula de la exactitud. A veces pensamos que son procesos de corte mágico, pero es así, aunque repetimos los ingredientes nunca el resultado es el mismo. Esa incertidumbre creemos que es la que nos hace continuar experimentando. Quizás el azar está dentro de nosotros, ya que si no existiese no se podría reconocer.

Pensamos que es interesante observar que todas las ideas acerca del gusto por la mancha, el azar, el rechazo al control, que han defendido diversos movimientos

pictóricos, se emplearon en cierta medida como una respuesta a situaciones, donde el arte quería producir transformaciones en el pensamiento de la sociedad. En estos tiempos, quizá han perdido esa función y se perciben de otra manera.

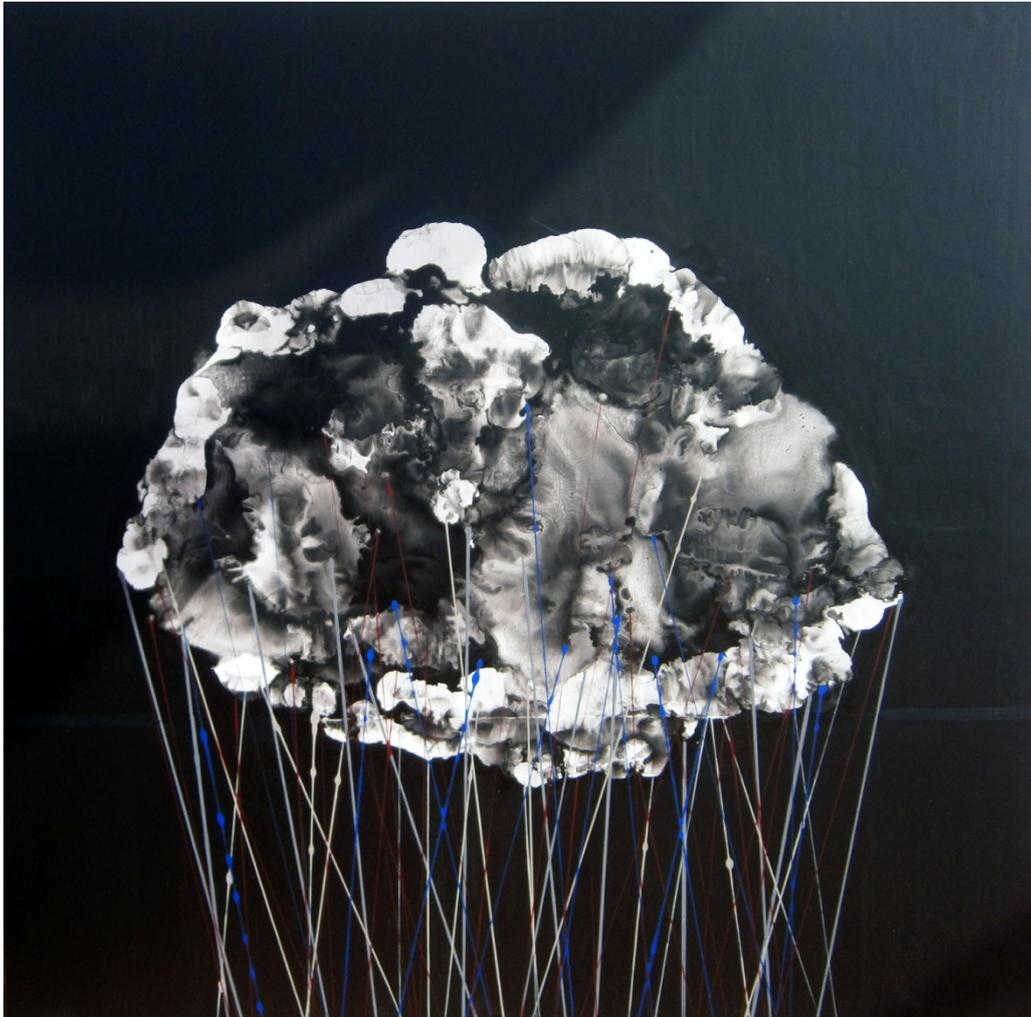


Fig. nº 29- M. Castellanos. *Paraguas Neuronal*. Mayo 2013

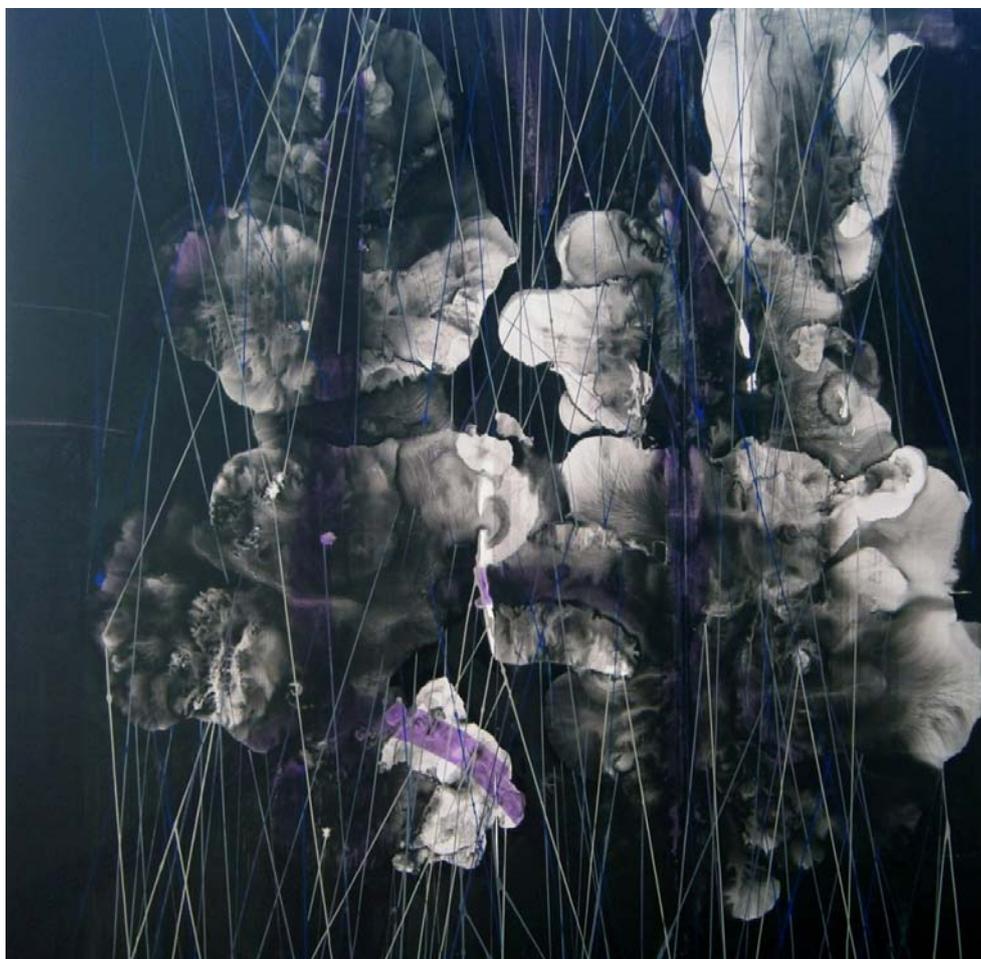
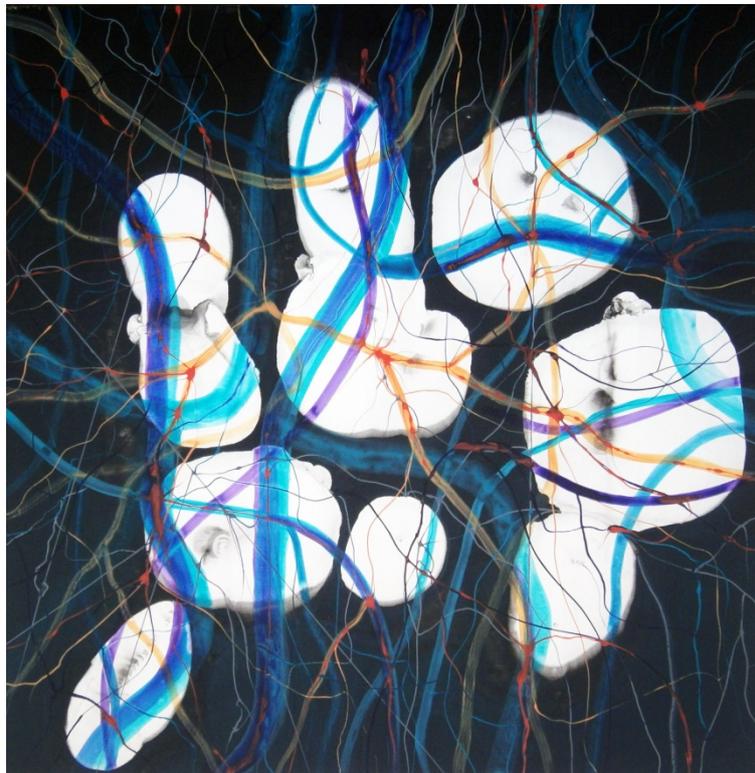


Fig. nº 30- M. Castellanos. *Tripas de seda*. Mayo-Junio, 2013

En el mes de Junio, aún continuamos los trabajos, hasta completar algunos que teníamos proyectados.



Fig. nº 31- M. Castellanos. *Amebas eléctricas*. Mayo-Junio, 2013



I Fase



Fig. nº 32- M. Castellanos. S/T. Junio, 2013

II Fase





Fig. nº 33- M. Castellanos. Detalle de la figura anterior. Junio, 2013

Fase I



Fig. nº 34- M. Castellanos. S/T. Junio, 2013

Fase II

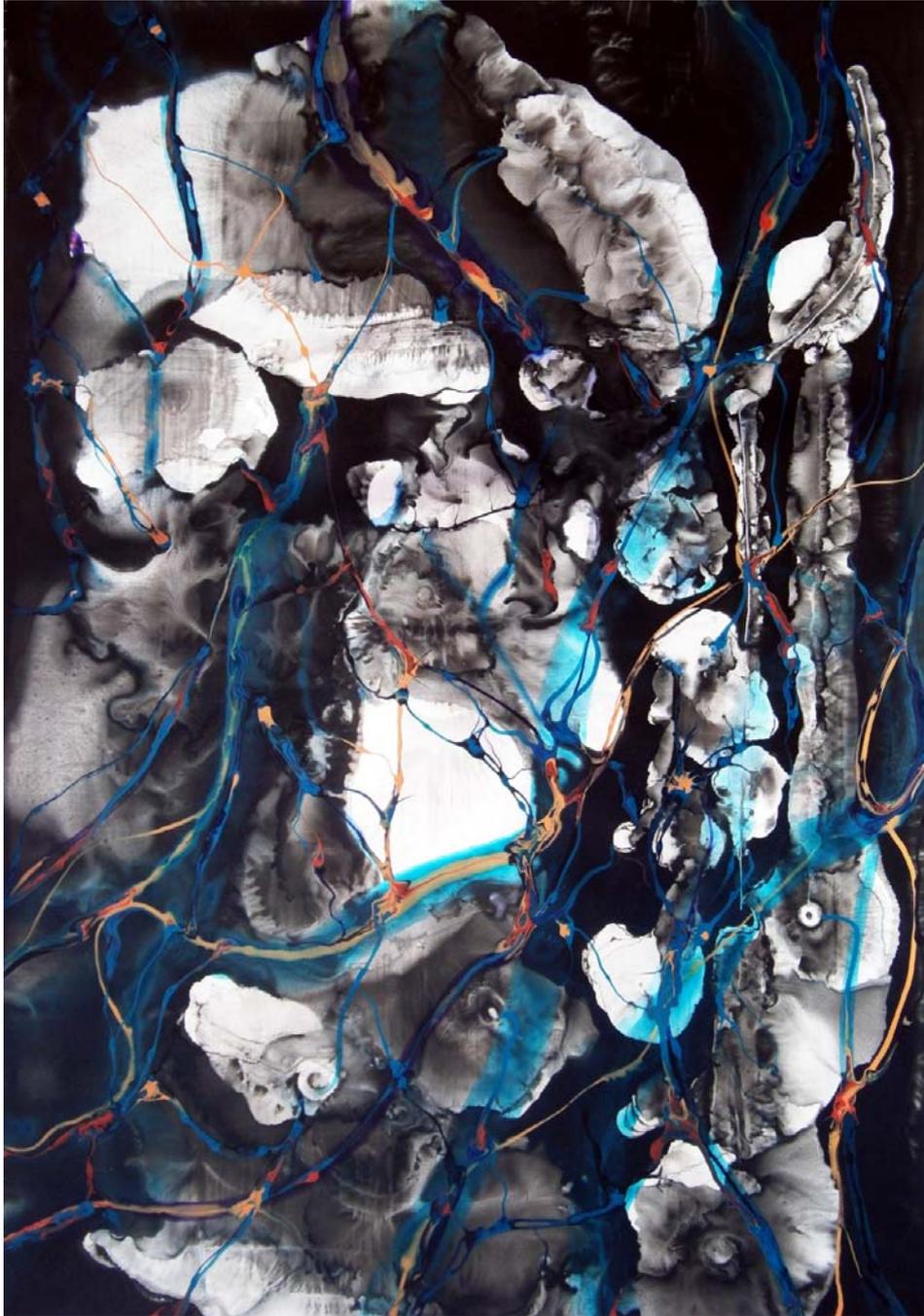


Fig. nº 35- M. Castellanos. S/T. Junio, 2013

También en **mayo**, paralelamente procedimos a realizar una serie, siguiendo con las ideas surrealistas respecto a la obtención de imágenes por el método de la decalcomanía. Una técnica que como hemos señalado anteriormente, fue utilizada por algunos artistas, como, Óscar Domínguez, Max Ernst o Bellmer. Recordamos que

consistía básicamente, en verter tinta de gouache sobre un papel y poner otro encima, presionar y retirarlo.

Hemos investigado personalmente en dicho método y aunque pueda parecer fácil, para obtener unos resultados sugerentes, se requiere, realizar un proceso de pruebas. Al final hemos seleccionado las imágenes que aquí presentamos. Hemos experimentado mezclando tintas de gouache con acuarelas, también acrílicos de distintas densidades, obteniendo resultados diversos. En este caso, están realizadas con tinta acrílica.



Fig. nº 36- M. Castellanos. Decalcomanías. Mayo-Junio 2013

Dentro de la experimentación llevada a cabo, también decidimos seguir realizando pruebas en distintos formatos (32x35cm, 33x40cm., 30x35cm), e intentar conseguir texturas diversas. Las siguientes series consistían en experimentar con tintas acrílicas, vertidas con distintas densidades y tiempos, trabajando en muchos casos por zonas sobre las que sobreponían otras tintas cuando se secaban las primeras. A veces también lo hacíamos en húmedo.



Fig. nº 37- M. Castellanos. *Animales mitológicos*. Mayo 2013

Se puede observar que en estas obras se producen texturas desiguales, debido al secado en varias fases. Después de cada secado se ha vertido tinta, consiguiendo una especie de estratificación. Esto mismo ocurre en las imágenes siguientes.

En algunas de estas imágenes también se han incorporado elementos figurativos que aluden a cuerpos de animales y caras. Lo que nos conduce a generar otra serie (*animales míticos*), que no está incluida en el presente trabajo.

Por otro lado, pensamos que la investigación desarrollada nos invita a seguir profundizando sobre ciertos aspectos que surgen. Un ejemplo significativo de lo expuesto podría ser cuando trabajamos los fondos con las tintas y estamos solamente utilizando uno o dos colores, este proceso quisieramos ampliarlo a otras gamas. También en los grafismos que manejamos, quisieramos variar los registros, pero todo ello tenemos la intención de ampliarlo en sucesivos trabajos.



Fig. nº 38- M. Castellanos. S/T. Mayo 2013





Fig. nº 39- M. Castellanos. *Animales mitológicos* Mayo 2013



Fig. nº 40- M. Castellanos. *S/T.* Mayo 2013



Fig. nº 41- M. Castellanos. *Animales mitológicos*. Mayo-Junio, 2013

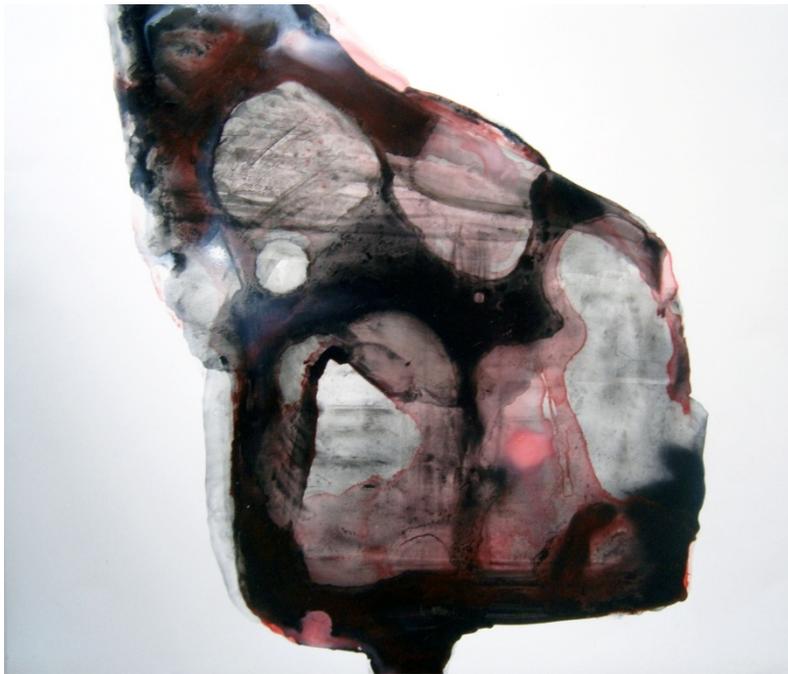


Fig. nº 42- M. Castellanos. *S/T*. Junio 2013

4-CONCLUSIONES

Este Proyecto Fin de Máster surgió de nuestro afán de experimentación plástica con materiales que pudieran adoptar un estado líquido de carácter fluido, como son las tintas, óleos, acuarelas, etc., y al ser registrados en soportes de papel interviniera el azar de manera concluyente.

Después de realizar una revisión de los objetivos que en un principio hemos enunciado finalizaremos exponiendo las conclusiones a las que hemos llegado en el transcurso de nuestra investigación.

En **primer** lugar, nuestra búsqueda de referentes tanto conceptuales como plásticos han tratado de evidenciar la influencia del azar y la relevancia de la subjetividad a lo largo de la Historia del Arte, como consecuencia en gran medida de la pérdida de valores tradicionales propios de la representación. Una evolución que podríamos ver reflejada, en mayor o menor medida, en la obra de los movimientos artísticos del siglo XX, constatando de ese modo que una mayor interacción y conexión con fenómenos fortuitos como el azar en la producción plástica de diferentes artistas habría potenciado una mayor libertad de ejecución y favorecido unos planteamientos más abiertos. Un hecho que nos ha aportado las claves para lograr desarrollar nuestra investigación.

En **segundo** lugar, pensamos que la obra que presentamos como resultado de nuestro trabajo, pone de manifiesto la estrecha relación entre el azar, cuando interviene en ciertos procesos plásticos, y nuestra parte cognitiva más racional. El azar que proponemos en nuestra investigación interviene en cierto sentido, de un modo conducido favoreciendo y potenciando nuestra creatividad. Nada ocurre por casualidad, pero si logramos identificar cuándo y cómo se produce este suceso, es posible establecer cierto control sobre los procesos y en consecuencia convertir el azar en un agente colaborador.

En **tercer** lugar, este trabajo nos ha proporcionado un sólido punto de partida sobre el que desarrollar métodos de investigación personal, pues hemos comprendido la necesidad de un planteamiento riguroso para lograr resultados satisfactorios.

Cuarto, el trabajo realizado en nuestros bocetos nos ha posibilitado experimentar en pequeñas series que han revelado patrones comunes dentro de una planificación de objetivos establecidos temporalmente. Estos trabajos de pequeño formato han constituido para nosotros una fuente de inspiración permanente. Asimismo, algunas de las obras que presentamos intuimos que serán el punto de partida para el desarrollo de nuevas líneas de investigación.

Quinto, en el progreso de nuestro trabajo hemos podido comprobar el gran valor que otorgamos a la parte técnica, al mismo tiempo hemos comprobado que debemos considerar otros aspectos para así poder conformar un enfoque más certero de lo que nos proponemos y porqué lo realizamos. De esta manera, pensamos que lograremos potenciar la intensidad del mensaje transmitido al espectador y hacerlo de una manera más contundente, facilitando su comprensión. Y si con todo ello logramos “sugerirle”, habremos logrado otro de nuestros principales objetivos.

En **sexto** lugar, creemos que el azar es un aliado eficaz en nuestros propósitos, ya que es capaz de conectar procesos internos entre el consciente e inconsciente, convirtiéndose en cierto modo, en una metáfora de lo que ocurre dentro de nuestra cabeza. El azar permitiría representar la naturaleza, pero no miméticamente, sino las fuerzas que la constituyen, caóticas y aleatorias. Un ejemplo para nosotros es Paul Klee, que fue capaz de conectar con estos procesos. Otro referente sería Michaux que utilizó las drogas para profundizar en su interior, sin cortapisas, a través de movimientos locomotrices gráficos, no representativos, logrando eliminar el filtro de la cultura, para poder tener una visión más allá de las apariencias. Unas experiencias realizadas con el objetivo de trascender por encima de la visión retiniana y entrar en otra dimensión que podríamos denominar lo invisible. Una inmersión que nosotros nos proponemos lograr a través del comportamiento de los fluidos sobre la superficie del papel.

Podemos afirmar que no estamos interesados tanto en el producto final producido por procesos azarosos, sino que estos resultados constituyen una fuente de inspiración o base de datos de la que poder obtener nuevas ideas o conceptualizar elementos para nuestra producción plástica. Dentro del tipo de azar que nos interesa, nosotros hemos recurrido al que interviene el fluido como elemento generador, ya que logra establecer un diálogo entre, intuido y inducido, lo previsible y lo aleatorio, el consciente y el inconsciente. Al modo de Duchamp o Gordillo, reelaborando la información obtenida a partir del azar o procesos automáticos.

También quisiéramos señalar que la motivación emocional, principal incentivo que nos ha conducido a realizar este proyecto, ha sido la que nos ha sustentado durante todo su desarrollo, encontrando siempre alicientes en los pequeños hallazgos azarosos que se produjeron.

Por último queremos concluir indicando que parte de estos trabajos, se exhiben dentro de la propuesta colectiva de Selecta 13, al ser seleccionados por la Galería Cuatro de Valencia.

5- BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf, *El Guernica de Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1981.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- AAVV., Gómez Molina, Juan José, Coord., *Lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- AAVV., Coord. Gómez Molina, Juan José, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- AAVV., *El arte abstracto (Los dominios de lo invisible)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.
- B. CHIPP, Herschel, *Teorías del arte Contemporáneo*, Madrid, Akal, S.A., 1995.
- BRETON, André, *Manifiestos surrealistas*, Barcelona, Labor, 1985.
- CAMERON, Dan, *Luis Gordillo, los años 80*, Madrid, Tabapress, 1991.
- DELEUZE, Giles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Caos y Orden*, Madrid, Espasa, 1999.
- G.CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- GAUTHIER, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986.
- GEELHAAR, Christian, *Paul Klee, dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1997.
- KLEE, Paul, *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza, 1998.
- KLEE, Paul, *Teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*, Madrid, Akal, 2001.

MARTÍNEZ, Amalia, *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Arte del siglo XX-1*, U.P.V., Valencia 2000.

MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.

MICHAUX, Henri, *Obras escogidas 1927/1984*, Catálogo IVAM, Valencia, 1994.

MONOD, Jaques, *El azar y la necesidad: Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona, Barral, 1971.

MÜLLER, Joseph Émile, *Klee, Figuras y máscaras*, Buenos Aires, Gustavo Gili, 1973.

SILVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, De Bolsillo, 2003.

WAGENSBERG, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets, 2003.

Catálogos

Julius Bissier, Fundación Bancaja, Valencia, 1997.

Óscar Domínguez, Decalcomanías y objetos, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

Luis Gordillo. Policéntrico centrífugo vulnerable, Galería Luis Adelantado, Valencia, 2010.

MICHAUX, Henri, *Obras escogidas 1927/1984*, Catálogo IVAM, Valencia, 1994.

Páginas Web consultadas

<http://www.luisgordillo.es/>

http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_neutralista_de_la_evoluci%C3%B3n_molecular

[consultado el día 7 de junio de 2013]

6- CATALOGACIÓN

Figura nº	Autor	Título	Año	Pg.
1	David Reed	S/T	2011	41
2	Ian Davenport	<i>Grey (Fresco Study)</i>	2012	41
3	Francisco de Goya	<i>El sueño-de la razón produce monstruos</i>	S. XVIII	45
4	Alexander Cozens	<i>Isola Bella</i>	S. XVIII	46
5	Óscar Domínguez	Decalcomanía sin objeto preconcebido	1936	49
6	Max Ernst	<i>Árbol solitario y árboles cónyuges</i>	1940	49
7	Paul klee	<i>El balanceamiento del mundo</i>	1917	51
8	Paul Klee	<i>El pez dorado</i>	1925	52
9	Paul Klee	<i>Angelus Novus</i>	1920	54
10	Paul Klee	<i>Senecio</i>	1922	55
11	Henri Michaux	Gouache	1938	58
12	Henri Michaux	Dibujo mezcaliniano	1956	60
13	Luis Gordillo	Dibujo a tinta	1958	61
14	Luis Gordillo	<i>Condensaciones</i>	1988	62
15	Luis Gordillo	<i>Olympic Centennial</i>	1992	64
16	Luis Gordillo	<i>Serie Limo</i>	1990	67
17	Manuel Castellanos	<i>Ingravidez</i>	2011	72
18	Manuel Castellanos	<i>Ingravidez</i>	2011	73
19	Manuel Castellanos	<i>Ingravidez</i>	2011	73
20	Manuel Castellanos	<i>Ingravidez</i>	2011	74
21	Manuel Castellanos	<i>Tótem</i>	2013	76
22	Julius Bissier	Acuarela	1959	78
23	Manuel Castellanos	S/T	Marzo 2013	79
24	Manuel Castellanos	Acuarelas	Abril 2013	80
25	Manuel Castellanos	<i>Osmótico</i>	Abril 2013	81
26	Manuel Castellanos	S/T	Abril 2013	82
27	Manuel Castellanos	S/T	Abril 2013	83
28	Manuel Castellanos	S/T	Abril 2013	84
29	Manuel Castellanos	<i>Paraguas Neuronal</i>	Mayo 2013	85
30	Manuel Castellanos	<i>Tripas de Algodón</i>	Mayo - Junio 2013	86
31	Manuel Castellanos	<i>Amebas Eléctricas</i>	Mayo - Junio 2013	87
32	Manuel Castellanos	S/T	Junio 2013	88
33	Manuel Castellanos	Detalle	Junio 2013	89
34	Manuel Castellanos	S/T	Junio 2013	90
35	Manuel Castellanos	S/T	Mayo - Junio 2013	91
36	Manuel Castellanos	Decalcomanías	Mayo - Junio 2013	92

Figura nº	Autor	Título	Año	Pg.
37	Manuel Castellanos	<i>Animales Mitológicos</i>	Mayo 2013	93
38	Manuel Castellanos	S/T	Mayo 2013	94
39	Manuel Castellanos	<i>Animales Mitológicos</i>	Mayo 2013	95
40	Manuel Castellanos	S/T	Mayo - Junio 2013	95
41	Manuel Castellanos	<i>Animales Mitológicos</i>	Mayo - Junio 2013	96
42	Manuel Castellanos	S/T	Junio 2013	96