

TFG

EL MODELO INTERIOR EL AUTOMATISMO PSÍQUICO EN LA CREACIÓN PLÁSTICA

Presentado por Carlos Casamayor González
Tutor: José Rafael Saborit Viguer

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Para este trabajo práctico de final de grado se decidió crear una serie pictórica en torno al tema del automatismo psíquico en la pintura; una corriente artística experimental que surgió en el seno de la vanguardia surrealista y atravesó la primera mitad del S.XX de la mano de artistas de la talla de Max Ernst, Henri Michaux, Roberto Matta, Jackson Pollock o Antonio Saura, por citar sólo algunos.

Primero se acotarán brevemente el origen, historia y antecedentes del automatismo, repasado algunas de las teorías científicas, psicológicas y filosóficas que sustentaron este tipo de pintura. Además se analizarán los aspectos más relevantes de la obra de mis principales referentes.

Después de una parte teórica referida al proyecto en sí, a los aspectos formales y metodología, se realizará y analizará una serie de pinturas y dibujos generadas mediante diferentes formas de automatismo. Con la realización de este proyecto se ha pretendido profundizar en este enfoque intuitivo y libre de la pintura que creemos sigue teniendo un potencial creativo inagotable.

Palabras clave: automatismo, intuición, instinto, irracional, inconsciente, proyección, caos.

For the practical work of the end of degree, they decided to create a pictorial series on the theme of psychic automatism in painting; an experimental artistic movement that emerged within the Surrealist avant-garde and through the first half of the twentieth century in the hands of artists such as Max Ernst, Henri Michaux, Roberto Matta, Jackson Pollock and Antonio Saura, to mention some of them.

First briefly will limit the origin, history and background of the automatism, reviewed some of the scientific, psychological and philosophical theories that supported this type of painting. Besides the most important aspects of the work of my main references are discussed.

After a theoretical part relating to the project itself, the formal aspects and methodology, were conducted and analyzed a series of paintings and drawings generated by different forms of automatism. With this project we have tried to deepen this free intuitive approach to the painting that we still have a powerfull creative potential.

Keywords: automatism, intuition, instinct, irrational, unconscious, projection, chaos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Contexto histórico.....	6
1.1.1. Pintura.....	6
1.1.2. Letras.....	7
1.1.3. Filosofía.....	8
1.1.4. Psicología y psicoanálisis.....	8
1.1.5. Surrealismo.....	10
1.2 Referentes.....	11
1.2.1. Max Ernst.....	11
1.2.2. Henri Michaux	13
1.2.3. Roberto Matta.....	14
1.2.4. Jackson Pollock.....	15
1.2.5. Antonio Saura.....	16
1.2.6. Conclusión.....	19
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	20
2.1. La técnica.....	20
2.2. El proceso.....	21
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	23
3.1. Teoría.....	23
3.2. Pruebas y bocetos previos.....	24
3.3. Obra TFG	25
4. CONCLUSIONES.....	36
5. BIBLIOGRAFÍA.....	38
6. WEBS.....	39
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	40

1. INTRODUCCIÓN

“...si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines...”¹

Este célebre párrafo de Leonardo, animando al futuro pintor a buscar la inspiración contemplando las manchas amorfas y caóticas que la naturaleza nos pone todos los días ante nuestros ojos, es el germen de gran parte del arte experimental de las vanguardias. La humanidad, desde sus orígenes, siempre ha sido sensible a este tipo de imágenes hipnóticas que se nos presentan a través de la materia: reconocemos caballos y dragones en la forma de las nubes, rocas jaspeadas que asemejan rostros humanos o vemos fantásticos paisajes en las brasas de una hoguera. A menudo se ha recurrido a estas técnicas proyectivas con finalidades mágicas, a modo de oráculo por los chamanes de todas las culturas que, buscaban información sobre el futuro en las vísceras de un ave sacrificada o en el poso del café. Hoy en día, los métodos proyectivos son utilizados por las diferentes escuelas de psicología para detectar contenidos inconscientes en la psique del paciente.

No hace falta ir tan lejos; todos nosotros, en nuestra infancia, hemos experimentado este tipo de fenómenos de la percepción ¿Quién no se ha despertado angustiado en mitad de la noche y sentido la oscura presencia de un ser amenazante, que al encender la luz resultó ser un inocente amasijo de ropa amontonada sobre una silla?

Román Gubern, en su ensayo “Del bisonte a la realidad virtual” define con precisión esta instintiva tendencia del ojo humano, tan fértil para el arte a lo largo del S.XX:

“La pulsión icónica surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y semantizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo.”²

¹ LEONARDO DA VINCI. *Tratado de pintura*, p. 364.

² GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual*, p. 12.

En el fondo, la propuesta de Leonardo tiene mucho que ver con las búsquedas de parte de la vanguardia artística del S.XX; se trata de incorporar material extra-artístico para enriquecer la, a veces aburrida y repetitiva realidad, para ampliar el campo de la creación con escenas menos predecibles y no sujetas a las limitaciones de nuestra personalidad consciente. Se trataba en realidad de acudir directamente a la fuente misma de la creatividad.

Pero entre la curiosidad de Leonardo ante las manchas del muro y la llamada de André Breton al automatismo psíquico y a la búsqueda de un modelo interior tendrán que pasar varios siglos.

Fig. 1. Campo semántico.



1.1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1.1. Pintura

Además de Leonardo podemos rastrear a lo largo del tiempo algunas manifestaciones esporádicas, sobre todo desde el romanticismo, que anticipan la posterior aparición del automatismo.

Alexander Cozens (1717-1786) fue un paisajista inglés, de origen ruso, que influido por la pintura china y el famoso párrafo de Leonardo llegó a elaborar un tratado *“Nuevo Método para estimular a la inventiva al dibujar composiciones originales del paisaje”* mediante el cual realizar sugestivos paisajes generando una acumulación aleatoria de manchas, emulando la gracia creativa y el misterio de la naturaleza, más que copiarla de forma mimética.

Fig. 2. ALEXANDER COZENS.
Blot landscapes. 1786. detalle.
Aguatinta sobre papel.



Su interés se centró principalmente en las cimas de las montañas y los fenómenos atmosféricos. Estudió las nubes, en toda su variedad, con una mirada artística y a la vez científica. Fue uno de los primeros grandes paisajistas ingleses admirado por posteriores maestros del paisaje como John Constable y William Turner. Ciertas texturas en la obra de William Blake, el pintor, poeta y visionario, también sugieren cierto uso del automatismo. Algunos paisajes de Turner, las sugerentes manchas de tinta de Víctor Hugo y las densas atmósferas mitológicas de Gustave Moreau. Por supuesto las improvisaciones azarosas de Kandinsky, con sus primeras acuarelas abstractas, aunque será en la vanguardia surrealista donde todas estas búsquedas se sistematicen en unas técnicas concretas.

Por otro lado, cabe mencionar el creciente interés por el pensamiento oriental que durante la segunda mitad del S.XIX y principios del S.XX se extendió por occidente. La noción taoísta de permitir que la naturaleza intervenga, como co-autora, en las creaciones artísticas es una de las características principales de la pintura china. En estas creaciones se puede percibir una gracia y frescura muy superiores a las de la mera inteligencia o destreza del autor. Si bien, es el autor quien ha de reparar en la presencia de esos valores plásticos que le exceden.

1.1.2. Letras

Durante el último tramo del S.XIX y comienzos del S.XX en el ámbito de las letras abundan ejemplos de la poética de lo irracional. Lautreamont, Rimbaud, Jarry y Raymond Roussel son algunos ejemplos del progresivo desprecio por la lógica y un creciente amor por la desmesura y la dislocación. Encontramos aquí cierto uso del collage literario, mucho antes de los primeros collages en el terreno de la plástica por Picasso, Braque o Max Ernst. La escritura automática abrirá una fisura en el discurso racional y más tarde le seguirá la pintura.

1.1.3. Filosofía

La crisis generalizada del fin de siglo (S.XIX) se caracterizó por el progresivo desmoronamiento de las bases filosóficas dominantes. Hasta ese momento la sociedad burguesa se había regido por valores estables, utilitarios y pragmáticos. El dogma positivista fue sustituido progresivamente por el existencialismo (Kierkegaard), el pesimismo (Schopenhauer) y el nihilismo (Nietzsche). Este último percibió claramente que la cultura occidental aceptaba tan sólo una cara de la realidad, dando la espalda a la otra.

"Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar en el que la dualidad de los sexos engendra vida, y en el que entre estos la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente."³

La Primera Gran Guerra será la culminación de este hundimiento generalizado, provocará un shock que cambiará para siempre la sensibilidad europea.

1.1.4. Psicología y psicoanálisis

No se puede hablar del automatismo psíquico, ya sea aplicado a la poesía o a la pintura, sin entrar de lleno en el campo de la psicología. Aunque (el psiquiatra austriaco y padre del psicoanálisis) Sigmund Freud (1856-1939) no fue el primero ni el único descubridor del misterioso continente del inconsciente, si que fue quien lo popularizó, gracias a su talento literario y a la audacia de sus teorías, revolucionando decisivamente no sólo el ámbito de la medicina sino, haciendo tambalearse a la puritana sociedad de la época. Las teorías de Freud inspiraron la obra de numerosos artistas del nuevo siglo. Conceptos como la represión y especialmente la asociación libre, están en la base del nacimiento del automatismo psíquico, que sistematizaría más tarde André Bretón y su grupo.

En este sentido, otra aportación extra-artística a tener en cuenta es el test de Rorschach: una técnica de diagnóstico psicológico que evalúa los rasgos de personalidad, creada por el psiquiatra suizo Hermann Roschach (1884-1922). En este test proyectivo se le muestran al paciente unas láminas, generalmente diez, compuestas de manchas sugerentes que cada uno interpreta según arquetipos y obsesiones personales que proyecta sobre lo percibido. Según Roschach, esta prueba nos demuestra que, ante una masa indeterminada de manchas cada individuo creará ver las imágenes que su presupuesto cultural le permita, a menudo mezclado con contenidos reprimidos del inconsciente.

³ NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*, p. 6.

La teoría junguiana fue mucho más lejos ya que nos asegura que, en la profundidad de la psique no sólo se hallan contenidos reprimidos (sombra) y subproductos de la conciencia del individuo, también hay una vasta información común a toda la especie: el inconsciente colectivo. Es este un almacén psíquico de información que carga todo ser humano desde su nacimiento y hace que en los sueños de un individuo prácticamente analfabeto aparezcan alusiones mitológicas de la antigüedad y otras manifestaciones culturales ajenas a su conciencia individual.

“...un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre...”⁴

También es destacable la aparición en 1922 del libro “Expresiones de la locura” de Hans Prinzhorn, psiquiatra y especialista en la Historia del Arte, que provocó un gran interés popular por el arte de los enfermos mentales.

Podemos decir que con este cocktail de hechos e ideas, que venían gestándose durante todo el Siglo XIX, la atracción por lo ilógico y lo irracional estaba en el ambiente; no olvidemos que fue la época de mayor auge del espiritismo y los mediums.

⁴ JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. p. 10.

Fig. 3. MAN RAY.
Waking dream seance. 1924.
Grupo surrealista, París.



1.1.5. Surrealismo

Encontramos el concepto del automatismo formulado por primera vez por André Breton en el texto fundacional del primer manifiesto surrealista:

Surrealismo: *sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*

Es evidente la deuda de este planteamiento con la técnica psicoanalítica de la asociación libre freudiana. Al principio, esta estrategia creativa sólo fue utilizada por los poetas del grupo surrealista, que se lanzaron a la aventura de la escritura automática, más tarde fue incorporado por los pintores y acabó convirtiéndose en algo así como el hijo rebelde del surrealismo.

La influencia y posteriores ramificaciones del automatismo entre los años 40 y 50 no dejaron de crecer: la action painting en Estados Unidos (con Pollock, de Kooning, Clifford Still, etc), el tachismo en Francia (Mathieu, Hartung, Soulages) en Italia la pintura nuclear (Guido Basi, Enrico Baj, Gianni Dova), el grupo internacional Cobra (Asger Jorn, Alechinsky, Karel Appel) y el Grupo El Paso en España (Saura, Millares, feito, Viola) son algunos ejemplos.

1.2. REFERENTES

1.2.1. Max Ernst

En un trabajo que, como este, gira en torno al automatismo es un referente esencial porque el nombre de Ernst está ligado íntimamente a este concepto ya que fue creador y pionero (junto con Picasso, Oscar Domínguez y otros) de algunas de las más conocidas técnicas automatistas de la vanguardia: *collage*, *frottage*, *grattage*, decalcomanía, etc. Se podría decir que es el artista que dedicó toda su vida a desarrollar, de forma obsesiva, la lección de Leonardo.

Lo primero que nos sorprende ante la obra de Max Ernst es la forma poco ortodoxa de utilizar materiales clásicos como el grafito o el óleo. La extrañeza de sus soluciones plásticas de alguna forma nos resultan familiares. También a un nivel casi filosófico, existe una identificación con su visión crítica, negativa y radical de la sociedad occidental. Procedente del grupo dadaísta de Colonia, Max Ernst pronto se convirtió en uno de los principales pintores dentro del grupo surrealista de París.

Fig. 4. MAX ERNST.
Europa después de la lluvia. 1942.
146x54cm. Óleo sobre lienzo.



En sus cuadros aparecen paisajes fantásticos y visionarios sumergidos en un misterioso y profundo silencio. Amenazantes hordas bárbaras, siniestros bosques petrificados y una naturaleza fuera de control parece clamar venganza contra una civilización cínica, decadente y perversa. Lo indefinido, la animalidad y lo ambiguo es el arma que utiliza Ernst para demoler cualquier certeza, cualquier categoría. Es una realidad inestable y proteica, la selva parece de piedra y los pocos seres que la habitan son de una naturaleza híbrida, donde el reino animal, vegetal y mineral están en un constante desplazamiento fundente. El bosque representa lo hostil, el peligro, lo irracional, donde acechan las fuerzas elementales y primordiales. La terrible belleza de lo Dionisiaco lo invade todo.

Encontramos en su obra un desbordamiento del pensamiento racional, una transgresión de los límites y una pérdida de identidad del individuo. Heredero del romanticismo alemán, Ernst prefiere estar del lado de la naturaleza frente a la estulticia humana, aunque ello suponga un serio riesgo para su salud

mental. Desde cierta mirada retrospectivamente perversa, se puede considerar la suya como una extraña actitud ecologista *avant la lettre*.

Lo informe y lo indeterminado siempre guarda una estrecha relación con lo monstruoso.

“...Es decir, tal concepto ataca la imposición de categorías, rompe los roles establecidos, supera las convenciones y transgrede los límites, sugiriendo una relación diferente con el cuerpo, con la imagen egocéntrica del cuerpo. Con ello, lo informe deja entrever su carácter monstruoso [...] partiendo de la normalidad de lo humano, del animal o del vegetal, la forma puede evolucionar de dos modos opuestos: o bien se exorbita, se hiperboliza hacia la combinatoria monstruosa, o bien se disuelve, se altera, se deshace para alcanzar lo informe [...] para alcanzar lo informe se hace necesario traspasar las fronteras, desequilibrar su ordenamiento, sucumbir al desorden y el caos. Por eso, la categoría de lo informe está ligada a la negatividad (carece de referente concreto), a una profanación sin objeto (no plantea una nueva forma), al lugar de lo imposible, al espacio de lo ilimitado...”⁵

Fig. 5. MAX ERNST.
Jardín gove-avions. 1935.
64x54cm. Óleo sobre lienzo.



⁵ CORTÉS, J. M. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, p. 165.

1.2.2. Henri Michaux

Se ha seleccionado a Henri Michaux como representante de lo que podría considerarse el automatismo más radical y extremo. El suyo es un automatismo del grafismo más que de la mancha, gestual y no matérico, más visceral y menos estético que en el caso de Ernst.

Michaux fue un escritor y pintor belga que, como tantos otros, frecuentó la periferia del surrealismo y el existencialismo en el París de entreguerras. Investigó profundamente las culturas no occidentales y el arte primitivo. Influido por la obra de Max Ernst y Paul Klee empezó a pintar a partir de 1930. Fue un explorador de la angustia existencial y rebasó los límites de lo racional hasta niveles enfermizos.

“...nacido, criado, instruido en un medio y una cultura exclusivamente de lo verbal, pinto para descondicionarme...”⁶

Fig. 6. HENRI MICHAUX.
Sin título. 1960. 45x32cm.
Tinta china sobre papel.



En los años 50 comenzó sus experiencias con diversas drogas psicodélicas, especialmente con la mescalina, dejando un registro gráfico y escrito de las inefables y aterradoras visiones que experimentó en el abismo de la conciencia. El resultado fue una serie (dibujos mescalínicos) de complejos y diminutos grafismos zigzagueantes, vibratorios, ondulantes y temblorosos, que a modo de sismógrafo su mano pudo capturar.

También son muy interesantes sus fantasmales acuarelas, con rostros y figuras evanescentes en el límite de la figuración y la abstracción, donde lo humano parece diluirse dejando entrever lo informe. El movimiento automático y la velocidad le permitían escapar de la conciencia. En resumen, es una obra que no se deja descifrar por el espectador. No va dirigida a nuestro intelecto.

“Dibujad sin una intención particular, garabatead maquinalmente, casi siempre aparecen rostros sobre el papel (...) se está en una perpetua fiebre de rostros. En cuanto cojo un lápiz, un pincel, se presentan sobre el papel uno tras otro, diez, quince, veinte. Y la mayor parte salvajes. ¿Soy yo todos esos rostros? ¿Son otros? ¿De que fondos han venido? ¿No serán simplemente la conciencia de mi propia cabeza pensante?”⁷

1.2.3. Roberto Matta

Matta pertenece a la segunda generación de surrealistas y uno de los principales renovadores que impulsó la pintura hacia un verdadero automatismo. Sus enigmáticos paisajes se desarrollan en los umbrales de la abstracción pero conservando un potente componente espacial y cierto halo sagrado. Matta acuñó el término INSCAPE, como contraposición al tradicional LANDSCAPE, para referirse a algunas de sus obras más sugerentes, (realizadas entre los años 30 y 40) las morfologías psicológicas, donde creaba paisajes de una exuberancia exacerbada o como diría Breton, basados en un modelo interior.

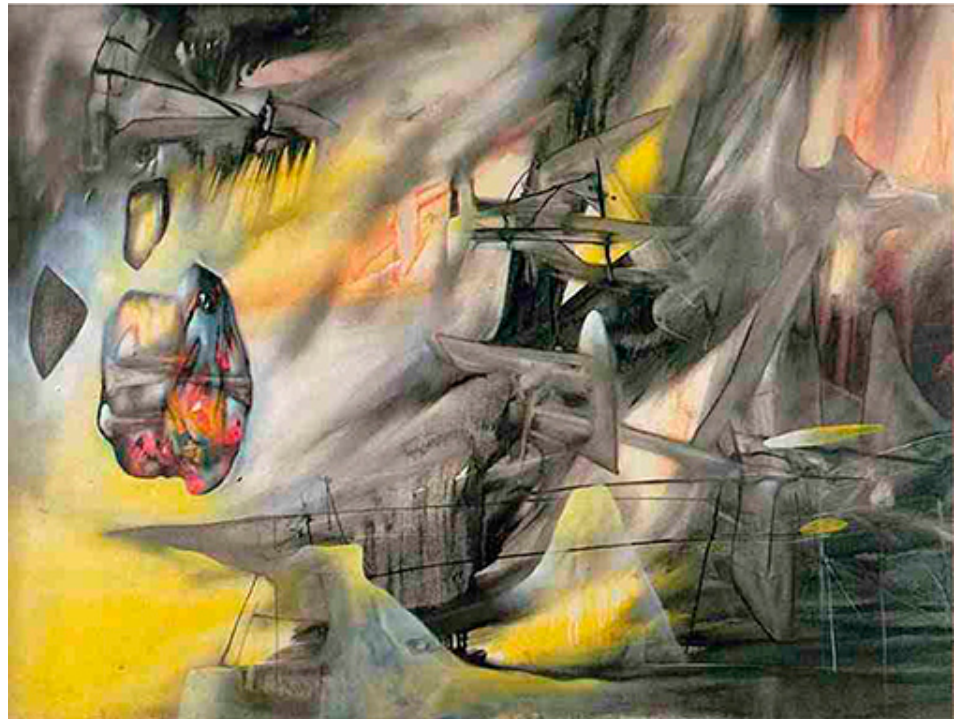
Con una original técnica de sucesivas capas de óleo, de borrados y añadidos y con muy poca pintura, creará herméticos y abigarrados escenarios de una extraña belleza. Estallidos y fulgores fosforescentes, geometrías transparentes y llamaradas multicolores que habitan negros espacios y vastos paisajes de otra dimensión, una especie de cosmovisión mística.

Sus cuadros sugieren un espacio infinito donde pliegues misteriosos parecen hacer referencia a las teorías de Einstein sobre el tiempo, el espacio y la relatividad.

⁶ MICHAUX, H. *Escritos sobre pintura*, p. 139.

⁷ MICHAUX, H. *Escritos sobre pintura*, p. 77.

Fig. 7. ROBERTO MATTA.
Le Pendu. 1942. 130x97cm.
 Óleo sobre lienzo.



Humor, erotismo, poesía y misticismo aparecen entrelazados en su obra. El Greco, Picasso y Dalí son sus influencias más evidentes. A partir de 1945 comienza a utilizar formatos de grandes dimensiones aunque sigue practicando el automatismo de corte surrealista. En los años 50 sus cuadros parecen habitados por extrañas deidades totémicas, entes que realizan incomprensibles rituales rodeados de la más violenta y extravagante tecnología.

Con el estallido de la 2ª Guerra Mundial, al igual que otros creadores se trasladó a Estados Unidos, donde fue una pieza clave en el relevo entre París y Nueva York como centro mundial de la vanguardia artística. Algunos de sus seguidores fueron Gorky, Motherwell y Pollock.

1.2.4. Jackson Pollock

En Pollock destaca la radicalidad de su propuesta y el carácter salvaje de sus composiciones. Pollock fue el máximo representante de la "Action painting" una corriente que se desarrolló dentro del expresionismo abstracto norteamericano. Se trata de una corriente abstracta donde predominaba la impronta gestual y espontánea, heredera directa, como mencionamos arriba, del automatismo psíquico surrealista, pero liberada del lastre romántico.

Fig. 8. JACKSON POLLOCK.
Autumn Rhythm. 1950. 266x525cm.
Esmalte sobre lienzo.



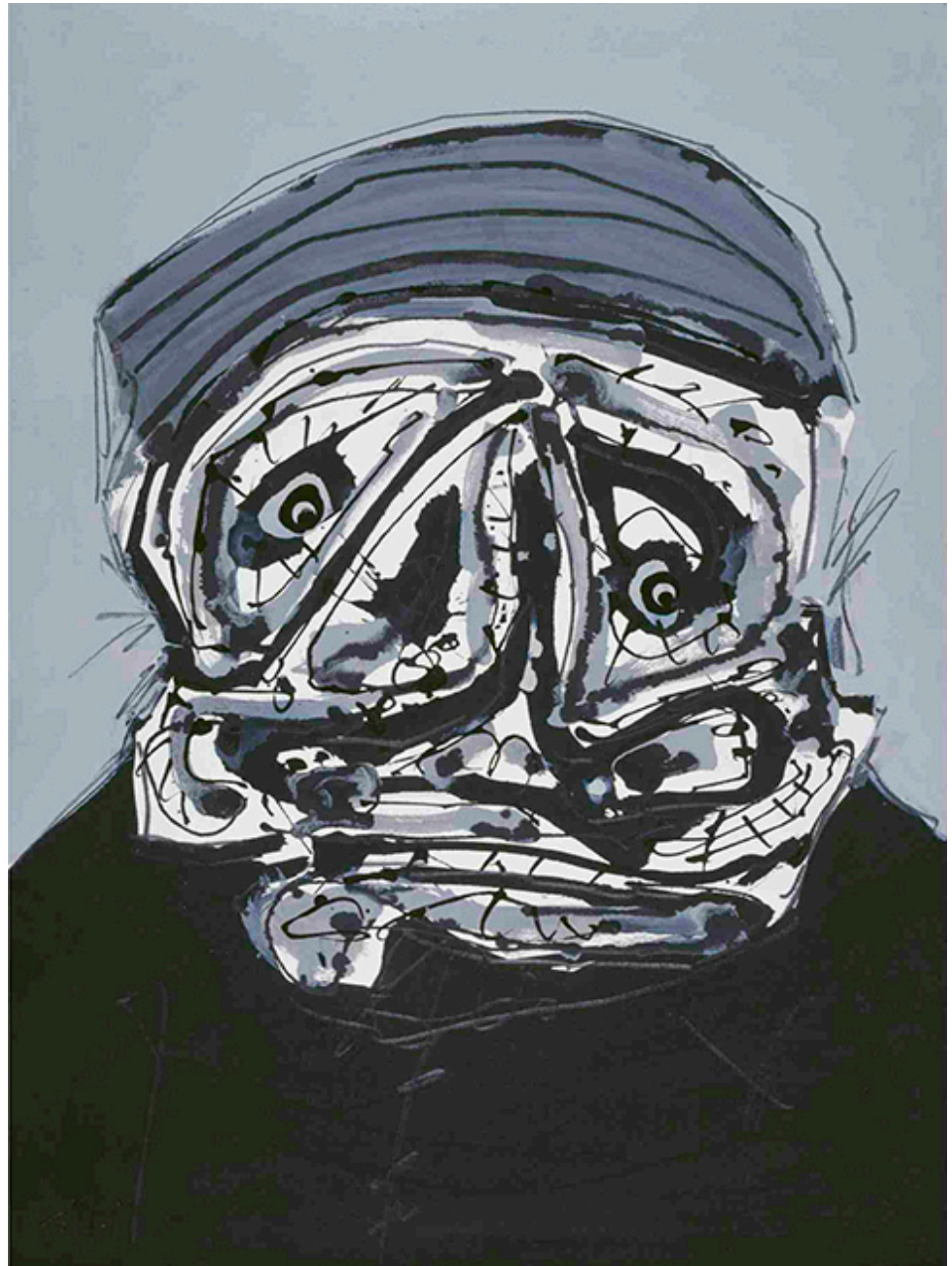
El lenguaje figurativo de sus primeras obras fue dejando paso a obras enteramente abstractas donde la pintura lanzada a chorros formaba densas y explosivas estructuras de color. Es conocido que Pollock se sentía más cómodo pintando sobre el soporte extendido en el suelo, podía caminar alrededor del cuadro esparciendo y salpicando desde los cuatro lados, como en una rítmica danza, o entrar literalmente en el cuadro. En alguna ocasión llegó a afirmar: yo no pinto la naturaleza, yo soy naturaleza.

1.2.5. Antonio Saura

Otro referente a destacar es el pintor aragonés Antonio Saura. Al igual que en el caso de Max Ernst, existe una evidente negatividad en el núcleo de su pintura, un rechazo radical por la realidad cotidiana (de la sombría postguerra española) en la que creció.

Los comienzos de Saura están vinculados a cierto tipo de abstracción de corte surrealista en la línea de pintores de la época como Hantaï, Dubuffet o Asger Jorn. Más tarde introduce la figura humana, como De Kooning, a modo de estructura o matriz sobre la que seguir ejerciendo un automatismo frenético y violento. Sus damas monstruosas, al igual que sus retratos imaginarios y sus crucifixiones, son una excusa para evitar caer en el abismo de una abstracción sin control que, según Saura, nunca le interesó. En su pincelada gruesa y pastosa, su austera paleta (blanco, negro, gris, tierras y algún rojo), podemos rastrear su deuda con la tradición española (Velázquez y Goya) y con el humor negro surrealista (Picasso, Miró). En la violencia y la inmediatez está influido por los artistas del expresionismo abstracto norteamericano (Pollock y De Kooning). También hay algo en su obra de la exuberante tosquedad del arte africano, sobre todo en sus retratos. Todo esto integrado con su particular versión del automatismo psíquico dará como resultado su estilo inconfundible donde sus monstruosos personajes, llenos de humor y sexualidad, esparcen por el lienzo su violencia animal.

Fig. 9. ANTONIO SAURA.
Retrato imaginario de Rembrandt.
1982. 40x40cm. Técnica mixta sobre
papel.



Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Saura es su forma de contraponer la acumulación y el anidamiento descontrolado de las pinceladas y los goteos contra fondos pulcros de tintas planas grises, tierras o negros. Este contraste acentúa el halo trágico que transmiten sus mejores cuadros. Lo icónico, violentado, dislocado y desencajado hasta lo grotesco, siempre está en el límite de la disolución. El lienzo aparece como un campo de batalla donde a través de la acumulación y la eliminación se espera que aparezca cierto tipo de monstruosa belleza, de belleza convulsa.

Otra característica a subrayar es como Saura solapa y alterna el signo icónico y el signo plástico; se puede contemplar con asombro los rasgos retorcidos y abigarrados de sus personajes imaginarios en un contexto referencial y, al mismo tiempo, apreciar la audacia con que distribuye y derrama la materia pictórica a un nivel absolutamente arreferencial.

“...dar cuenta de esta realidad nos hace mirar de nuevo toda la pintura, incluida la figurativa, en la doble consideración icónica y plástica, tanto de expresión como de contenido. Y esa nueva mirada se hace explícita en la propia pintura, ya que a partir del reconocimiento del signo plástico, propiciado por el surgimiento a principios de siglo del cubismo, el *fauvismo* y la pintura abstracta (Picasso, Braque, Matisse, Klee, Kandinsky...), y consolidado a lo largo del presente siglo, pueden reconocerse en algunos cuadros auténticos diálogos, más o menos agitados o tranquilos, entre signos plásticos e icónicos...”⁸

Sin duda es Saura quien más y mejor ha escrito sobre el proceso del automatismo psíquico. Su profundo conocimiento del tema así como su dominio técnico lo convierten en un testigo único de este periodo del arte moderno. Aunque el siguiente fragmento es bastante extenso, nos pareció muy oportuno incluirlo aquí.

“...El automatismo puede apoyarse tanto en una imaginería personal como desarrollarse dentro de una abstracción de carácter orgánico, siendo el fulgurante trazado quien provoca la invención, la plástica solución, el impensable derrotero de lo imperfecto pero intensamente vivo. Esta “ceguera momentánea”, reveladora de soluciones insólitas, puede también ejercerse sobre una base azarosa sobre la cual implantar una visión sugerida por el propio efecto provocado. Como si se tratara de la lectura de un material preexistente, todavía en estado embrionario, el pintor, a modo del vidente, provoca la extracción de capturas, adquiriendo la imagen una dimensión insólita, bien ajena al proyecto inicial. La exacerbación del azar se entremezcla con el gesto automático, estableciéndose, incluso en el caso de existir una estructura matriz, conformaciones de sorprendente extrañeza. De esta forma, lo subterráneo, y por qué no, lo fantasmagórico, quedan íntimamente ligados a la plástica resolución, dependiendo tanto de su propio lenguaje como del acervo cultural y psíquico del artífice. El automatismo, contemplado de esta forma, no es un fin en si mismo, sino un medio para acceder a lo inexpresable [...] el empleo del automatismo pictórico sólo tiene cumplimiento, en manos del pintor poseedor de un lenguaje propio o de cierto acervo cultural. Algo semejante sucede con otra expresión muy distante de la pintura, como es la música de jazz, en donde, especialmente en el uso del saxofón, el fluir musical de la mente se asemeja en su inmediatez al de la voz humana, exigiendo, para que la improvisación resulte inventiva, un estado de extrema concentración, así como el perfecto dominio del instrumento y del lenguaje musical”⁹

1.2.6. Conclusión

Antes de cerrar este breve repaso histórico conviene dejar claro que desde su aparición hubo muchos reparos sobre la pretendida pureza del automatismo, el propio Breton comentó que, en manos inadecuadas el automatismo siempre produciría tristes resultado. Más tarde, cuando la pintura también comenzó a incorporar gradualmente los diferentes automatismos, se mantuvo esta sospecha; tenía que existir una cierta planificación consciente a la hora de realizar y concluir el cuadro.

En 1949 Asger Jorn, componente del grupo internacional COBRA, en su artículo *Discours aux Pingouins*, subrayó la imposibilidad del automatismo psíquico puro formulado por Bretón ya que, cualquier acto expresivo participa también del automatismo físico. Todo automatismo psíquico es por tanto necesariamente también automatismo físico. No podemos olvidar que el manifiesto surrealista se había redactado en otra época, en plena efervescencia vanguardista y con un gran componente de ingenuidad, utopía y un enorme desprecio por la lógica.

⁸ CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p. 100.

⁹ SAURA, A. *Fijeza*, p. 259.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal al acometer este proyecto final de grado fue recuperar del pasado y actualizar ciertas técnicas experimentales que todavía tienen mucho potencial en los procesos de la creación plástica. La finalidad última de este TFG ha sido totalmente práctica ya que la investigación y producción de los cuadros culminó con la inauguración de una exposición individual a principios del mes de junio, comisariada por la escultora Natividad Navalón.

La metodología empleada es la desarrollada durante 4º curso en la asignatura PROYECTO EXPOSITIVO para acometer y planificar cualquier proceso creativo:

- Selección y acotación del tema
- Búsqueda y análisis de los referentes
- Generación de bocetos buscando un lenguaje propio
- Elaboración teórica de un texto o statement
- Elaboración de una o varias series a partir de lo investigado

La serie de obras realizadas para este TFG no son más que una pequeña selección de una gran cantidad de pruebas, bocetos y cuadros realizados durante el curso. Para ello, se utilizaron diversos tipos de automatismo como la *decalcomanía*, el *frotage*, el *grattage*, el *dripping*, etc. Subrayar que a menudo se utilizó una combinación de varias estrategias en un mismo cuadro. También se han utilizado diferentes técnicas como el óleo, el acrílico, el gouache, la tinta, el grafito, intentando sacar provecho de las características propias de cada material. Además se ha experimentado con los diferentes enfoques y registros, unos de carácter más onírico o surrealista y otros más cercanos al informalismo.

2.1. LA TÉCNICA

En este apartado abordaremos principalmente las cuestiones materiales y cuestiones genéricas, la descripción del uso de dichos materiales se describe en procesos. Los materiales utilizados en casi todas las obras fue el mismo: óleo sobre tabla. Se preparó la tabla con aguacola y gesso, ocasionalmente con una base de pintura alquídica blanca; nos interesa una superficie pulida para que la pintura se deslice con facilidad. Para el resultado deseado es aconsejable usar diferentes capas de pintura muy diluida, sin empastar (Aunque no siempre).

Detallamos aquí algunos de los diferentes métodos que engloba la definición de automatismo. Nos referimos en esencia a técnicas que incorporan el azar y lo aleatorio a la creación artística. Esta enumeración no pretende ser exhaustiva, tan sólo citaremos algunas de las más conocidas:

COLLAGE (encolado). Consiste en ensamblar fragmentos dispares en un todo unificado. Esta yuxtaposición le confiere a la imagen resultante un sentido muy diferente al original. En un comienzo se utilizó sobre todo en pintura y literatura pero luego se extendió al resto de creaciones artísticas.

DECALCOMANÍA Es una técnica consistente en aplicar pintura muy diluida sobre una superficie bastante satinada, cubrirla con otra superficie y posteriormente ejercer presión sobre ellas. Al separar ambas superficies la materia pictórica movilizada por el azar define sugerentes paisajes. Aunque fue un aporte del surrealista canario Oscar Domínguez fue Max Ernst quien llevó esta técnica al límite.

FROTTAGE (frotado). Consiste en frotar con un lápiz o barra de grafito una hoja de papel superpuesta sobre alguna superficie u objeto. De esta forma el relieve preexistente se traduce al papel como un negativo.

GRATTAGE (raspado). Consiste en rascar la pintura tierna aplicada sobre el soporte con algún elemento duro (un peine, cuchilla, espátula o el palo del pincel) para revelar la capa inferior.

FUMAGE (ahumado). Como su nombre indica consiste en ahumar la superficie con una vela o mechero mediante movimientos zigzagueantes, provocando curiosas formas aleatorias. Fue introducida por el austriaco Wolfgang Paalen.

DRIPPING (goteado). Con el soporte en el suelo se desplaza una lata de pintura agujereada dejando que las salpicaduras aleatorias vayan creando ritmos caóticos. Se puede ayudar esparciendo la pintura con pinceles y palos mediante movimientos espasmódicos. Esta técnica iniciada por Max Ernst fue perfeccionada y popularizada por Jackson Pollock.

Hay que aclarar que nos referimos en este estudio al término automatismo en el sentido más amplio y flexible de la palabra. Todas estas estrategias y algunas más, se utilizaron de forma aislada o mediante la hibridación con lavados, aerografías, borrados, barridos, etc.

2.2. EL PROCESO

En general, el proceso seguido en la realización de la mayoría estas obras, independientemente del material y soporte utilizados, se divide en dos fases claramente diferenciadas. En la primera se desarrolla el automatismo propiamente dicho, es decir, se genera el caos y la confusión, con la técnica que sea, mediante diferentes procedimientos y manteniendo cierta distancia con los resultados, evitando cualquier tentación de buscar resultados preconcebidos. Se generan grafismos gestuales, brochazos violentos, frotados, borrados, lavados, decalcomanía, rascados... Para ello se utiliza el pincel, trapos o cualquier utensilio que tenga a mano, incluso utensilios mecánicos.

En este punto del proceso es muy habitual encontrarse con bloqueos o en un aparente callejón sin salida. La obra parece no conducir a nada interesante, es incluso especialmente torpe o desagradable. En esa situación es conveniente abandonar el cuadro un tiempo y abordar de momento otra obra. Es muy común que, al retomarla se haga evidente el camino a seguir o se imponga, contra todo pronóstico, una solución nueva, muy diferente a la que nos habíamos empeñado. Estos cuadros en el filo del fracaso tienen un atractivo especial y suelen ser los más interesantes. Otras veces, efectivamente no tienen solución y son desechados.

La segunda fase requiere una mirada más consciente y reflexiva, sobre el material preexistente se intuyen algunas cosas más o menos interesantes, se intensifican algunas, se eliminan otras que no aportan nada, se selecciona, se aísla. A veces se pueden añadir veladuras para destacar algo o atemperar algún color. Por último hay que buscar cierta unidad en el cuadro realizando los ajustes necesarios para lograrlo. Lógicamente, hay en esta fase una dosis de selección y criterio estético que, se aleja del automatismo psíquico puro pero, el material de la primera fase sigue siendo el hallazgo principal sobre el que trabajamos. Se trata más bien de hacer visible algo extremadamente subjetivo.

Es una tarea principalmente intuitiva y un poco caótica, aunque se han utilizado los recursos y materiales de la pintura tradicional. Siempre resulta atractiva la antítesis entre el contenido, más o menos perturbador de las imágenes con el tratamiento clásico del óleo sobre tabla.

Es importante subrayar que, el automatismo puede oscilar en 2 direcciones contrarias, hacia la imagen, cuando se trabaja con un carácter más próximo al surrealismo, y hacia las composiciones informales y rítmicas, cuando se trabaja un enfoque más próximo a planteamientos al informalismo. En este caso hemos elegido un camino intermedio entre los dos extremos; obras donde la ambigüedad y el misterio no se concreten, para no caer en lo anecdótico de una mera ilustración fantástica ni tampoco en el puro formalismo abstracto. El apartado del formato repetido (tablas de 40x40cm) está pensado para dar unidad a esta serie de pinturas y compensar así su posible variedad estilística. Se ha elegido este tamaño reducido por su adecuación al tono íntimo de la serie y que, invita a la observación del detalle acercando el espectador a la superficie de la tabla. Se realizó una obra de mayor tamaño (100x100cm) como contrapunto y para romper una posible monotonía, además de 2 dibujos de grafito sobre papel como ejemplo de una técnica seca.

3. CUERPO DE LA MEMORIA: EL MODELO INTERIOR

3.1. LA TEORÍA

Durante los sucesivos cursos del grado hemos podido experimentar con diferentes registros, unos más cercanos a la figuración ilusionista, y otros a planteamientos puramente formalistas. Existen otras vías menos conocidas, por ejemplo la del automatismo psíquico que aquí presentamos, donde predomina cierta impureza o promiscuidad que intenta trascender la clásica dialéctica figurativo/formalista. Al hacer referencia a planteamientos cercanos al surrealismo como son lo onírico, lo inconsciente y lo irracional, los límites entre lo referencial y lo arreferencial se difuminan porque, aunque es cierto que predomina una cierta abstracción, es una abstracción parecida a la que conforma las imágenes internas y los paisajes de los sueños.

Aunque el contexto actual es muy diferente de aquel en el que surgió este tipo de pintura experimental, nos pareció interesante actualizarla para desarrollar este proyecto. La saturación de imágenes que actualmente nos rodea crece exponencialmente; a las imágenes producidas por los artistas, fotógrafos y publicistas del siglo pasado hay que añadir la explosión de imágenes virtuales que nos aturde en la actual era digital. A veces necesitamos imágenes de otra naturaleza, ajenas al mundo de la comunicación, de la información. Gilles Deleuze, en su célebre conferencia sobre la creación, nos advertía de la necesidad de un arte que surge como resistencia contra la sociedad de control. En cualquier ámbito, siempre es saludable que a una corriente imperante se le oponga una contracorriente. Siempre ha sido la forma en la que el arte avanza, mirando atrás cada cierto tiempo e incorporando ideas y técnicas que parecían extinguidas.

La forma idónea de abordar y planificar un proyecto como este, que utiliza y explota el azar y, paradójicamente, la no planificación, es empezar realizando diferentes bocetos con diversas técnicas, para ir acotando y seleccionando los caminos más interesantes, para luego formar series entre la infinidad de posibilidades.

El carácter aleatorio y meramente intuitivo de estas obras hace que, para la realización de las mismas, a pesar de toda la investigación previa, siempre se parta de cero, de una especie de actitud “inocente” o apertura total. No hace falta insistir en que, en este tipo de pintura, en gran parte de los intentos fracasar es lo habitual. Parafraseando a Ernst, los mejores cuadros son los que te sorprenden como espectador, los que parecen la obra de un “talento” muy superior al propio.

3.2. PRUEBAS Y BOCETOS PREVIOS

En este apartado se incluyen algunos bocetos y líneas de trabajo descartadas, al menos por el momento. En realidad, sobre el trabajo realizado se podrían desarrollar un gran número de series, muy diferentes unas de otras, que fueron surgiendo de una forma natural, pero había que acotar el tema para no caer en una excesiva dispersión.

A continuación se pueden observar muchas de estas pruebas y obra previa no seleccionada, para que pueda apreciarse la versatilidad y la amplitud de la fase de investigación. Son pruebas donde se experimenta con diferentes materiales y estrategias. Por ejemplo, en algunas se trabajó con empastes, superponiendo manchas opacas, en otras se utilizaron las transparencias y los borrados. En unas sometiendo la materia a barridos, en otras, más líquidas, sobre cristales, acetatos o plásticos.

Como se puede observar, el concepto de automatismo utilizado en este estudio es totalmente flexible, entendiendo como tal cualquier método que permita incorporar manchas o texturas de una forma aleatoria para trabajar después sobre este material preexistente. Es en el enfoque posterior, si intervenimos mucho, poco o nada sobre ese material en estado "salvaje" el que definirá el resultado, acercándose más a imágenes oníricas o fantásticas o a la abstracción informalista.

Fig. 10. Pruebas (óleo sobre madera)



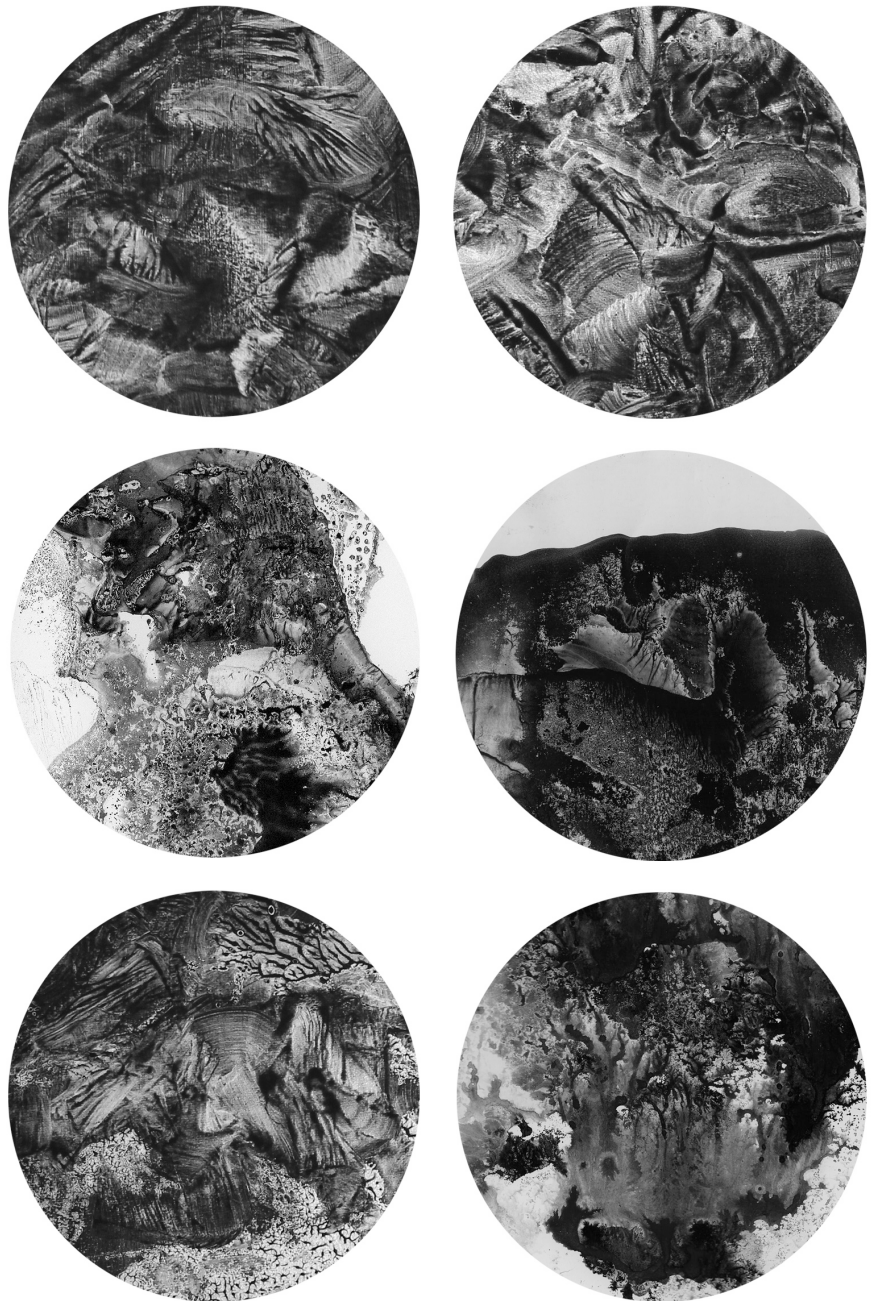


Fig. 11. Pruebas (óleo y tinta sobre cartón)

Fig. 12. Pruebas (óleo y tinta sobre cartón)

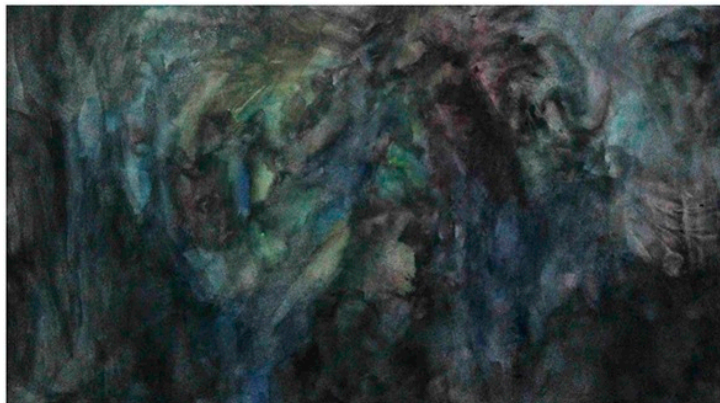
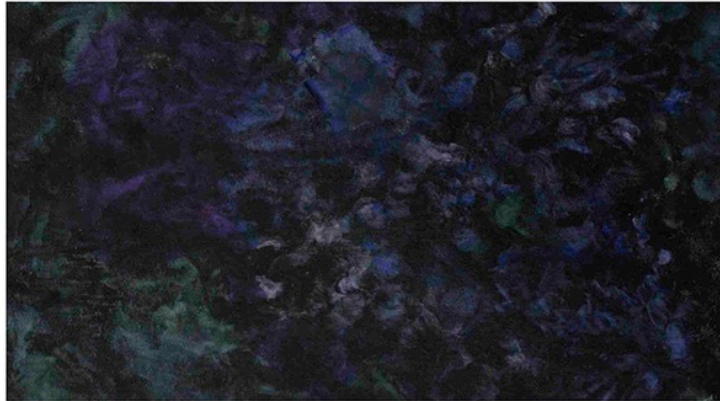
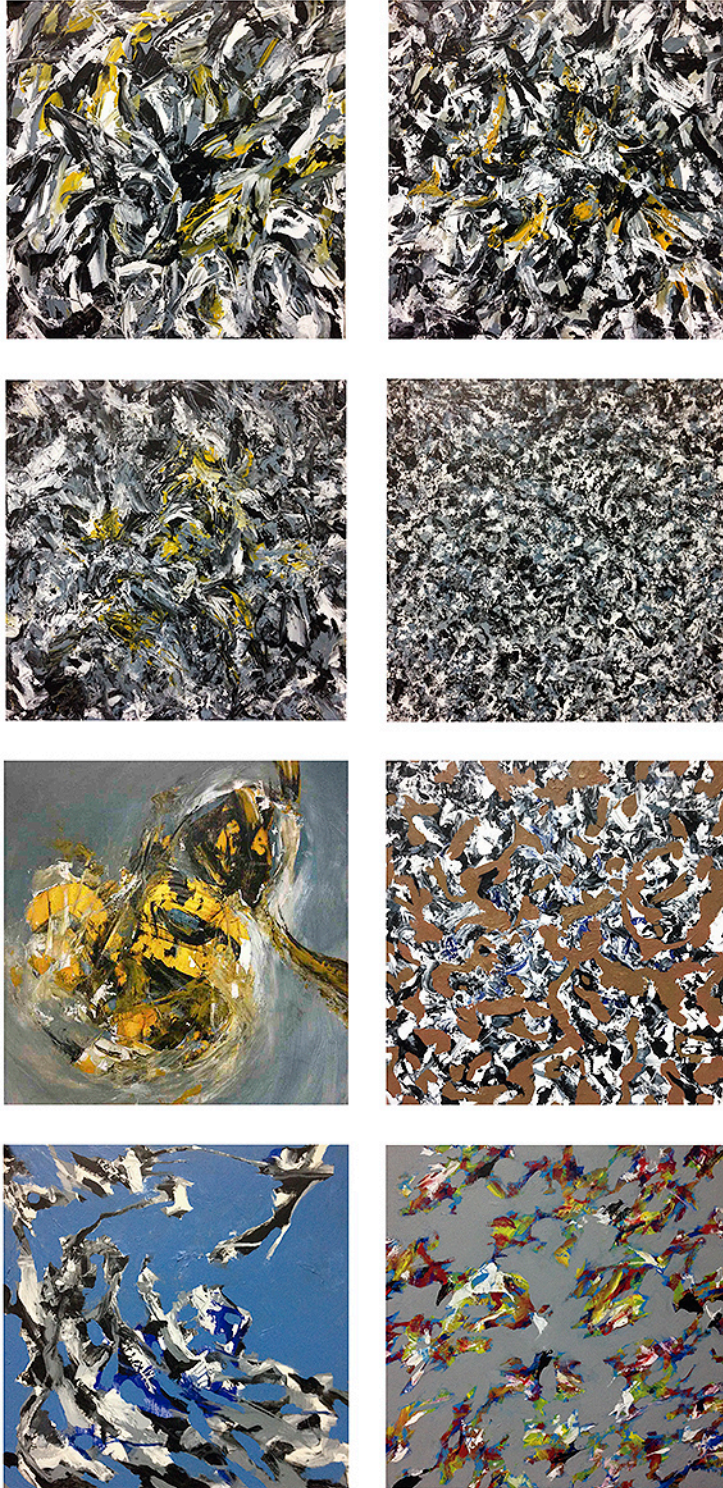


Fig. 13. Pruebas (acrílico sobre tabla)



3.3. OBRAS TFG

Fig. 14. *Nocturno*. 2015. 100x100cm.
Óleo sobre tabla.



Las obras que forman esta serie presentan muchos puntos en común por lo que se comentarán de forma genérica, dada la dificultad de “explicar” este tipo de pintura.

La cercanía al ámbito del surrealismo de estas imágenes, hace que nos encontremos en un mundo eminentemente metafórico, donde una cosa parece ser otra e incluso una tercera. Hay como un mundo cambiante, un movimiento proteico que impide precisar de que se trata lo que estamos contemplando.

También se pueden rastrear ciertos ecos del bodegón barroco, del tenebrismo español, pero todo ello descontextualizado en una atmósfera a veces apocalíptica y cargada de ambigüedad.

Fig. 15. *Anti-jardín*. 2014. 40x40cm.
Óleo sobre lienzo.



A menudo las obras de esta serie nos recuerdan selvas submarinas, híbridos entre el peligroso bosque y un silencioso arrecife en las profundidades, entre cuyas grietas adivinamos todo un bullir orgánico. La división entre el reino animal, vegetal y mineral aparece suspendida por un instante.

El díptico inferior (fig.16) nos muestra, gracias a una gama de colores complementarios, una especie de antítesis entre lo infernal y lo submarino, entre lo volcánico y lo acuático, como dos opuestos del mundo en construcción.

Fig. 16. *Paisaje imaginario IV*. 2015.
60x40cm. Óleo sobre tabla.

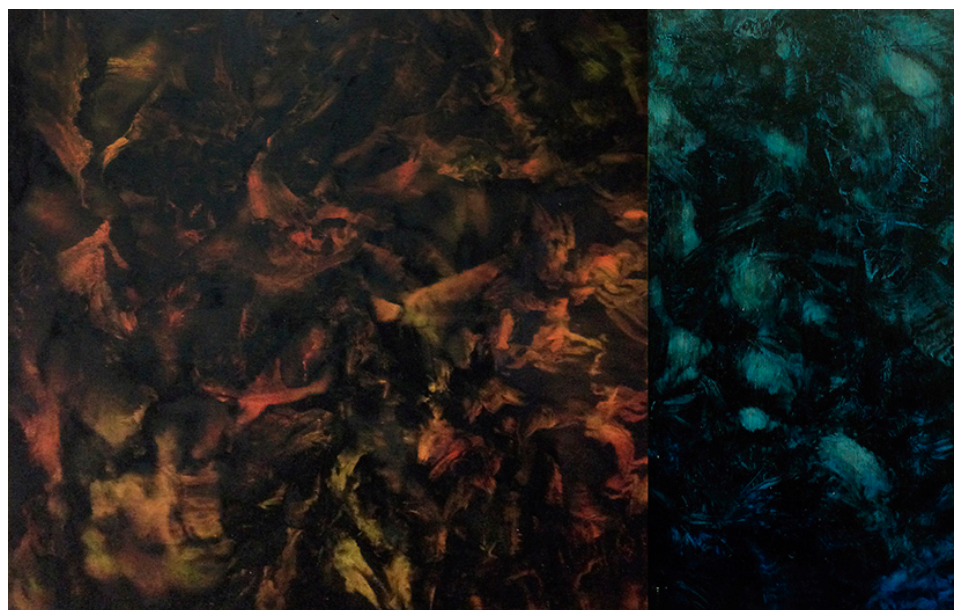


Fig. 17. *Paisaje imaginario II*. 2014.
40x40cm. Óleo sobre tabla.



En otros casos, mediante la repetición caótica, aparecen paisajes abigarrados y barrocos que recuerdan cierto simbolismo pero, con un carácter más hermético y sombrío. Algunos de estos óleos sobre tabla presentan un aspecto de pintura antigua que choca con el contenido oscuro y perturbador de la imagen, que no se deja identificar. No sabemos si asistimos a un mundo en plena destrucción o por el contrario a un mundo nuevo, aun no manifestado, que emerge del caos. Como apuntaba Román Gubern, la pulsión icónica nos lleva por ejemplo, a percibir rostros en cuanto reconocemos cualquier indicio de lo que podría ser un ojo o una boca. El ojo como extensión del cerebro que, continuamente necesita reconocer para construir la realidad.

En este punto es donde se decidió no insistir demasiado en ciertos retoques que podrían hacer más evidentes ciertos aspectos icónicos de la obra, acentuando mediante un tratamiento ilusionista algunos personajes, objetos y elementos del paisaje. Como ya se apuntó arriba, no nos interesaba caer en esa tentación de ilustrar románticos paisajes fantásticos, desactivando así el misterio latente de las imágenes. Al menos en esta serie no era la intención, no descartamos en un futuro experimentar superponiendo diferentes niveles de figuración.

Fig. 18. *Nocturno II*. 2015. 40x40cm.
Óleo sobre lienzo.



Otro aspecto que se repite de una forma bastante insistente en estas obras es el aspecto nocturno y silvestre, como si inconscientemente existiera un anhelo por restablecer contacto con un mundo natural en estado salvaje, una nostalgia indefinida por el paraíso perdido.

“... yo diría que se trata de una reacción en el fondo romántica a la vida moderna: rebelde, individualista, poco convencional, sensible, irritable. Yo diría que esa postura de la sensación de no sentirse en casa en el universo. El hundimiento de la religión y de la antigua unión de la comunidad y de la familia tal vez tenga algo que ver con que surja este sentimiento. No lo sé. Pero sea cual sea la fuente de esa sensación de alienación con respecto al universo, en cualquier caso creo que con el arte uno intenta casarse con el universo, integrarse a sí mismo a través de este enlace”¹⁰

¹⁰ MOTHERWELL, R. *What abstract art mens to me*, p. 12.

La atracción por lo exótico, incluso por lo bizarro o lo descabellado, también es una constante en estos cuadros donde mundos vegetales y vistosos plumajes surgen de un fondo oscuro mostrando encuadres o fragmentos de algo mayor y desconocido, incluso para el autor. Algo muy cercano a la sinécdoque en el all over.

Fig. 19. *Paisaje imaginario*. 2015.
40x40cm. Óleo sobre lienzo.



Mediante la versatilidad del óleo y sus veladuras no es difícil simular cierto realismo geológico con ecos de las grutas de los cuentos infantiles. Este juego ilusionista es uno de los aspectos que diferencia al automatismo de otros tipos de abstracción. Se podría decir que es algo así como un naturalismo imaginario. Aunque, como apuntamos arriba, ese sería sólo uno de los posibles registros del automatismo.

Fig. 20. *Nocturno*. 2015. 40x40cm.
Óleo sobre tabla.



Fig. 21. *Paisaje imaginario III*. 2015.
40x40cm. Óleo sobre cartón.



Cierto componente lúdico también interviene inevitablemente en este tipo de composiciones. Igual que un niño juega en la orilla de la playa, formando castillos y torres mediante el goteo de la arena mojada, de la misma forma, mediante movimientos mecánicos y repetitivos, podemos asistir a la generación de esta geología imaginaria y acumulativa, recreando valles, roquedales, grutas y otros paisajes del deseo. En este ejemplo, una simple tinta plana azul recortando algunas zonas nos sugiere una especie de catedral natural, de bosque fosilizado sobre el que cae la noche.

Fig. 22. *Anti-jardín III*. 2014.
20x40cm. Grafito sobre papel.



Fig. 23. *Anti-jardín II*. 2014.
20x40cm. Grafito sobre papel.



Para estos dibujos (Fig. 22 y 23) realizados con una técnica muy cercana al frottage, inicialmente se partió de una mancha informe sobre la textura propia del papel y mediante progresivas pasadas, a modo de excavación, se fueron extrayendo restos icónicos de la más variada naturaleza (raíces, fósiles, rostros, mandíbulas, costillas, cuernos, ojos, dientes) formando una barroca acumulación caótica.

“...los frottages poseen sin duda el rango de objetos surrealistas, construcción y hallazgo a un tiempo: la mayor precisión para el máximo de desvarío...”¹¹

¹¹ GALINDO, J. *Los frottages de Max Ernst*, p. 279.

4. CONCLUSIONES

Al comienzo del curso, al elegir el tema para este proyecto, era obvio que sólo se podría abordar una pequeña aproximación general, debido a la vastedad y complejidad del tema. Ahora, una vez finalizado, quedan abiertas infinidad de nuevas vías de experimentación, ideas de nuevas series y sub-series para ser desarrolladas en un futuro.

Después de acotar el tema, consultar gran cantidad de monografías y ensayos relacionados, analizar los datos recopilados, lanzar bocetos en varias direcciones, pintar la serie de obras definitivas y finalmente realizar la exposición, todo ello ha servido para incorporar ciertas rutinas de trabajo y adoptar más libertad en la ejecución. También ha sido importante para afianzar una base teórica y un discurso más coherente con la búsqueda, que anteriormente se abordaba de una forma muy dispersa, con excesivas dudas e inseguridad a menudo paralizantes.

Es necesario hacer aquí un inciso respecto al tema del estilo o lenguaje propio porque, porque en este tipo de creaciones estamos bastante alejados de conceptos tales como talento o personalidad, en el sentido tradicional de estos términos, más bien estamos actuando como un médium o canal de energías que nos exceden. En este sentido hay algo de místico en esta búsqueda de imágenes nunca vistas. Este origen misterioso de las imágenes obtenidas de forma irracional le otorga a la obra una mayor profundidad y nos permite escapar de una excesiva planificación, convirtiendo el acto creativo en una aventura. Por supuesto, todo esto sólo tendrá interés para un determinado tipo de artista.

Como se ha comentado anteriormente es indudable que estas estrategias creativas relacionadas con el automatismo todavía guardan un gran potencial creativo porque, se nutren de la energía de lo informe, de lo indefinido, del caos, de fuerzas primordiales que son la fuente de toda creación, no sólo la artística. En nuestra opinión el automatismo en cualquiera de sus variantes es una de las mejores forma de romper con las inercias creativas, de escapar de los límites de nuestros tics plásticos, de nuestra perspectiva artística habitual y dejar entrar una porción de naturaleza, de materia salvaje para después trabajar con ella.

Es en este trabajo posterior donde unos optarán por respetar los regalos del azar sin más, otros buscarán cierta elaboración y otros intervendrán sin escrúpulos creando mundos fantásticos a partir de una base automatista. Por

descontado, como con cualquier otra técnica, cuando experimentamos con el automatismo es conveniente evitar caer en simples fórmulas repetitivas para pintar “cuadros curiosos”.

Los conocimientos técnicos acerca de los materiales y los procedimientos son indispensables, aunque sólo sea para después rechazarlos o utilizarlos de una forma poco ortodoxa. Tanto en un arte más tradicional como en el arte contemporáneo más actual hay numerosos aspectos valiosos y que pueden convivir. La hibridación entre las ideas del pasado y las nuevas siempre ha sido la forma que tiene el arte para avanzar. Ahora que concluye el último año de formación en la facultad comienza el verdadero reto del artista, pintar en la soledad del estudio con la única guía de la intuición alimentada por el poso de lo aprendido.

Sirva este trabajo, realizado en plena era digital, como un modesto homenaje al viejo Leonardo y su muro paranoico.

5. BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES

- BOZAL, V. El tiempo del estupor. Madrid: Siruela, 2004.
- BRETON, A. Manifiestos del surrealismo. Barcelona: Labor, 1985.
- CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* [catálogo]. Madrid: El Viso, 1989.
- CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. *Automatismos paralelos* [catálogo]. Madrid: El Viso, 1992.
- CORTÉS, J. M. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona. Anagrama, 1997.
- DE AZÚA, F. *Diccionario de las artes*. España: Planeta, 1999.
- DUROZOI, G; LECHERBONNIER, B. *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- ERNST, MAX. *Escrituras*. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 1995.
- FREUD, S. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 2003.
- GALINDO, J. *Los frottages de Max Ernst. Aplicación práctica de un método automático* [tesis doctoral]. Valencia: UPV, 1998.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2003.
- JUNG, C. G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa, 2008.
- KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003.

LAMBERT, J.C. *El reino imaginal*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

LEONARDO DA VINCI. Tratado de pintura. Madrid: Akal, 1993.

MICHAUX, HENRI. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York* [catálogo]. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

NADEAU, M. *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1975.

SAURA, A. *Note book*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.

SAURA, A. *Fijeza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

SAURA, A. *Crónicas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

WEBS

MICHAUX, H. *Images du monde Visionnaire*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=Aggv9hAggaw> >

JAUBERT, A. *Henri Michaux*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=KapkrXp0tm4> >

ARÉVALO, H. *Roberto Matta, puerta a otra dimensión*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=wCgc2YmUVVw> >

OPHANIN, M. *Pierre Soulages*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=WZSIB4WETXY> >

EVANS, K. *Jackson Pollock*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=lfwUxQrDGqw> >

SCHAMONI, P. *Max Ernst*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=FyBEQ1-MSH4> >

DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création?*. En: You Tube: Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> >

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

[Fig. 1] Campo semántico.....	5
[Fig. 2] Alexander Cozens. (detalle).....	6
[Fig. 3] Man Ray. (Grupo surrealista).....	9
[Fig. 4] Max Ernst. Europa después de la lluvia. 1942. 146x54cm. Óleo sobre lienzo.....	10
[Fig. 5] MAX ERNST. Jardín gove-avions. 1935. 64x54cm. Óleo sobre lienzo.....	11
[Fig. 6] HENRI MICHAUX. Sin título. 1960. 45x32cm. Tinta china sobre papel...	12
[Fig. 7] ROBERTO MATTA. El ahorcado. 1942. 130x97cm. Óleo sobre lienzo....	13
[Fig. 8] JACKSON POLLOCK. Autumn Rhythm. 1950. 266x525cm. Esmalte sobre lienzo.....	14
[Fig. 9] ANTONIO SAURA. Retrato imaginario de Rembrandt. 1982. 40x40cm. Técnica mixta sobre papel.....	16
[Fig. 10] Pruebas (óleo sobre madera).....	21
[Fig. 11] Pruebas (óleo y tinta sobre madera).....	22
[Fig. 12] Pruebas (óleo y tinta sobre cartón).....	23
[Fig. 13] Pruebas (acrílico sobre tabla).....	24
[Fig. 14] <i>Nocturno</i> . 2015. 100x100cm. Óleo sobre tabla.....	25
[Fig. 15] <i>Anti-jardín</i> . 2014. 40x40cm. Óleo sobre lienzo.	26
[Fig. 16] <i>Paisaje imaginario IV</i> . 2015. 60x40cm. Óleo sobre tabla.....	26
[Fig. 17] <i>Paisaje imaginario II</i> . 2014. 40x40cm. Óleo sobre tabla.....	27
[Fig. 18] <i>Nocturno II</i> . 2015. 40x40cm. Óleo sobre lienzo.	28
[Fig. 19] <i>Paisaje imaginario</i> . 2015. 40x40cm. Óleo sobre lienzo.	29
[Fig. 20] <i>Nocturno</i> . 2015. 40x40cm. Óleo sobre tabla.....	30
[Fig. 21] <i>Paisaje imaginario III</i> . 2015. 40x40cm. Óleo sobre cartón.....	31
[Fig. 22] <i>Anti-jardín III</i> . 2014. 20x40cm. Grafito sobre papel.....	32