



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN:
REFLEXIONES EN TORNO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA PERSONAL”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

TUTOR PRINCIPAL

DR. JUAN ANTONIO MADRID VARGAS
(FAD)

COMITÉ TUTOR

DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
(FAD)

DR. GEORGE FRED RIVERA JR.
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

SINODALES

DR. FRANCISCO PLANCARTE MORALES
(FAD)

DR. GABRIEL SALAZAR CONTRERAS
(FAD)

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

R. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY



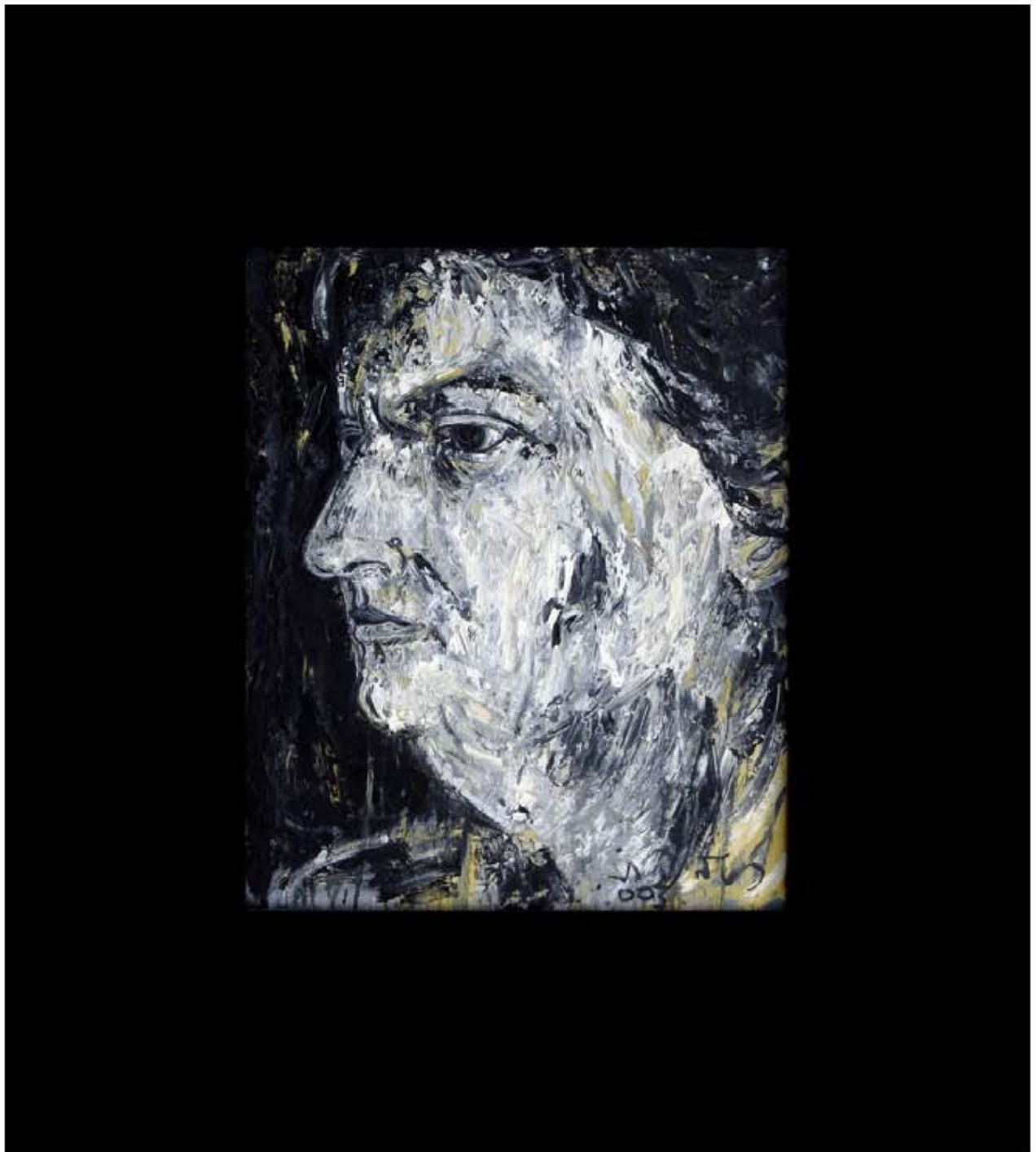
**“POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN: REFLEXIONES EN TORNO A LA CREACIÓN
ARTÍSTICA PERSONAL”.**

LIBRO-ARTE-CORREO

Diseño: Enriqueta Rosete Ortega.

Diciembre 6, 2014.

Ciudad de México.



Arturo Miranda Vidagaray

Autorretrato

Óleo / tela

60 x 55 cm.

2003





ÍNDICE

Agradecimientos y Advertencia	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1	13
1. 1 Transgresión	13
CAPÍTULO 2	25
2. 1 Arte y Transgresión	25
2. 1. 1 Génesis de la Creación Artística.	25
2. 2 Poética de la Transgresión	39
2. 2. 1 Lo monstruoso.	39
2. 2. 2 Transgresión formal.	63
CAPÍTULO 3	67
3.1 Propuesta personal	67
3.1. 1 Proceso.	68
3. 1. 2 Transgresión.	86
3. 1. 3 Nuevos caminos.	87
3. 1. 3. 1 Dibujo.	88
3. 1. 3. 2 Escultura.	99
3. 1. 3. 3 Grabado.	102
3. 1. 3. 4 Pintura.	107
3. 2 Obra	111
CONCLUSIONES	181
LISTA DE IMÁGENES	187
FUENTES DE CONSULTA	201
ANEXOS	213





Agradecimientos

A Enriqueta, quien ha hecho todo posible.

A mis hijos, Arturo y Sofia, quienes son la razón de todo.

A mis padres, María Dolores y Arturo, a quienes debo todo.

A mis queridos amigos, quienes siempre me han enriquecido y apoyado con sus críticas y comentarios.

Advertencia

En esta investigación se ha omitido la utilización de las locuciones latinas para indicar las referencias bibliográficas debido a que consideramos que su inclusión dificulta un tanto la lectura del documento. Por ello se cita en primer término la fuente completa y en las siguientes ocasiones que es referida la misma fuente se enuncia solamente el autor, el título de la fuente y el número de la página.

La utilización de algunos sustantivos propios están enunciados con minúscula al inicio para eliminar cualquier criterio de superioridad jerárquica entre individuos. Así palabras como “dios”, “señor”, “san”, etc. aparecen escritas iniciando con minúscula, a menos que estas inicien la oración y vengan después de un punto y aparte o un punto y seguido.





INTRODUCCIÓN

Esta investigación, a partir de la propia Producción, está formada por una serie de reflexiones personales que surgieron durante el proceso de trabajo que conforma el cuerpo de obras aquí presentado. Está acompañado de algunos argumentos con conceptos e ideas que compartimos y que permiten un acercamiento a las distintas obras de Dibujo, Escultura, Gráfica (tradicional y digital) y Pintura.

A lo largo de esta investigación determinaremos que **la transgresión es fundamental para cualquier desarrollo artístico** y especialmente para el proceso creativo propio.

A grandes rasgos nos abocaremos a distinguir las relaciones que guardan los conceptos de arte y transgresión. A argumentar la propuesta para una estética de la transgresión y distinguir entre la producción artística generada por la transgresión de conceptos y estructuras de aquella producción de objetos decorativos, a analizar el papel del artista contemporáneo dentro de su sociedad y a reflexionar en torno a la producción plástica propia.

La inquietud de realizar la presente investigación surge a partir del cuestionamiento que como productor plástico se tiene durante el proceso de la obra personal y la relación que esta tiene con el entorno social.

El arte debe ser transgresor, no puede dejar de romper estructuras establecidas y lo hará a partir del análisis y la reflexión, tanto de las mismas estructuras artísticas entre las que se desarrolla como de los factores que le rodean. El arte que no lo haga perderá su fuerza y será generador únicamente de objetos decorativos que en el mejor de los casos solamente legitimizarán aquello que se ha establecido y no aportará nada nuevo.

El tema de investigación argumentará las características que definen la transgresión y los elementos que consideramos fomentan el rompimiento de estructuras que a nuestro parecer detienen el proceso artístico.





Cada artista tiene estructurado su propio proceso creativo, cada uno de estos es diverso y responde a particularidades específicas con el que aportan una visión diferente de la realidad enriqueciendo la visión general de la sociedad dado que cuestiona lo establecido y propone novedosas perspectivas.

El proceso creativo, susceptible de ser analizado y estudiado, a fin de distinguir las etapas de su desarrollo, aclara muchas interrogantes sobre la producción artística, dejando al descubierto una serie de factores que ayudan a acercarse más a la obra permitiendo entender más claramente las intenciones del autor y enriquecer las posibles lecturas que de la misma se hagan.

Los artistas nombrados en estas reflexiones fueron escogidos tanto por afinidades técnicas, formales y conceptuales, como por la posición que guardan respecto a sus fines, factura y motivación, procurando ejemplificar de manera clara los factores que se consideran transgresores, argumentando las diferencias entre las clasificaciones enunciadas en la Tabla Rasa de la Rosa en la que se divide al artista como reaccionario, conservador y revolucionario, profundizando en sus características y desde luego en sus limitaciones y potencialidades. El análisis de la obra artística, tomando en cuenta estas consideraciones, nos acercará a ella y estaremos más cerca para entenderla y valorarla, distinguiendo entre aquellas que realmente aportan elementos novedosos y las que surgen para legitimizar y justificar las preferencias de la clase hegemónica o las que de manera gratuita dominan la escena artística aparentando algo que no son y que responden a intereses económicos exclusivamente.

La creación artística está circunscrita por una serie de factores sociales, económicos y culturales que la conforman y determinan. Estos aspectos están enmarcados por todo aquello que ocurre y transcurre en torno al mismo artista, que ve determinada su visión por la percepción de los estímulos que recibe y que a fin de cuentas darán forma a su visión de la realidad y del mundo.

En el primer capítulo trataremos de acercarnos a lo que es la transgresión como un factor generador de cambios y nuevas formas de entender y reconocer la realidad. Veremos cómo es que el ser humano a partir del control de las estructuras trata de preservar ciertos comportamientos para de esta forma mantener el orden y las reglas vigentes de manera permanente. Se fundamentará el concepto de transgresión como respuesta a la inercia





que el sistema en el que vivimos pretende mantener para crear estereotipos que servirán para controlar y consolidar normas que legitimen lo establecido. A lo largo de la historia el ser humano ha inventado numerosos métodos punitivos para evitar que el cambio genere un orden diferente al impuesto. **Estos castigos han ido cambiando, se han vuelto cada vez más sutiles, dejando a un lado la barbarie del descuartizamiento físico de los acusados para pasar al control mediático y psicológico.** Los individuos que piensan por sí mismos se ven marginados, son víctimas de diferentes acciones que buscan anularlo o desaparecerlo. Finalmente, el castigo es una parte bien definida que mantendrá la estructura intacta.

En el capítulo segundo nos acercaremos a la relación que tienen la transgresión y el arte. Las implicaciones específicas en la creación artística, en el quehacer de la pintura, implicaciones que obedecen a todo un entorno social, económico, religioso y cultural y que están íntimamente asociadas al desarrollo de cada sociedad y cada época. Distinguiremos las cualidades de aquello que se escapa al control y que por ello es señalado como monstruoso, como aquello que representa un peligro al orden social y artístico.

La transgresión se ha de convertir entonces en el factor determinante para generar obras artísticas que cuestionen y propongan nuevos caminos. Así la relación que guardan creación y transgresión será determinante para la idea de que toda creación sin transgresión se convierte en un mero acto mecánico que no hace otra cosa que producir objetos meramente decorativos.

Los individuos que se atreven a romper el orden establecido y proponen nuevos horizontes, transgreden rompiendo aquello que sus sociedades han estructurado como permisible y digno de tomarse en cuenta. De esta manera resquebrajan lo que sustenta sus valores, por lo que son señalados, perseguidos e incluso anulados o exterminados. Podremos ver cómo esta situación es algo muy común y cómo el artista que desafía este orden está condenado al exilio de sus propuestas y de su ejercicio, con la idea del arte como resultado de una actitud revolucionaria, que deja a un lado toda práctica que promueva los valores aceptados y justifica o legitima la estructura hegemónica que promueve el bienestar de unos cuantos sobre el de las mayorías. **El arte es ante todo revolucionario y los productos que se encuentran al margen son meros objetos que nada tienen que ver con él y que reflejan la falta de cualquier reflexión o cuestionamiento que implique algún cambio dentro del andamiaje establecido.**





Señalaremos ciertas características para una poética de la transgresión refiriéndonos a la creación artística que primeramente analiza su realidad, cuestiona sus estructuras y propone, a partir de este proceso, nuevos caminos y soluciones, marcando que el hecho de reflejar verídicamente todos aquellos aspectos que conforman a su sociedad permitirá una visión más objetiva que devendrá en propuestas que en algún momento mostrarán las particularidades de los miembros de su sociedad.

Así mismo, veremos los rasgos de la misma, los elementos formales y conceptuales que la distinguen y una breve descripción de su manejo dentro de la composición. La actitud que el artista tiene, con la que realizará su trabajo, reflejará lo sostenido y podremos apreciar ciertos aspectos que la señalan y distinguen.

Toda sociedad tiene sus monstruos, tiene sus horrores que representan sus miedos y sus limitaciones y carencias así como la bajeza de sus acciones. La poética de la transgresión no es otra cosa que la propuesta plástica que saca a la luz todo esto y lo pone ante el espectador de manera cruda para que este, al final, tome conciencia de la realidad a la que pertenece.

Finalmente, en el capítulo tercero presentaremos piezas que muestran el desarrollo de la obra personal y haremos una descripción de su proceso para tratar de acercarnos más a ella, tanto en su elaboración como los efectos de su terminación. Narraremos cómo es que se plantea cada pieza, cómo es que sigue su desarrollo en relación muy cercana con aquello que acontece en el entorno. Veremos que una obra no es la conclusión de algo, sino que es parte de un proceso que envuelve la producción personal.

Incluiremos la opinión de algunos críticos y artistas que en algún momento se refirieron o teorizaron alrededor de la obra y que con sus reflexiones nos permitirán acercarnos a ella desde sus perspectivas.

Trataremos de explicar el por qué de la utilización de ciertos motivos, la descontextualización de determinadas formas para obtener, mediante diferentes contrastes, mayor expresividad en la composición general y poder de alguna manera, entender desde otra perspectiva cada una de las piezas de la obra presentada. Estamos conscientes que este acercamiento es especulativo ya que a pesar de tener una idea clara del propio proceso no sabemos con certeza hacia dónde se dirige el mismo. La argumentación se vuelve un medio para





acercarse y tratar de arrojar luz dentro de este proceso, proceso que puede cambiar en cualquier momento detonado por aspectos que ni siquiera imaginamos y que pueden ocasionar que la dirección aparentemente correcta se vuelva equivocada.





CAPÍTULO 1

1. 1 Transgresión.

Transgresión, del latín *transgressio, onis*,¹ es aquello que quebranta o viola una ley, precepto o estatuto e implica todo aquello que violenta o modifique la estructura de aquello que se considera como normal.

El concepto de Transgresión es entendido como aquello que rompe con los esquemas establecidos, es aquello que va más allá de lo permitido por las costumbres de su tiempo, es un concepto que encierra violencia; no se transgrede sin violencia, es un acto que le es inherente y sin el cual dejaría de serlo, es asunto de límites, está vinculado a ellos, sin los cuales no tendría sentido. El límite que es superado, es transgredido. Uno deviene al otro, son consecuencia y no pueden desvincularse.²

La transgresión una vez pasado el límite se convierte en él y deberá, necesariamente, a su vez, ser transgredido, como afirma Foucault, *“el límite abre violentamente a lo ilimitado”*.³

La relación existente entre ambos mantiene vigente su sentido: la transgresión actúa e inmediatamente produce un límite, que a su vez requerirá ser superado, negado, fomentando una acción que se repite, produciendo nuevos límites, que deberán ser transgredidos.

Desobediencia de la ley establecida, como la violación a cualquier regla o principio.

“Una transgresión es el nombre dado a las peores ofensas y a cualquier ofensa”.⁴

1 Pimentel Álvarez, Julio. Diccionario Latín- Español, Español-Latín Editorial Porrúa. México. 1999. p. 801. También según el diccionario de la Lengua Española la definición de “transgresión” es: “acción y efecto de transgredir; y está última significa: quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto, y viene del latín transgrédi”. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Espasa-Calpe. Madrid. 1970.

2 Foucault, Michel. De lenguaje y literatura. Paidós. Barcelona. 1994. p.127.

3 Foucault, Michel. De lenguaje y literatura. p. 128.

4 Julius, Anthony. Transgresiones. “El arte como provocación”. Destino. Barcelona. 2002. p. 18.





Podríamos afirmar que no existe sociedad a lo largo de la historia de la humanidad que no haya regulado la intensidad y los contenidos de la expresión de sus sentimientos y, consecuentemente, de sus conceptos, los cuales devienen en ritos y costumbres, devienen en la estructura que regula la forma en que ven y entienden su realidad, la cual define el rango de tolerancia hacia todos los aspectos de su desarrollo. ⁵

Así, la transgresión se encuentra en todo momento luchando contra todo aquello que está establecido, contra lo que se entiende y asume como base de una estructura no solo de comportamiento, sino también como una estructura de control, la cual mantiene cohesionado el orden social, cultural, económico, religioso y político.

La transgresión toma diferentes formas, es revolución que trastoca la estructura y podríamos decir que es todos aquellos monstruos con los que sueñan los miembros de la sociedad.

Al final toda transgresión se convertirá en norma ocasionando un nuevo inicio en que se deberá transgredir esta nueva norma, el nuevo límite. Como la fortaleza que Rómulo levantó en el monte Paladino tras fundar Roma. ⁶

Para que la transgresión exista debemos contemplar los conceptos de sumisión y represión, los cuales circunscriben, a lo largo de la historia de la humanidad un patrón natural y hasta cierto punto, necesario, en su desarrollo. El hombre como ser social se ha caracterizado por una tendencia permanente a controlar por medio de diferentes maneras no solamente a sus iguales, sino también a las demás especies vivientes y a su entorno, De esta forma y en nombre de diferentes entes ha tratado de controlar todo lo que le rodea.

5 *“Son tiránicas las sociedades que fiscalizan, exigen, obtienen, legislan, extraen, sustraen, imponen y fijan impuestos, que en caso de desobediencia persiguen, detienen, reprimen y encarcelan, y que además dicen no estar en condiciones de ofrecer el mínimo al ciudadano al que han desvalijado, desposeído, desvestido, desnudado. Sobre todo en materia de empleo, de mínimo vital, de decencia y de dignidad”.* Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. Anagrama. Barcelona. 2011. p. 84.

6 Tito Livio nos ejemplifica el hecho de que la primera transgresión se ha de convertir después en un nuevo límite al narrar la batalla que sostuvieron Rómulo y Remo en el monte Paladino: “VII. [1] es fama que Remo fue el primero en recibirlos en forma de seis buitres; acababa de anunciarlo así cuando Rómulo vio el doble; la multitud saludó a ambos como reyes, pues unos tenían en cuenta la prioridad y otros el número de las aves. [2] Y trabándose luego en un altercado, vino éste, por obra de la ira, a convertirse en sangriento combate; Remo, herido en el tumulto, pereció. Mas divulgada está la tradición de que Remo saltó los muros recién construidos, con desprecio de su hermano, y que éste le dio muerte, increpándole con las siguientes palabras; “Así perezca todo el que se atreva a saltar mis murallas”. De este modo quedó todo el poder en manos de Rómulo, y la ciudad recibió el nombre de su fundador.

[3] *Lo primero que hizo el nuevo rey fue fortificar el monte Paladino, en el cual había sido criado*”. Livio. Tito. “Desde la fundación de Roma I - II”. UNAM. México. 1995, p. 14.





*“En ciertos aspectos, los seres humanos se comportan sobre la tierra como un organismo patógeno, o como las células de un tumor o de un neoplasma. Nuestra población ha crecido pero también las molestias que ocasionamos a Gaia, que se han incrementado hasta el punto que nuestra presencia resulta perceptiblemente perturbadora [...] la especie humana es tan numerosa en la actualidad que constituye una enfermedad planetaria grave. Gaia padece *Primatemia disseminata*, una plaga de personas”.⁷*

Los controles que aplica son de muy diversa naturaleza, a veces pueden ser sutiles, pero a decir verdad casi siempre son violentos y de naturaleza tremenda, con la muerte como resultado final.⁸

Existen infinidad de relatos de estos hechos en los que los hombres que tratan de escapar a estos controles son severamente castigados por su osadía hasta que son convertidos, nulificados o exterminados.⁹

Ciertamente a lo largo de la historia las formas “punitivas” han cambiado y si pudiéramos decirlo, se han humanizado, tendiendo, al menos en teoría, a ser menos crueles y despiadadas. Durante mucho tiempo los castigos iban acompañados de una gran parafernalia como espectáculo, la cual servía además de castigar al condenado, también como una clara advertencia a los demás miembros de la sociedad, quienes veían en el castigo una clara advertencia que les enseñaba de manera por demás gráfica la suerte que correrían si osaban transgredir de alguna forma el orden establecido. Uno de los relatos mas claros y escalofriantes de estas prácticas lo podemos encontrar en

⁷ Lovelock, James. “Gaia. The practical science of planetary medicine”. Londres. Gaia Books. 1991. Citado por Gray, John. “Perros de paja. Reflexiones sobre los humanos y otros animales”. Paidós. Barcelona. 2003. pp. 17-18.

⁸ “La muerte es un suplicio en la medida en que no es simplemente la privación del derecho a vivir, sino la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos: desde la decapitación –que los remite a todos a un solo acto y en un solo instante: el grado cero del suplicio – hasta el descuartizamiento, que los lleva al infinito, pasando por la horca, la hoguera y la rueda, sobre la cual se agoniza durante largo tiempo. La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor subdividiéndola en mil muertes y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, la mas exquisita de las agonías. El suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento. Pero hay mas: esta producción está sometida a reglas. El suplicio pone en correlación el tipo de perjuicio corporal, la calidad, la intensidad, la duración de los sufrimientos con la gravedad del delito, la persona del delincuente y la categoría de sus víctimas”. Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. Siglo XXI. México. 2010, p. 43.

⁹ Los suplicios y castigos forman una lista interminable que al final cumplen la función de controlar y mantener las condiciones para aquellos que detentan el poder. Podemos ver diferentes ejemplos en el libro ya mencionado, “Foucault, Michel.”Vigilar y castigar”.





el suplicio sufrido por Robert-François Damiens condenado a pública retractación el 2 de marzo de 1757 frente a la puerta principal de la iglesia de París “*adonde debía ser llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano*”,¹⁰ relato que describe de manera puntual el castigo y sufrimiento que debió soportar el acusado antes de morir, cumpliendo de esta forma la condena de que fue objeto.

Diferentes cambios en estas costumbres se han sucedido¹¹ haciendo que estos espectáculos dejen de ser públicos y aparenten que el cuerpo, el sufrimiento y el dolor dejaron de ser los objetivos últimos de su acción punitiva.¹²

Los intentos por mantener el orden de las cosas no han cesado y aunque en apariencia han pasado a ser más nobles, misericordiosos y generosos siguen manteniendo su naturaleza: someter a los otros a un orden preestablecido¹³ y que es comúnmente detentado por quienes poseen los medios de producción, distribución y difusión de los diferentes “productos” económicos, sociales, culturales y religiosos que el hombre produce.

Así el castigo es parte de una estructura bien definida, es básicamente parte de un ritual

10 El relato completo de dicho suplicio puede ser consultado en Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. pp. 11-14.

11 Uno de estos primeros cambios y que sirvió como ejemplo para muchas otras sociedades occidentales fue el reglamento redactado por León Faucher en 1858, citado en Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. p. 14.

12 “*Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos han relevado al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores. Por su sola presencia junto al condenado cantan a la justicia la alabanza que aquella necesita: le garantizan que el cuerpo y el dolor no son los objetivos últimos de su acción punitiva. Hay que reflexionar sobre esto: hoy, un médico debe vigilar a los condenados a muerte, y hasta el último momento, yuxtaponiéndose así como encargado del bienestar, como agente del no sufrimiento, a los funcionarios que, estos sí, tienen la misión de suprimir la vida. Cuando se acerca el momento de la ejecución, se inyectan tranquilizantes. Utopía del poder judicial, quitar la existencia evitando sentir el daño, privar de todos los derechos sin hacer sufrir, imponer penas liberadas de dolor. Recurrir a la psicofarmacología y a diversos desconectantes fisiológicos, aún en forma provisional, se encuentra dentro de la lógica de esta penalidad incorporal*”. Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. p. 20.

13 Después de reflexionar un poco sobre algunas ideas sobre el castigo y las estructuras sociales, Foucault menciona que “... *la penalidad es ante todo (ya que no exclusivamente) una manera de reprimir los delitos y que, en este papel, de acuerdo con las formas sociales, con los sistemas políticos o las creencias, puede ser severa o indulgente, dirigida a la expiación o encaminada a obtener una reparación, aplicada a la persecución de los individuos o a la asignación de responsabilidades colectivas*”. Así mismo propone “*analizar los sistemas punitivos concretos, estudiarlos como fenómenos de los que no puede dar razón la sola armazón jurídica de la sociedad ni sus opciones éticas fundamentales; situarlos en su campo de funcionamiento donde la sanción de los delitos no es el único elemento; demostrar que las medidas punitivas no son simplemente mecanismos negativos que permiten reprimir, impedir, excluir, suprimir, sino que están ligadas a toda una serie de efectos positivos y útiles a los que tienen por misión sostener (y, en este sentido, si los castigos legales están hechos para sancionar las infracciones, puede que la definición de las infracciones y su persecución están hechas del rechazo para mantener los mecanismos punitivos y sus funciones)*”. Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. pp. 33-34.





*“es un elemento en la liturgia punitiva que responde a dos exigencias. Con relación a la víctima, debe ser señalado: está destinado, por la cicatriz que deja en el cuerpo o por la resonancia que lo acompaña, a volver infame a aquel que es su víctima; el propio suplicio, si bien tiene como función purgar el delito, no reconcilia; traza en torno o, mejor dicho, sobre el cuerpo mismo del condenado signos que no deben borrarse; la memoria de los hombres, en todo caso, conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento debidamente comprobados. Y, por parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo. El mismo exceso de las violencias infligidas es uno de los elementos de su gloria: el hecho de que el culpable gima y grite bajo los golpes no es un accidente vergonzoso, es el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza. De ahí, sin duda, esos suplicios que siguen desarrollándose aún después de la muerte: cadáveres quemados, cenizas arrojadas al viento, cuerpos arrastrados sobre zarzos, expuestos al borde de los caminos. La justicia persigue al cuerpo más allá de todo sufrimiento posible”.*¹⁴

El hombre que infringe la ley, aquel que piensa por si mismo y a pesar de todos los riesgos que esto implica, es aquel que es castigado, es aquel que por su comportamiento queda excluido de los esquemas aceptados, el que queda fuera de las estructuras que detentan toda la organización no solamente social, sino económica, política, cultural y religiosa que el mismo hombre ha instaurado a lo largo de los siglos para regular las relaciones entre los miembros de la comunidad y su ulterior desarrollo. Los individuos que de alguna forma rompen estos lineamientos sufren las consecuencias de sus actos. Estos actos, al margen de su naturaleza y calidad moral, rompen la armonía con que sus integrantes conviven y se ven marginados de toda oportunidad de avance, de cualquier forma de desarrollo personal y son desechados y marcados al punto de ser desaparecidos o aniquilados. Bien ciertas son las palabras de Michel Onfray al alzar la voz recriminando las condiciones en las que se está desarrollando el hombre en los tiempos actuales: *“Me resulta insoportable la autoridad, invivible la dependencia e imposible la sumisión. Las órdenes, las exhortaciones, los consejos, las solicitudes, las exigencias, las propuestas, las directivas, las conminaciones, todo eso me paraliza, me perfora la garganta, me revuelve las tripas”.*¹⁵

14 Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. pp. 43-44.

15 Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 9.





Por ello el sistema aprovecha que *“la resistencia del individuo a la irreductibilidad es su individualidad. Es el individuo el que sufre, el que padece, tiene frío y hambre, morirá o se salvará. Es él en su carne, por tanto en su alma, quien sufre los golpes, siente el progreso de los parásitos, así como la debilidad, la muerte o lo peor que pueda imaginarse”*.¹⁶

Esta situación se da en relación al desarrollo natural de los individuos, es una condición que gústenos o no, le acompaña y le ha acompañado desde siempre, es la naturaleza humana *“el sujeto es siempre sujeto de algo o de alguien. De manera que en cada momento encontramos un sujeto menos sujeto que otro en la medida en que, apoyado en el principio en cuestión, uno se siente incesantemente autorizado a someter al otro: el juez, el policía, el docente, el sacerdote, el moralista, el ideólogo, a todos ellos les agradan los sujetos, como temen al individuo, al insumiso. El sujeto se define en relación con la institución que lo hace posible, de donde proviene la distinción entre los buenos y los malos sujetos, los brillantes y los mediocres, esto es, los que dan su consentimiento al principio de sumisión y los otros”*.¹⁷

Este intento del sistema se torna, según su momento histórico, en situaciones hostiles que varían de grado de intensidad en cuanto al castigo o sanción por romper las reglas que indican los márgenes de permisividad para poder moverse en el mismo.

Así, toda vez que el individuo rompe el límite pone en entredicho la legitimidad y eficiencia de lo establecido, cuestionando aquello en lo que se cree instaurado para el bien común, pero que en el fondo persigue intereses muy particulares que atentan contra la individualidad y libre albedrío de las personas, en un acto de autoridad sometiendo a todos los miembros del grupo a acotaciones colectivas.

¿Es acaso un rasgo común la sumisión permitiendo que las particularidades individuales se fundan o disipen en la colectividad? Definitivamente los miembros de un grupo convienen en seguir ciertos parámetros para su mejor convivencia, en establecer normas de muchos tipos que regulan su interactividad pero también es cierto que muchas ocasiones esto es aprovechado por unos cuantos para obtener beneficios a costa de los demás.

¹⁶ Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 36.

¹⁷ Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 37.





¿Cuántos individuos han sido asesinados en nombre de dios o el bien colectivo? Un argumento que ejemplifica esto es el que da el monje Gaspar de Carvajal en la película “Aguirre, la ira de dios” de Werner Herzog al decir “la iglesia siempre ha estado al lado de los poderosos”.¹⁸

¿Cómo sobrevive un individuo en este sistema? “La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa”.¹⁹

El individuo (el libre, en contraposición con el sujeto) será aquel que lucha por sus propias decisiones, el que las formula, ejerce y defiende ante cualquier instancia, es aquel que procura no estar bajo la sujeción de otros. Pero el sistema, hecho por unos para beneficio de ellos mismos, siempre procurará someterlo, en cualquiera que sea su manifestación. Aquel que rompa este orden será considerado delincuente, en los términos que plantea Onfray:

“delincuente es el individuo no obediente a las voluntades del grupo, que aspira a otra cosa, de otra manera. Pero, ¿cómo se puede querer fuera de lo que el cuerpo social impone como objeto único de deseo posible? ¿Quién puede, sin marginarse, querer ser un réprobo²⁰, escoger la infamia, optar por la autonomía del juicio y poner ésta en práctica en un acto, un hecho, un gesto reprehensible? ¿Quién puede preferir la autonomía de su deseo al deseo gregario y comunitario si no tiene vocación de suicida? El delincuente quiere otra cosa que limita socialmente su poder. Se mueve en un mundo sin Leviatán. Vive de la pura y simple expresión de su voluntad, sin ningún interés, sin ninguna preocupación por ningún tipo de imperativos sociales. Según el juicio de los que sostienen el orden social, los defensores del territorio ocupado por la bestia maléfica, el delincuente

18 Parte del diálogo que sostienen el monje Gaspar de Carvajal y doña Inez de Atienza en la película “Aguirre, la ira de dios” realizada en 1972, del director alemán Werner Herzog.

19 Bataille, Georges. “El erotismo”. Tusquets. Barcelona. 2002. p. 67.

20 Onfray explica que “los réprobos son síntomas de una patología porque delatan fragilidad, una precariedad topológica entre la enfermedad social mortal (los condenados) y la enfermedad crónica asimilada al proletariado (los explotados)” y así mismo establece una cartografía infernal de la miseria formada por tres círculos: los condenados, los réprobos y los explotados. Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 71 y cuadro de la p. 320.





aparece como hermano del loco, desprovisto de razón, cuando no de toda salud mental. Al menos de moral, virtud fabricada con la moralina que justifica y legitima las recompensas y los castigos distribuidos por esos sirvientes del Leviatán que son siempre los jueces, los sacerdotes, los legistas, los profesores y otros defensores del orden moral y, por tanto, social”.²¹

Este Leviatán, interpretado como la personificación del sistema que oprime el individuo, de la estructura que sujeta al sujeto y lo mantiene bajo su cobijo, en una serie de estratos bien establecidos que funcionan perfectamente bien engranados para sostener su funcionamiento, es la estructura que anula cualquier síntoma de libre albedrío, es

“el nombre del autómeta al que se asimila esta máquina política, semejante a un mecanismo animado por resortes, cuerdas y engranajes a modo de corazones, nervios y articulaciones de un gran animal obsesionado por el alimento y totalmente dedicado a lo que puede satisfacer su apetito de ogro. El Leviatán es un monstruo del caos primitivo, una especie de serpiente capaz de zamparse el sol de una sola vez y provocar de esa manera eclipses en cuyo transcurso las brujas lanzan sus hechizos. Abandona el mar, donde no obstante reposa cuando se lo deja en paz, para imponer el terror entre la mayor parte de los hombres que, en la actualidad, viven bajo su régimen y su poder, en su temor y según sus caprichos. En cuanto a Behemot, es un devastador fantástico, un herbívoro hambriento que engulle la vegetación de mil montañas, razón por la cual se ha convertido en emblema de la fuerza bruta”...“Leviatán y Behemor constituyen la zoología política en virtud de la cual el hombre representa una presa privilegiada para el depredador, monstruo fabuloso que aniquila todo lo que sea más pequeño que él”.²²

²¹ Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 76-77.

²² Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. pp. 60-61. Dentro de sus reflexiones Onfray hace estos comentarios haciendo una paráfrasis a Arthur Rimbaud (1854-1891) y a Thomas Hobbes (1588-1679).





Este Leviatán ha conformado su eficiente red de normas y reglas a fin de que los miembros de la sociedad regulen sus relaciones estableciendo caminos infranqueables que nunca cambian, que nunca permite que cambien: *“el Leviatán no soporta el ejercicio puro y simple de dicha voluntad fuera del marco de lo que él mismo ha establecido”*.²³

¿Hay salida? En todas las épocas ha existido este aparato ideológico a veces, político o religioso otras, económico en la actualidad, pero que finalmente mantiene el orden tal y como al sistema conviene, dejando los privilegios en manos de solo unos cuantos:

“Allí viven aquellos sobre los que siempre se ejerce el poder y que, sin interrupción y sin remisión, sufren las miserias, las calamidades sociales y las vejaciones consustanciales a los delirios del Leviatán. Han llegado de Somalia, donde los clanes de guerra se matan entre si; de Argelia, donde reinan los histéricos integristas; de Bosnia, donde los serbios siguen purificando; de Moldavia, donde el antisemitismo hace estragos; o bien son tamiles expulsados por la guerra civil, afganos perseguidos por los musulmanes en el poder, gitanos –siempre presas preferidas de fascistas organizados en bandas-, etíopes expulsados por la hambruna, magrebíes arrancados de sus tierras secas y desérticas; todos ellos han dejado un infierno para encontrar otro, que sin embargo prefieren a aquel en el que corren el riesgo de morir de hambre o a causa de la guerra, la persecución o el terrorismo”.²⁴

Completando esto podemos mencionar nuestros propios “Leviatanes” actuales como son los de las “muertas de Juárez” en Ciudad Juárez, Aguas Blancas en Guerrero (1995), la matanza de Acteal-Chenalhó en Chiapas (1997) o san Salvador Atenco en el Estado de México (2006), la represión contra miembros de la CNTE en el zócalo de la Ciudad de México (2013), la ejecución de 15 personas por parte del ejército en la comunidad de san Pedro Limón, en Tlatlaya, Edo. de México (junio 30, 2014), o la desaparición y presumible ejecución de 43 normalistas de la Normal de Ayotzinapa en la Ciudad de Iguala, Guerrero

²³ Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 78.

²⁴ Onfray, Michel. “Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. p. 79.





(septiembre 20, 2014). Todos ellos prueba, sin duda, de que los desprotegidos son los mismos en todas partes y de que los poderes de que se vale nuestro Leviatán son implacables y se aplican sin distinción de razas, cultos o géneros, para mantener el orden establecido y que la maquinaria funcione a favor de quienes detentan el control.²⁵

El individuo libre, el que está dispuesto a ir contra estas fuerzas abrumadoras sufrirá sin duda la ira de este ser encarnado en esas fuerzas económicas que engloban las economías del mundo y que nulifican los rasgos particulares de cada cultura existente, de cada persona, enarbolando el estandarte del bien común, del bienestar global. Estos individuos son estigmatizados y señalados, son perseguidos y nulificados o desintegrados, son desterrados e ignorados, se les aísla e inculca, son recluidos en las filas de los desposeídos, los réprobos, o dado el caso son perfectamente detectados para darles seguimiento y utilizarlos como válvulas reguladoras que permiten legitimizar las atrocidades cometidas sobre las mayorías.

Y así como resulta monstruosa la imagen del Leviatán dibujada por Onfray, podemos decir que este también tiene su monstruo,

“lo que perturba las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión.

*El ser humano se constituye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajusta a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no perturbe estos supuestos. Todo lo que aparece como indefinible, que no es ni una cosa ni otra, es entendido como un peligro para la sociedad y los individuos que la conforman”.*²⁶

²⁵ Recientemente encontramos un documento muy interesante que muestra la figura de este Leviatán del que habla Michael Onfray referente a la añeja discusión sobre la existencia de un programa de control y desarrollo que la Agencia Central de Inteligencia (CIA por sus siglas en inglés) implementó para el apoyo y la difusión que tuvo el Expresionismo Abstracto como movimiento artístico en su momento. Un documento que describe el papel que el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica tuvo para imponer un arte que mostrara su superioridad y con el cual pretendieron ejercer un fuerte control cultural sobre el resto del mundo. Este documento fue publicado en <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> y consultado en septiembre 25 de 2013, y se incluye como un anexo a esta investigación al final del documento.

²⁶ García Cortés, José Miguel. “Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte”. Anagrama. Barcelona. 1997. p. 18.





Este monstruo justiciero utiliza la transgresión que surge en el momento en el que se establece el límite. Los límites marcan la frontera entre lo permisible y lo prohibido. Un límite determina la distancia que cualquiera puede recorrer sin ser señalado o castigado y obligado a regresar o enmendar. Todo límite pone al descubierto las carencias de una sociedad y señala particularmente los prejuicios que conforman el comportamiento de sus integrantes. Cuando se llega al límite se llega al final, al tope de las capacidades. Quien rompe el límite sufre las consecuencias de semejante acción y debe asumir las consecuencias que origine por infringirlo.

Romper el límite significa, de muchas maneras, estar al margen de la legalidad, implica romper el cerco que contiene el comportamiento de una sociedad por medio de una serie de reglas y normas que nos indican que pertenecemos a un grupo social, con lineamientos y determinantes de comportamiento que aglutinan a los diferentes grupos humanos.

Lo prohibido, el límite y la transgresión se suceden una y otra vez. Una vez transgredido el límite se establecen normas y reglas que determinan la convivencia y la dirección del comportamiento, y en cualquier caso, como afirma Bataille *“el hombre pertenece a ambos mundos, entre los cuales, por más que quiera, está desgarrada su vida”*.²⁷

El hombre tiene igualmente una necesidad de infringir normas y leyes, hay un impulso natural para ver más allá de lo que conoce y le es permitido conocer. Sin embargo, este impulso es sometido por infinidad de medios, a fin de dar permanencia a lo cómodamente disfrutable. Este impulso de cambio es inhibido hasta que su cautiverio provoca una crisis que ocasiona una explosión y debacle de valores y parámetros.

*“Una profanación en un mundo que ya no reconoce sentido positivo a lo sagrado, ¿no es poco más o menos lo que se podría llamar transgresión?”*²⁸

²⁷ Bataille, Georges. “El erotismo”. p. 44.

²⁸ Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”. En “Meditaciones nietzscheanas” de Georges Bataille. UNAM-UAM-Gerardo Villegas editor. México. 2001. p. 29.





La cultura y el arte no pueden abstraerse a estos fenómenos, de hecho, es a partir de ellos que las sociedades delimitan, perpetúan y rompen o trasgreden el esquema establecido para ir conformando su propia identidad. Las sociedades controlan la intensidad de sus expresiones y sus contenidos cristalizándose en ocasiones en las costumbres y ritos que regulan sus relaciones y comportamientos.²⁹

*“Y no hay creación sin autonomía. Cada pérdida en el ámbito de la cultura propia es un paso hacia la esterilidad. Sin cultura propia no existe una sociedad como unidad diferenciada”.*³⁰

Bataille dice: *“no existe prohibición que no pueda ser transgredida”*³¹, aunque hay que anotar que la transgresión estará determinada y subordinada por la época en que se manifieste. Cada momento tiene sus determinantes y aunque las rupturas irrumpen en el orden establecido responden a estímulos muy particulares, responden a motivaciones enmarcadas por sus propias características, que diferenciarán unas transgresiones de otras. Cada momento histórico engendra sus estructuras y necesariamente sus transgresiones también. La transgresión y lo prohibido definen en su conjunto la vida y el desarrollo social.³²

29 Heller, Agnes. “Teoría de los sentimientos”. Fontamara. México. 1993. pp. 17-18. *“... no hay sociedad que no trate de regular la intensidad en la expresión del sentimiento, y en el caso de ciertos tipos de sentimiento, incluso sus contenidos. Esa regulación normalmente toma la forma de costumbres y ritos. Los sentimientos son regulados por las costumbres y ritos sociales de tal forma que el límite superior de la intensidad socialmente prescrito y aceptado, así como sus contenidos, no supera el límite tolerado por la homeóstasis biológica”.*

30 Bonfil Batalla, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”. Ed. Alianza, México. 1996. p. 52.

31 Bataille, Georges. “El erotismo”. p. 67.

32 Bataille, Georges. “El erotismo”. p. 69.





CAPÍTULO 2

2. 1 Arte y Transgresión.

2. 1. 1 Génesis de la Creación Artística.

Creón a Antígona – Ahora responde tú.

*Limpia y sin reticencias ¿No sabías que
yo había prohibido hacer eso?*

*Antígona – Lo supe, ¿cómo podría
ignorarlo? Era público y notorio.*

*Creón – Y así ¿has tenido la osadía de
transgredir las leyes?*³³

Ya hemos planteado con anterioridad el campo en el que pretendemos movernos al circunscribir el significado del concepto de la Transgresión en el arte a partir de diferentes autores y por supuesto a partir de la concepción propia que se ha venido fomentando y formando a través del tiempo siguiendo en todo momento el proceso de creación artística propio.

De este modo la definición Transgresión, del latín *transgressio, onis*, que señala que es todo aquello que quebranta o viola una ley, precepto o estatuto e implica todo aquello que violente o modifique la estructura de aquello que se considera como normal ahora lo podemos puntualizar al quebranto o violación de todas aquellas convenciones de tipo jurídico o legal, moral, social, cultural y religioso que rompe con su esquema de funcionamiento y que de esta manera regula la convivencia de los individuos dados en un determinado grupo social.

Los diferentes pueblos, a lo largo de la historia han conformado todos aquellos patrones de comportamiento que definen su estructura social y que regulan por medio de ciertas reglas los límites permisibles que cada individuo o integrante debe observar para ser parte de ese grupo.³⁴

33 Sófocles. “Antígona” en “las Siete Tragedias”. Porrúa. Col. Sepan Cuántos. México. 1978. p. 195.

34 “En tanto los individuos se identifican como pertenecientes a un mismo y exclusivo grupo, reivindican la existencia de una cultura propia”. Bonfil Batalla, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”. p. 54. Bonfil Batalla desarrolla toda una idea sobre la necesidad de pertenencia de los individuos con respecto del grupo y las condiciones que cada miembro del





Todo individuo que rompa estas convenciones será en alguna forma acallado, ignorado o eliminado en nombre de la preservación del orden y buen funcionamiento de la estructura que rige sus diferentes relaciones.

También es de considerarse que todo individuo que transgrede las convenciones, que quebranta las estructuras de convivencia y control, que rompe el andamiaje marcado por todo lo permitido, marcará un nuevo límite y propondrá un nuevo orden, **un orden que seguramente será acallado o negado, pero que surge con la posibilidad de generar algún cambio.**

La transgresión es innegablemente el detonador de un sentido creativo, poético, que está fundamentado en el proceso creativo de quien escribe este ensayo.

Este proceso creativo encierra diferentes partes, las cuales podríamos enlistar, por propia experiencia, como sigue:

- a) observación,
- b) análisis,
- c) reflexión,
- d) propuesta,
- e) ejecución.³⁵

Aparentemente es un camino sencillo, y que no requeriría nada más que simplemente seguir ese orden para de esta forma conformar una obra artística.

Según nuestro propio proceso hemos podido constatar que no hay nada mas alejado de ello. Un proceso artístico viene conformado, si, con estos aspectos, pero que se desarrollan en diferente orden e intensidad.

grupo debe acatar para no ser expulsado de él. Para ampliarlo puede consultarse el libro mencionado.

³⁵ Esta lista surge de la experiencia propia y del desarrollo personal del proceso creativo de quien esto escribe. Aunque bien podríamos apoyarnos en Rudolf Arnheim, quien afirma que *“el proceso creativo fue sometido también a la experimentación, y es justo admitir que, hasta hoy, el sentido común y la experimentación han dado la misma clase de resultado. Por ejemplo, Catherine Patrick, psicólogo experimental, confirmó la aseveración de un escritor anterior a ella, Graham Wallas, según el cual el proceso creativo está constituido por cuatro fases ordenadas: preparación, incubación, iluminación y verificación... En su libro “The Poetic Image”, el poeta Cecil Day habla de tres de estas etapas: Imágenes o ideas, flujo de asociación y juicio crítico... J. P. Guilford, por ejemplo, comunica que el individuo creativo posee fluidez, flexibilidad y originalidad; es decir, debe tener a su alcance gran cantidad de material, ha de ser flexible en sus procedimientos, y debe evitar lo convencional”*. Rudolf Arnheim. *“El Guernica de Picasso. Génesis de una Pintura”*. Gustavo Gili. Barcelona. 1981. pp. 12-13.





Cada uno de ellos puede repetirse indefinidamente y ser consecuencia del resultado de otro de ellos sin respetar este orden señalado.

Pudiera parecer bastante anárquico este planteamiento, pero en la propia experiencia no es así. Podemos establecer como punto de inicio la “observación”, entendida como el dato visual y/o conceptual u ornamento que llama nuestra atención y que percibimos y de la cual partimos regularmente para terminar con la “ejecución”, y entre ambos el “análisis”, “reflexión” y “propuesta” se llevan a cabo.

*“El artista plástico no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente”.*³⁶

No debemos soslayar que en este proceso creativo la intuición y el accidente son elementos que determinan en gran medida su desarrollo y la elaboración de cada pieza, sea esta una pintura, escultura, electrografía, dibujo o grabado.³⁷

*“Una de las características de una obra de arte poderosa es el número de asociaciones que activa, algunas de las cuales ni siquiera se le ocurrieron al autor de la obra”.*³⁸



**Alberto Giacometti
(1901 - 1966).**

***Retrato de
Margarita
Maeght .
Óleo / tela.
100 x 81 cm.
1961.
Colección
privada.***

³⁶ Acha, Juan. “Las actividades básicas de las artes plásticas”. Ediciones Coyoacán. México. 1994. p. 77.

³⁷ “En una evolución verdaderamente creadora no hay sino una ley general, y es que un accidente está en el origen de toda tentativa de evolución”. Bachelard, Gastón. “La intuición del instante”. FCE. México. 1999. p. 22.

³⁸ Peppiat, Michael. Francis Bacon. Anatomía de un enigma”. Gedisa. España. 1999. p. 177.





Esta afirmación es ilustrativa sobre el discurso visual que se ha desarrollado durante esta investigación y que sin lugar a dudas genera una cantidad mayor de interpretaciones de las que se pretendió dar de manera consciente o inconsciente inclusive.

**Francis Bacon
(1909 - 1992).**
*Tres estudios para una
crucifixión.*
Óleo y arena / tela.
Tríptico, 198 x 147. 5 cm.
cada panel.
1962.
Museo Solomon
Guggenheim,
Nueva York.

Crucifixión.
Óleo / tela.
Tríptico, 198 x 147. 5 cm.
cada panel.
1965.
Galería Estatal de Arte
Moderno, Munich.

**Georg Baselitz
(1938 -).**
Pastoral: la noche.
Óleo / tela.
330 x 330 cm.
1986.
Museo Ludwig, Colonia.

Ahora, a la “observación” primera del motivo, sigue el “análisis” de sus componentes y su estructura para seguir con la “reflexión” de cómo abordar su construcción y/o transformación (su transgresión) para seguidamente presentar la “propuesta” e invariablemente terminar con la “ejecución”.

Como apuntamos ya, la observación y ejecución son el inicio y final respectivamente dentro de nuestro proceso. Los restantes tres elementos pueden repetirse, intercalarse y cambiar de lugar “n” número de veces, hasta conformar algo que responda a las intenciones del autor.

La poética de este proceso es precisamente que permite un desarrollo del mismo ajeno a los controles conscientes a los que el mismo autor pudiera estar atado. Resulta un proceso más creativo que detona caminos que de otra forma no se habrían cruzado nunca.





Artistas como Alberto Giacometti (1901 - 1966), Francis Bacon (1909 - 1992), Georg Baselitz (1938 -), Wolfgang Petrick (1939 -) o Gilberto Aceves Navarro (1931 -)³⁹ entre muchos otros trabajan de alguna forma en este sentido, buscando nuevos motivos u ornamentos a partir de su propio trabajo, de su propio proceso, no de factores externos a ellos mismos, buscando escucharse a ellos mismos para de esta forma exteriorizar su propia visión de la realidad.

Giacometti explica en cierto sentido esto:

“Desde siempre la escultura, la pintura o el dibujo han sido para mi medios para comprender mi propia visión del mundo exterior, y sobre todo del rostro y del conjunto del ser humano. O, dicho de una forma mas sencilla, de mis semejantes, y sobre todo de aquellos que, por un motivo u otro, están más cerca de mí.

La realidad nunca ha sido para mi un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco mas de cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional.

**Wolfgang Petrick
(1939 -).**

La danza de la muerte: Marcha, Yo (zona roja) y Piedad.
Mixta / tela.
Tríptico
295 x 210 cm. clu.
1986.
Colección privada.



³⁹ Se nombran a estos autores debido a la afinidad que por su trabajo sentimos.





Dicho esto, sé que me es completamente imposible modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo, y sin embargo es lo único que intento hacer. Todo lo que yo pueda hacer no será sino una pálida imagen de lo que veo y mi éxito estará siempre por debajo de mi fracaso, o tal vez el éxito siempre igualará al fracaso. No sé si trabajo para hacer algo o para saber algo, porque no puedo hacer lo que quisiera”.⁴⁰



**Alberto
Giacometti
(1901 - 1966).**

**Bodegón.
Óleo / tela.
44. 5 x 31. 7 cm.
1954 - 55.
Colección privada.**

Cada artista observa a partir de su propia perspectiva, observa desde sus propios prejuicios y los transgrede a partir de sus propias herramientas y capacidades.

“Ciertamente, practico la pintura y la escultura, y esto desde siempre, desde la primera vez que dibujé o pinté, para morder la realidad, para defenderme, para alimentarme, para crecer; crecer para defenderme mejor, para atacar mejor, para agarrarme con uñas y dientes, para avanzar lo mas posible en todos los planos, en todas las direcciones, para defenderme del hambre, del frío, de la muerte, para ser lo más libre posible; lo más libre posible

para intentar –con los medios que hoy me son más propios- ver mejor, comprender mejor lo que me rodea, comprender mejor para ser lo más libre posible, crecer lo más posible, para gastar, para entregarme al máximo en lo que hago, para correr mi aventura, para descubrir nuevos mundos, para hacer mi guerra, por el placer, por la satisfacción de la guerra, por el placer de ganar y de perder”.⁴¹

⁴⁰ Giacometti, Alberto. “Escritos”. Editorial Síntesis. Madrid. 2001. p. 128.

⁴¹ Giacometti, Alberto. “Escritos”. p. 121.





Cada artista busca según cree conveniente, arriesga y transgrede sus propios conceptos, rompe sus propias reglas, hábitos, su particular forma de ver y entender el mundo que le rodea en la medida que se atreve, en la medida que sus capacidades le permiten.

Por ejemplo, Baselitz busca romper sus esquemas invirtiendo el motivo pictórico, el modelo, lo que él en algún momento definió como ornamento. Busca darle otro sentido a sus representaciones rompiendo la estructura visual de objetos y personas volteándolas de cabeza y pintándolas en esta dirección, re-estableciendo o reconfigurando un código visual que visto en la forma “correcta” resultaría insignificante.

“Yo trabajo exclusivamente en la invención de nuevos ornamentos”.⁴²

“Cuando uno deja de estrujarse los sesos y de inventar motivos, pero aún así quiere pintar cuadros, la posibilidad más inmediata es la inversión del motivo. La jerarquía según la cual el cielo está arriba y la tierra abajo no deja de ser una convención, un acuerdo al que todos nos hemos habituado, pero en el que no hay que creer necesariamente. El cuadro es para mí un objeto autónomo, autárquico, igual da que uno lo vea en la pared o, como dije por aquel entonces, que lo lleve dentro de la cabeza. Lo único que importa son las posibilidades de poder pintar cuadros”.⁴³



Georg Baselitz (1938 -).

**Rubia gorda.
Óleo / tela.
250 x 200 cm.
1987.
Colección
privada.**

42 Grasskamp, Walter. Conversación con Georg Baselitz. Catálogo de la exposición “Origen y Visión. Nueva pintura alemana”. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México. Diciembre 1984- febrero 1985. Ministerio de Cultura. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. p. 9.

43 Grasskamp, Walter. Conversación con Georg Baselitz. Catálogo de la exposición “Origen y Visión. Nueva pintura alemana”. p. 10.





Pinta de acuerdo a la leyes y reglas internas de cada cuadro, de su proceso, siguiendo cuidadosamente los pasos que este va generando. Busca a fin de cuentas la armonía dentro del universo interno del cuadro, una armonía que pudiera parecer dis-armónica,



pero que al interior de él, está conformado por toda una estructura armónica, que responde a sus propias características, a sus propias reglas y leyes.

La pintura así, deja de ser un producto regulado por aspectos externos a sí misma. El arte sigue sus propias reglas, que en ocasiones no tienen mucho que ver con el mercado del arte. Es importante recalcar que a pesar de esto no se plantea a el arte como un ente aislado de su entorno,

Georg Baselitz
(1938 -).

Pastoral: el día.
Óleo / tela.
330 x 330 cm.
1986.

Museo Ludwig,
Colonia.

nada más alejado de ello, el arte responde necesariamente a su contexto, pero dentro de este fenómeno, y al ir buscando generar nuevas propuestas, debe luchar por mantener fuera de su proceso opiniones y situaciones que no son generadas por este.

El artista al observar cuidadosamente su marco de referencia (social, económico, cultural, religioso) tomará lo que a su proceso sirva, tomará las cosas y elementos que enriquezcan su trabajo, inclusive, y de creer que es lo correcto, retomará postulados y propuestas pasadas.

“Nada queda decidido para siempre, cada época hace resurgir del pasado las épocas y las obras que le son necesarias y, después, esas épocas y esas obras se hundan de nuevo en las sombras para resurgir tal vez unos siglos o milenios más tarde”.⁴⁴

44 Giacometti, Alberto. “Escritos”. p. 126.





Así los diferentes motivos, los diversos ornamentos, las formas, las soluciones se adecuan a las necesidades expresivas del artista y reflejan sus inquietudes y preocupaciones que



**Chaim Soutine
(1893 - 1943).**

*Cadáver
de vaca.*

Óleo / tela.

140 x 107 cm.

1925.

The Albright-
Knox Art
Gallery,
Búfalo.

La novia.

Óleo / tela.

81 x 46 cm.

1925.

Colección
privada

son propias de su momento. El arte debe necesariamente responder a las demandas de su tiempo, debe cuestionar y reflexionar en aquello que acontece en su momento y dentro de la realidad en la que está inmerso. Pues debemos tener muy claro que no existe una realidad absoluta, en estos tiempos de inicio del siglo XXI, existe una inmensa cantidad de realidades vigentes, tan importantes y trascendentes unas como las otras.

Los pasos de este proceso entonces se pueden repetir y suceder combinándose las veces que sea necesario, las veces que el proceso de cada obra así lo exija. Este método detona propuestas y caminos que de otra manera difícilmente podrían haber sido descubiertos. Es un proceso que se transgrede a si mismo, originando que la observación, al ser sometida al análisis y la reflexión devenga en una propuesta original, en una propuesta que transgrede los límites antes establecidos.





Se trata de romper límites primeramente propios, límites circunscritos y establecidos por las convenciones sociales que todos hemos aceptado. Este proceso concluye parcialmente en la ejecución, la cual aún podrá alterar todo (por cuestiones técnicas o formales podría darse el caso de que tanto la propuesta como la reflexión ajustaran sus características a las exigencias que la ejecución estableciera).

De esta forma **la transgresión toma diferentes formas, es revolución que trastoca la estructura** y podríamos decir que es detonante principal en este proceso pues rompe las estructuras ya establecidas que impiden nuevas y diferentes formas de ver y percibir, y por lo tanto también de desarrollar un proceso creativo que genere verdaderas piezas artísticas.



El artista contemporáneo se encuentra en cierto aislamiento, y no porque sea elitista o intencional, *“es una situación que resulta cuando en un momento u otro se da cuenta de que trabaja en una cosa muy especializada de la cual nadie entiende nada. El aislamiento no es una hipótesis de partida, sino el resultado de un pensamiento y un trabajo y un pensamiento que no se adaptan a lo que se exige en ese momento”*.⁴⁵

Pero es muy importante que recordemos que al final toda transgresión se convertirá en norma ocasionando un nuevo límite que se deberá transgredir nuevamente, generando un nuevo

45 Grasskamp, Walter. Conversación con Georg Baselitz. Catálogo de la exposición “Origen y Visión. Nueva pintura alemana”. p. 8.





límite, que deberá ser transgredido otra vez, y otra vez y otra vez, tantas veces como se sea capaz de hacerlo. ⁴⁶

El individuo rompe el límite, pone en entredicho la legitimidad y eficiencia de lo establecido, cuestionando aquello en lo que se cree instaurado para el bien común, pero que en el fondo persigue intereses muy

particulares que atentan contra la individualidad y libre albedrío de las personas, en un acto de autoridad sometiendo a todos los miembros del grupo a acotaciones colectivas en el mejor de los casos o a acotaciones de un grupo reducido que de esta forma persigue mantener el control en todo momento.

Lo establecido es impuesto por unos cuantos, respondiendo a su particulares interés que en ocasiones están muy lejos del bien común o inclusive traicionan a los demás sacrificándolos para verse de esta forma beneficiados ¿Cuántos individuos han sido sacrificados, desaparecidos, asesinados, transgredidos, en nombre de dios o de un bien colectivo? ¿Cuántas personas fueron perseguidas, condenadas y ejecutadas por la santa inquisición en nombre de dios? ¿Cuántos judíos fueron asesinados por el régimen nazi durante la segunda guerra mundial en el nombre de una raza pura y superior? ¿Cuántos indígenas son asesinados o ultrajados diariamente en México por considerárseles poco dignos, decentes o inteligentes?

46 Foucault, Michel. "De lenguaje y literatura". p. 127. "El límite y la transgresión se deben entre sí la densidad de su ser; inexistencia de un límite que no se podría saltar en absoluto; vanidad a cambio de una transgresión que solo saltaría por encima de un límite de ilusión o de sombra".



Página anterior :
Anónimo.
Figura de pie.
Cultura de Bundi o del Congo, Zaire.
18 cm. de altura.
S / F.
Colección Nelson Rockefeller.

Hermann Nitsch
(1938 -).
Acción no. 80.
Castillo de Prinzendorf, Viena.
1984.

Esta página:
Bernhard Heisig
(1925 - 2011).
La lección agraria.
Óleo / tela.
142 x 200 cm.
1978 - 81.
Galería Junge Kunst, Frankfurt Oder.





Las sociedades y los individuos ante los cambios condenan todo aquello que representa un riesgo y que de alguna forma puede cambiar el orden con el cual rigen su funcionamiento sin entender que la transgresión no significa retroceso o un peligro capital sino que representa



Gilberto Aceves
Navarro
(1931 -).

*Bañistas y
asoleadas
frente al mar
negro.*
Óleo / tela.
85 x 100 cm.
1986.
Colección
privada.

la apertura a un nuevo orden, a un nuevo camino que va mas allá del límite que contenía sus normas y preceptos y que al ser superados, traspasados, transgredidos, motivarán un reacomodo en toda su estructura, generarán movimiento, vida.

El artista consciente nos mostrará con su obra que “... *lo genuino vence todas las influencias, las transforma y se sirve de ellas*

para expresarse mejor. Nada, excepto la pereza, la repetición o la complacencia en lo ya conquistado, daña ese fondo ancestral que lleva en sí todo artista verdadero”.⁴⁷ El transgredir conlleva muchas cosas aparte de descubrir caminos, también como ya lo vimos, repercute en aislamiento y a veces en negación “*no se puede ser al mismo tiempo pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equívoco*”⁴⁸ amén de generar falsedad en los discursos y posturas artísticas. El artista corre el riesgo de ser considerado monstruo ya que lo monstruoso aterra, lo monstruoso es transgresión, ya que va mas allá de lo aceptado, de lo que se controla.

Sobre lo monstruoso no hay control, no hay forma de defenderse, somos totalmente vulnerables y estamos expuestos, con nuestros miedos, nuestra ignorancia ante aquello que nos cuestiona y confronta. Para superarlo es necesario perder el miedo, arriesgarse

47 Paz, Octavio. “Tamayo”. UNAM. México. 1959. p. 14.

48 Paz, Octavio. “Tamayo”. p. 11.





y aceptar, tomando lo bueno, lo que nos enriquezca y haga mejores, es menester dominar lo que nos aterroriza, y estar preparado para otro nuevo embate, para otra nueva transgresión.

Es “el arte lo que nos libera de la rutina literaria y artística... Él nos cura de la fatiga social del alma y rejuvenece la percepción gastada. Él restituye a la expresión envilecida el sentido activo y la representación realista. Él devuelve la verdad a la sensación y la probidad a la emoción. Él nos enseña a valer nos de nuestros sentidos y de nuestras almas como si nada hubiera depravado aún su vigor o estropeado su clarividencia. Él nos enseña a ver y escuchar el universo como si apenas tuviéramos ahora la revelación sana y repentina de sí. Él trae ante nuestra mirada la gracia de una naturaleza que despierta. Él nos entrega los momentos encantadores de la mañana primigenia resplandecientes de creaciones nuevas. Él nos devuelve,

Karel Appel
(1921 - 2006).

Hombre.
Óleo / tela.
200 x 130 cm.
1953.
Museo
Municipal,
Amsterdam

William Felt
(1918 - 2006).

En el volcán.
Óleo / tela.
132 x 165 cm.
1966.
Colección privada.





por decirlo así, al hombre maravillado que escuchó nacer las voces de la naturaleza, que asistió a la aparición del firmamento y ante el cual se levantó el cielo como un desconocido”.⁴⁹



Rufino Tamayo (1899 - 1991).

Sandías en blanco.

Óleo / tela.

80 x 100 cm.

1956.

Colección privada.

⁴⁹ Roupnel, Gaston, "Siloé". p. 196. Citado por Gaston Bachelard en "La intuición del instante". pp. 89-90.





2. 2 Poética de la Transgresión.

2. 2. 1 Lo monstruoso

Lo monstruoso, como elemento trasgresor puede ser tanto poético como apoético. Puede ser el érgon o el párreron. Puede ser aquello que promueve un cambio de profundidad o solamente la apariencia externa del objeto, de la obra.⁵⁰

*“Lo monstruoso emerge de la oscuridad del conocimiento; aquello que no podemos ver con claridad (tanto sea por falta de luz como por falta de entendimiento) cobra inmediatamente estructuras amorfas que la imaginación se apresura a completar con formas monstruosas. De la misma manera, lo que no alcanza a ser entendido por la razón se torna monstruoso. Los monstruos emergen, como en el célebre capricho 43 de Goya, del sueño de la razón (1796-1799), de aquello que se escapa a su análisis y comprensión, esto es, del temor a la muerte y de la experiencia del amor”.*⁵¹



Lovis Corinth
(1858 - 1925).

Carmencita.
Óleo / tela.
130 x 90 cm.
1924.

Instituto Estatal
de Artes,
Frankfurt.

Lo monstruoso puede referirse a la conjunción de la forma, la técnica y lo conceptual, o puede ser solamente superficial.

⁵⁰ Derrida, Jaques. “La verdad en pintura”. Paidós. Argentina. 2001. p. 64.

⁵¹ Raquejo, Tonia. “Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”. Universidad de Salamanca. 2002. En http://www.acaddmia.edu/1792044/Sobre_lo_monstruoso_en_el_arte_contemporaneo_Un_paseo_por_el_amor_y_la_muerte consultado noviembre 3, 2014.





Podemos ampliar la discusión sobre las categorías estéticas de que habla Juan Acha⁵² quien señala como parte de estas a la belleza y a la fealdad, las cuales pueden ser puntualizadas con la siguiente argumentación: con lo bello no nos referiremos estrictamente a lo bonito o agradable, a lo que nos reconforta y por decirlo así, nos trata bien. No es aquello que se circunscribe dentro de los esquemas establecidos y aceptados y que responde al ideal de un grupo social o cultura. Así como que lo feo deba ser lo informe, lo deforme, lo desagradable, como se nos inculca desde temprana edad.⁵³



Consideramos lo bello como aquello que mueve, aquello que transforma a partir del cambio y que en determinado momento puede ser inclusive repulsivo y desagradable. Es a fin de cuentas aquello que tiene vida y que cada cultura en su momento determina de acuerdo a sus propias concepciones del mundo.

**Rudolf Schwarzkogler
(1940 - 1969).**

***Acción no. 6.*
Viena.
1966.**

Existen infinidad de ejemplos a lo largo de la historia del arte donde podemos encontrar el rasgo de monstruosidad, pero entendiendo

52 Acha, Juan. "Los conceptos esenciales de las artes plásticas. Ediciones Coyoacán. México. 1997. p 33. Él enumera estas categorías estéticas en binomios dialécticos como "belleza o fealdad, dramaticidad o comicidad, grandiosidad (lo sublime) o trivialidad y novedad o tipicidad".

53 Acha, Juan. "Introducción a la creatividad". Trillas. México. 1992. p. 94. Sobre el valor y categoría estética vigente en una sociedad, Acha nos dice "si nos apoyamos en M. Kagan (Kagan, Moissej. Vorlesungen zur Marxistisch – Leninischen Aesthetik. Darmnitz. München. 1974. pp. 137 – 158) encontraremos belleza en las realidades que más se acercan a sus respectivos ideales. Todo individuo tiene ideales y sentimientos de belleza que varían según la clase social y a lo largo de la historia, de acuerdo con los hombres, con la naturaleza (componentes de la fauna, flora y el mundo mineral) y con los objetos que lo rodean. Cada sociedad elabora sus preferencias sensitivas y dispone del sistema de valores de su cultura estética. Sin embargo, toda clase social fragua una versión diferente de cada categoría estética. Todos hablamos de belleza, pero cada uno alude a una diferente. Lo importante es ver que ni la belleza como valor social ni aquella como satisfacción personal es pura. Ambas obedecen a intereses de clase social, nacionalidad, raza, sexo, etc. Propiamente, son acordes a las ideologías dominantes y, en consecuencia, cabe afirmar que son manipuladas por el poder político constituido que los inculca a los individuos con persuasiones o simplemente se los impone".





esto más ampliamente que la deformación de la apariencia externa del objeto y abarcando su carácter interno (simbólico) de diferente a lo establecido y aceptado.⁵⁴

La belleza o fealdad no existen objetivamente, no son valores absolutos con características enlistables, que caben dentro de parámetros específicos de armonía, de simetría o proporción, responden, estos conceptos, a consideraciones y convenciones que se

establecen entre las personas y que obedecen a diferentes aspectos que variarán de acuerdo al desarrollo de cada cultura, inclusive podríamos afirmar que estas convenciones pueden establecerse a partir de la realidad circundante a la comunidad en cuestión.⁵⁵



En este caso lo monstruoso es lo cambiante, dejando de ser únicamente lo repulsivo, y se refiere a la transgresión del orden de la estructura tanto formal como conceptual de la obra artística y a la representación que de la realidad hagan tanto el artista como el espectador.⁵⁶

**Albert Oehlen
(1950 -).**

***Junto al
árbol.***
**Óleo / tela.
190 x 160 cm.
1984.
Colección
privada.**

54 García Cortés, José Miguel. "Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte". p. 35. "Sin embargo, la sociedad tiene miedo a todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa de la norma. Existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o distinto con lo anormal y monstruoso. El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad (física y psíquica) y no puede soportarlo. Por ello, necesita apartar de su lado todo lo que es diferente. Pues todo lo que aparece como diferente es impuro y representa un desafío para el estatus establecido".

55 Acha, Juan. "Los conceptos esenciales de las artes plásticas". p. 61. "Sin lugar a dudas, la belleza no existe objetivamente, esto es, independiente del hombre. Objetivo es el soporte material de las cosas bellas, es decir, existe la simetría y las proporciones, los ritmos y las direcciones que son los principios ordenadores de las cosas según nuestra orientación humana en el espacio con nuestro arriba y abajo, izquierda y derecha, adelante y atrás; principios que podemos medir y comprobar, entre ellos la denominada armonía o disarmonía. Pero para ser considerados bellos es necesario que intervenga un sujeto que los valore positivamente. Según sus necesidades, unos preferirían la armonía y otros la disarmonía. De allí que las mismas cosas sean bellas para unos y feas para otros. Por lo tanto, la belleza es simultáneamente objetiva y subjetiva, valor y valoración". Igualmente podemos tomar lo dicho por Benjamin en tanto que "Dentro de los largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana -el medio en el que ella tiene lugar- está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica". Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. ITACA. México. 2003. p. 46.

56 García Cortés, José Miguel. "Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte". pp. 13-14: "Las leyes de la uniformidad deben triunfar, y para ello debe aniquilar a quienes pretenden escaparse de sus engranajes El rechazo y la marginación son las amenazas permanentes para quien se atreve a poner en duda las pautas de comportamiento establecido. Cada sociedad construye un universo en el que delimita una serie de peligros. Contra ellos crea un





La deformación se convierte en el elemento de cambio, proponiendo desde su propia estructura (la cual debe tener armonía en sí misma) un nuevo orden, el cual, por esto mismo, romperá con lo aceptado (que a su vez fue monstruoso alguna ocasión). Este orden al verse amenazado es naturalmente rechazado: lo nuevo asusta, y es más por ignorancia que se le estigmatiza, haciéndolo ver como negativo y dañino.⁵⁷

Las sociedades han practicado de manera tan común el aislamiento o reclusión para aquello que se les escapa, para aquello que va más allá de su esquema. Esto puede ser de naturaleza muy variada, pues lo que mueve a tener este sentimiento de repulsa, de rechazo, obedece en ciertas circunstancias al desconocimiento para su tratamiento, en casos de tipo médico, como lo fue la lepra, las enfermedades venéreas y la locura en los países europeos a finales de la edad media y hasta bien entrado el renacimiento o el sida en nuestra actualidad. En estos casos, estas situaciones, que si bien desde el aspecto de la salud de la comunidad representaban un peligro fehaciente, el aislamiento a que se vieron sometidos quienes padecían alguna de estas enfermedades eran segregados y aislados por no tener conocimiento sobre su tratamiento.⁵⁸

La ignorancia juega en esta situación un papel determinante que dirige el camino de las acciones y actitudes que los miembros de la comunidad asumirán. Cada sociedad fragua sus propios límites, que dependen de factores como situación geográfica, nacionalidad, creencias religiosas, desarrollos científico y tecnológico, sexo, y son los sectores dominantes de la misma quienes guían estos límites, circunscribiéndolos a partir de sus anhelos y temores, a partir de lo que consideran mejor para sus intereses, imponiendo de una forma u otra sus criterios al resto de los integrantes, que como se menciona por aspectos como los de la ignorancia aceptan esta situación. Los métodos persuasivos pueden resultar ser de naturaleza muy sutil, fundados en el convencimiento de una vida o situación mejor a partir de comparaciones (la avasalladora campaña mediática, que incluye cine y televisión, del súper hombre-soldado-guerrero norteamericano y su

proceso de normalización (sus aspectos negativos y prohibiciones) que lleva aparejado un proceso de control social".

57 Foucault, Michel. "Historia de la locura en la época clásica". Tomo 1. FCE. México. 1992. p. 174: "Nos gusta creer que por haber desconocido la naturaleza de la locura, permaneciendo ciegos ante sus signos positivos, se le han aplicado las formas más generales, las más indiferenciadas del internamiento. Y por ello mismo nos impedimos ver lo que este desconocimiento –o al menos lo que como tal pasa para nosotros- tiene en realidad de conciencia explícita".

58 Para ampliar la información a este respecto pueden consultarse los libros de Michel Foucault "Historia de la locura en la época clásica". FCE. México. 1992, y el de Georges Canguilhem "The normal and the pathological" con una introducción de Michel Foucault. Zone Books. New York. 1991,





supuesto mejor modo de vida sobre cualquier manifestación viviente en el universo) hasta la imposición devastadora por medio de la fuerza bruta (las frecuentes invasiones del imperialismo como los de EUA y las grandes potencias de Europa, o las matanzas locales de Tlatelolco en la Ciudad de México, hace ya algunos años, u otras de mayor actualidad como los casos de Aguas Blancas, en el Estado de Guerrero y Acteal, en el de Chiapas, solo por citar unas cuantas).

Lo monstruoso tiene mucho que ver con ello, es también un equivalente a la ignorancia, ya que como elemento de transgresión de lo establecido es sistemática y automáticamente rechazado por los miembros de las sociedades a la que pertenece, en este caso el artista, ya que este, por realizar un trabajo especializado, va siempre delante de los suyos, presentando una visión de lo que ve, de lo que piensa y reflexiona, proponiendo esquemas diferentes que rompen con lo que se tiene como sabido, con esquemas que se desconocen y que por ello transgreden el orden prevaleciente, poniendo en riesgo la salud de los miembros que conforman la comunidad.

La producción del artista, y especialmente la del artista contemporáneo, se ha desligado aparentemente de una representación inmediata de su sociedad, ha intelectualizado a tal grado sus representaciones que el espectador debe hacer un esfuerzo muy grande por acercarse a la obra.⁵⁹



**Chaim Soutine
(1893 - 1943).**

Mujer en rojo.
Óleo / tela.
84 x 63.5 cm.
1922.
**Colección
privada.**

⁵⁹ Grasskamp, Walter. Conversación con Georg Baselitz. Catálogo de la exposición "Origen y Visión. Nueva pintura alemana". p. 8: "esta situación de aislamiento no es algo intencionado, es una situación que resulta cuando en un momento u otro se da cuenta de que trabaja en una cosa muy especializada de la cual nadie entiende nada. El aislamiento no es una hipótesis de partida, sino el resultado de un trabajo y de un pensamiento que no se adaptan a lo que se exige en ese momento. Los pintores, exactamente igual que los músicos, por ejemplo, desarrollan las cosas en relación con otros coetáneos, pero no en el sentido de una estafeta, sino de manera de que en virtud de una forma muy concreta de trabajar y de pensar se distancian de una comunicación que otros podrían entender. Los músicos -con quienes yo mismo tengo también mis dificultades- lo hacen en medida aún mayor que los pintores".





“Los músicos y los pintores, los artistas en general, no andan cojeando con sus comunicaciones detrás de la sociedad o del espectador, sino que es este quien, por su formación, debe estar en condiciones de seguirlas; pero la mayoría se niega a hacerlo y por tanto está uno (el artista y su producción) a solas”.⁶⁰



Antonio Ruiz
(1892 - 1964).

Verano.
Óleo / madera.
28 x 34 cm.
1937.
Secretaría de
Hacienda y
Crédito Público,
México.

y por ello tiene la capacidad de mostrarlo y mostrarse, convirtiéndose en quien hace la denuncia, en quien alza la voz y señala aquello que atenta contra el bienestar general.

“... el artista, como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas. De algún modo, ante sus pupilas limpias de todo interés mundano, se presenta la realidad como es en sí misma, que una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser vista por los demás”.⁶¹

⁶⁰ Grasskamp, Walter. Conversación con Georg Baselitz. Catálogo de la exposición “Origen y Visión. Nueva pintura alemana”. p. 8.

⁶¹ Ramos, Samuel. En el prólogo a “Arte y Poesía”. Heidegger, Martín. FCE. México. 1992. p. 14.





Los estereotipos, aún aquellos que se han convertido en el llamado *Zeitgeist*,⁶² son los que marcan los valores del momento, y cuando el artista los pone en entredicho rompe con el orden establecido, rompe con los parámetros del entendimiento de la realidad que conciben en general las personas, manejando lenguajes y claves que el resto desconoce y rechaza.

“Lo monstruoso, nos dice José Miguel Cortés, perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión. El ser humano se



*construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajuste a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no turbe estos supuestos. Todo lo que aparece como indefinible, que no es ni una cosa ni otra, es entendido como un peligro para la sociedad y los individuos que la conforman”.*⁶³

**Willi Sitte
(1921 - 2013).**

***Pareja entre
sábanas
blancas.*
Óleo / tabla.
127 x 172 cm.
1982.**

**Museo de Bellas
Artes de Leipzig.**

El artista que se atreve a cuestionar y presentar su visión tal como la percibe necesariamente representará situaciones o modelos que disgusten de alguna forma a sus contemporáneos, en algún momento tendrá diferencias con el gusto común, con aquello que se ha aceptado, dado que el mismo trabajo lo llevará a profundizar y a alejarse de las concepciones establecidas.

⁶² Langenscheidts Handwörterbuch. Spanish-Deutsch, Deutsch-Spanish. Langenscheidt KG, Berlín und München. 1987. p. 614. *Zeitgeist*, “*Espíritu de la época*”. Se refiere a aquello que ha sobrepasado la moda y se vuelve parte distintiva de cierto periodo, a aquello que prevalece como emblemático de una época.

⁶³ García Cortés, José Miguel. “Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte”. p.18.





¿Debe el artista arriesgar su participación armónica, e incluso su desarrollo como miembro de su comunidad, para proponer nuevos esquemas, para señalar aquello que ve y que lesiona a algunos?

El argumento de Ezra Pound⁶⁴ resulta muy claro para aquellos que compartan ese punto de vista, él dice que el artista se concibe como las antenas de su sociedad, que receptiona



todo aquello que pasa a su alrededor y que a partir de sus propios filtros procesa esta información para, al hacerla propia, plasmarla en expresiones de diferente naturaleza como las artes plásticas o visuales, el teatro, el cine, la literatura, la música, etc. Para completar esta idea Juan Acha nos puntualiza:

William Fette
(1918 - 2006).

Paisaje mexicano.
Acuarela / papel.
40 x 57 cm.
1948.
Colección privada.

*“Al igual que la conciencia de cualquier otro productor de bienes culturales, la del artista refleja o refracta la realidad y esta puede ser la natural o la personal, la social o la de su sistema cultural (ciencia, arte y tecnología). Al refractarlas, él la subjetiva para después objetivarla en una obra con determinadas intenciones o deseos, problemas y soluciones”.*⁶⁵

El artista es aquel individuo que tiene la capacidad de cambiar la realidad, la entereza de cuestionar todo aquello que le rodea, inclusive, y por necesidad, lo que le acomoda y conviene, y no necesariamente con un dominio técnico, pues encontramos que cada vez hay más artistas que no se preocupan por la factura que su obra pueda tener, de hecho podríamos considerar que muchos de ellos se proponen ignorar este aspecto de manera muy consciente.

⁶⁴ Pound, Ezra. “El arte de la poesía”. Joaquín Mortiz. México. 1986. p. 89.

⁶⁵ Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. Trillas. México. 1992. p. 17.





Las representaciones que no concuerdan con el gusto o los cánones de la época, aquellas que denuncian son las que, finalmente, nos interesan.

Estas son las que originan los cambios de estructuras, de concepciones, las que no son complacientes ni se contentan con ser aceptadas, e incluso aduladas.

Así, una poética del horror conlleva a una propuesta que no solo rompa con aquello considerado como normal, sino que proponga nuevas formas de ver a partir de la consideración de lo tomado como deforme, amorfo, desagradable, raro, repugnante.



Cambiar, o al menos intentarlo, a partir de la confrontación con ello, de poner delante de la consideración general estos cánones y replantearlos como diferentes formas de acercarse a las cosas. El horror, la repulsión que ciertas formas o conceptos producen en las personas, son herramientas que bien pueden usarse para cuestionar el orden establecido, para confrontar lo aceptado y la forma de ver el mundo.

El horror, lo feo, lo deforme, como categoría estética, dentro de las que establece Juan Acha, y que son:

Walter Libuda
(1950 -).

La corte IV
(*María*).
Óleo / tela.
110 x 100 cm.
1983.
Colección
privada.

belleza o fealdad natural o formal,

dramaticidad o comicidad,

trivialidad o lo sublime y

*novedad o tipicidad,*⁶⁶

puede reforzar el mensaje que el artista plasma en su obra, haciendo de esta característica un modo de ver y describir la realidad.

⁶⁶ Acha, Juan. "Los conceptos esenciales de las artes plásticas". p. 33.





Los cambios a la estructura de lo conocido, de aquello que conforma lo aceptado por el complejo tejido social es lo que esta poética asume, proponiendo nuevas y diferentes concepciones artísticas, sociales, culturales, etc.

A partir de la deformación de la imagen, de las transgresiones formales, el artista plasma y denuncia, cuestiona y propone diversas opciones que pueden o no ser aceptadas por los integrantes de su comunidad.



Ernst Ludwig
Kirchner
(1880 - 1938).

*Entrando
en el mar.*
Óleo / tela.
146. 5 x 200 cm.
1912.
Galería del
Estado,
Stuttgart.

Podemos, en general, considerar que las deformaciones o transgresiones formales pueden dividirse en dos grandes grupos:

- a. aquellas realizadas conscientemente, con intención, y
- b. las inconscientes,⁶⁷ las hechas desde la perspectiva de su propia realidad, que está definida por cánones muy específicos (costumbres, creencias religiosas, etc.), haciendo que, si bien el

artista no se propuso deformar la imagen, el resultado desde nuestra visión sea de deformación en algún grado.

Estas deformaciones formales pueden plasmarse básicamente por medio de:

1. espacio,
2. forma y
3. color.

67 Acha, Juan. Introducción a la creatividad". pp. 148-149. "En términos generales, identificamos aquí la memoria de la conciencia y la tomamos por el almacén de los conocimientos y experiencias del artista, respecto de las constantes de su entorno social y las del sistema cultural de sus obras. Alberga, a sí mismo, las actitudes inconformistas del artista y su voluntad de cambio, más sus aptitudes casi siempre favorables a un género o tendencia, problema o solución estética, artística o temática.

Con todo esto en el trasfondo, la fantasía inventa variantes o innovaciones y queda sujeta a la realidad por la memoria, con el objeto de que sea una creación valiosa y no superflua, mientras su intuición pone a la fantasía en contacto con realidades nuevas o desconocidas; el inconsciente las fluye de lejos y espera la primera oportunidad para actuar. El concepto de creación valiosa nos obliga a dejar a un lado las innovaciones de los locos y de los niños, unas arbitrarias y otras expresivas, y todas sin vinculaciones con la realidad artística".





La expresividad se acentúa al deformar o alterar en algún grado el color, la forma o el espacio, generando una dramaticidad cada vez mayor al someter al motivo a este cambio, e inclusive al ser contrastados con elementos aparentemente sin trastocar pues



al exponer la forma o motivo contra los aspectos ocultos o contrarios estos adquieren una dimensión diferente de la que se le había otorgado. Mayormente cuando esta forma y su deformación refieren a una realidad reconocible, preferentemente de orden figurativo, pues de esta manera el espectador puede verse o reconocerse en ella mejor o más profundamente y con mayor compromiso que en una de orden abstracto.⁶⁸

Vincent van Gogh
(1853 - 1890).

Campo con árboles.
Óleo / tela.
50 x 101 cm.
1890.
Rijksmuseum
Vincent van Gogh,
Amsterdam.

68 Sylvester, David. Entrevistas con Francis Bacon. Polígrafa. Barcelona. 1977. pp. 59 y 60. En estas entrevistas Francis Bacon responde sobre la eficacia del arte figurativo y la del abstracto: "...Es bien sabido que la mayoría de los hombres, sobre todo los artistas, tienen grandes sectores de emoción indisciplinada, y creo que los pintores abstractos piensan que en estos trazos que hacen, captan todos esos tipos de emociones. Pero a mi juicio captar de ese modo da unos resultados demasiado débiles para que puedan transmitir algo. Mi opinión es que el gran arte es profundamente ordenado... En fin, yo creo que el arte es registro; creo que es información. Y creo que en el arte abstracto, como no hay información, no hay más que la estética del pintor y sus escasas sensaciones. Nunca hay tensión en la obra... Yo creo que puede transmitir sentimientos líricos muy diluidos, porque creo que eso puede hacerlo toda forma. Pero no creo que pueda transmitir realmente sentimiento, en el mejor sentido de la palabra... Creo que es posible incluso que el observador pueda penetrar más un cuadro abstracto. Pero, en realidad, cualquiera puede entrar más en lo que se llama emoción indisciplinada. Porque, después de todo, ¿a quién le encanta más un desastre amoroso o una enfermedad que al espectador? Puede penetrar en esas cosas y sentir que está participando y actuando en el asunto. Pero por supuesto eso nada tiene que ver con lo que es el arte. Tú me hablas ahora del acceso del espectador a la representación, y yo creo que en el arte abstracto quizás pueda entrar más, porque lo que le ofrecen es algo más débil con lo que no tiene que combatir".





Las deformaciones pueden ser tan variadas como los recursos del artista y se basan en las siguientes “Variables Básicas Compositivas”,⁶⁹ que funcionan como determinantes de la forma, el color y el espacio y que se clasifican en:

- a) número
- b) tamaño
- c) forma (positiva-negativa)
- d) color
- e) dirección
- f) ubicación
- g) ritmo o intervalo.

Estas deformaciones pueden estar aplicadas de maneras, grados y combinaciones diferentes, como ya se ha mencionado, y conforman la estructura que se complementa con el concepto y la técnica.

Durante el transcurso del tiempo podemos ver que la transgresión de las formas, del espacio, del significado, de los límites establecidos ha generado siempre nuevos horizontes. Cuando el hombre se atreve a aceptar los propios tiene ante sí la posibilidad de aumentar sus posibilidades en infinitud de campos, no solamente el artístico.

Los hombres tienen un natural rechazo al cambio, no aceptan fácilmente propuestas nuevas que pongan en entre dicho todo aquello que se les ha inculcado y que tiene sus orígenes desde tiempos inmemorables.

Rechazan todo aquello que atente contra sus costumbres, contra lo establecido y que dicta sus vidas diarias.

Debemos tomar en cuenta que la negación al cambio es algo natural, pero además tenemos que contemplar que este fenómeno se ve recrudecido dramáticamente cuando los cambios, las transgresiones atentan contra intereses económicos y políticos, contra intereses de poder y de clases.

⁶⁹ “Variables Básicas Compositivas” que definen el proceso de creación de la obra artístico- visual, y que han sido establecidas por el Mtro. Gilberto Aceves Navarro en su cátedra impartida en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño) de la UNAM.





En este caso, las dificultades para proponer cualquier reconsideración al orden establecido, son mayúsculas y quienes las enarbolan son víctimas de infinidad de ataques y persecuciones de diversa índole, que desacreditan sus intenciones.

Los intentos de cambio, las transgresiones artísticas, repercuten de manera muy importante en la vida de las sociedades y en el desarrollo de sus integrantes, por ello, quienes ven amenazada su posición, no descansan hasta exterminar a quienes promueven los cambios sometiéndolos a persecuciones, acusaciones, desacreditaciones, físicas y morales con tal de minimizar o aniquilar las posibles repercusiones que sus esfuerzos conlleven.



**Vincent van Gogh
(1853 - 1890).**

***Viñedo rojo.*
Óleo / tela.
73 x 91cm.
1888.
Museo Puskin,
Moscú.**

El arte es un arma poderosa que transforma aquello a lo que se refiere, a pesar de aquellos que hacen todo por impedirlo. Los elementos de que se vale, los cuales son, los elementos formales, técnicos y conceptuales, le dan una potencialidad enorme y es a partir del uso consciente de ellos que el artista está en condiciones de afrontar su lucha, para lo cual requiere de un compromiso inquebrantable.

La deformación, la transgresión aplicada a cualquiera de los elementos compositivos de su obra, refiere una mayor expresividad y una más aguda visión de su entorno, deviene en la representación no solamente de la realidad aparente, sino en la representación de estados de ánimo, angustias, temores y establecen nuevos parámetros para la comprensión del entorno. El análisis y cuestionamiento que como especialista realiza, se carga de una intencionalidad más trascendente y por ende, peligrosa.





El uso que los artistas dan a ellos, a estos elementos compositivos, en sus diferentes épocas y a partir de sus muy diversas perspectivas y problemáticas, enriquecen el horizonte desde el cual nos podemos acercar a la comprensión de nosotros mismos. La transgresión refleja el ánimo de respuesta y afirmación que sus integrantes tienen sobre sus anhelos, sobre sus miedos y sobre sus carencias, todos ellos, elementos que conforman su realidad.



David Alfaro
Siqueiros
(1869 - 1974).

*Carrera por
la tormenta.*
Acrílico / masonite.
64 x 81 cm.
1964.
Colección privada.

Finalmente debemos aclarar que no vemos en el artista a un ser iluminado, que deba emprender luchas titánicas y quijoteskas contra la injusticia o aquello que vaya en contra de sus ideales y los de su comunidad, no, el artista es un ser que a partir del ejercicio de su profesión ve y comprende el mundo como lo puede hacer cualquier otro profesionalista o

especialista, y que con el producto de su trabajo, al igual que un científico, o un filósofo, busca encontrar y reconocer aquello que le preocupa y que puede favorecer su desarrollo individual y el de su contemporáneos. **Las artes ciertamente promueven, desde nuestra perspectiva, los cambios, las rupturas, y lo hacen a partir de sus herramientas, y aquellas manifestaciones que no lo hacen, las reaccionarias y tradicionales, simplemente son reproductoras de objetos decorativos,** que si bien cumplen

ciertas funciones dentro de su tiempo y espacio histórico, en nada promueven el avance de ningún cambio, que para el caso consideramos vital, y que puede ser social, político, cultural o artístico.

El arte y el artista que transgrede es, como se ha venido señalando, aquel que marca los cambios, aquel que cuestiona y señala lo establecido y propone nuevos caminos.





Aquellas manifestaciones que respetan lo establecido y/o legitimizan el orden imperante son solo actividades manuales, decorativas, inclusive virtuosamente realizadas, pero sin mayor trascendencia.

Tal vez pudiéramos proponer una clasificación en torno a sus funciones, propuestas e innovaciones técnicas, que desde luego se basa en afirmaciones y posiciones muy personales, sobre lo que puede o no considerarse como creación artística.

Al arte y el artista, según las características del trabajo plástico que realiza, así como de sus connotaciones conceptuales y de la posición que fija respecto de su propia producción, y la relación que esta pueda tener con sus contemporáneos, se les puede clasificar, a partir de la propuesta de Rolando de la Rosa,⁷⁰ como sigue:

Arte y/o artista Reaccionario, perpetúa ideas antiguas, abrevando del arte hecho hace muchos años (siglos inclusive), manejando lenguajes visuales totalmente aceptados y digeridos: oficialistas. Su último fin es la venta sin importar el sacrificio de sus ideales (de hecho no tiene ideales). Glorifica al pasado. Toma fórmulas de él, incluso contrarias a las ideas de la sociedad en la que se desarrolla. Sus productos son meras decoraciones que carecen de todo concepto. No aporta nada ni tampoco está preocupado por hacerlo. No se preocupa por nada más que su propia satisfacción y nunca está dispuesto a arriesgar su comodidad y estatus.

70 Rolando de la Rosa, artista mexicano nacido en 1952. Actualmente realiza diferentes performances e instalaciones a favor de las minorías. En 1984, con motivo de la convocatoria que el INBA publicara para la formación del Salón de Espacios Alternativos, se exhibieron entre muchas otras obras de diferentes autores, dos instalaciones de él: 1. primeramente la imagen de la virgen de Guadalupe, patrona del pueblo católico mexicano, con el rostro de Marilyn Monroe y los senos al descubierto, y 2. la bandera mexicana sobre el piso con un par de botas tejanas encima y Cristo con la cara de Pedro Infante.

Sectores conservadores y reaccionarios encabezados por el Grupo Pro – Vida, dirigido por un nefasto personaje llamado Jorge Serrano Limón, quien fue acusado en el 2005 por malversación de fondos por 34 millones 533 mil 266 pesos (“Serrano Limón debe pagar multa por más de 13 mdp. *El Universal*. Carlos Avilés. Miércoles 11 de octubre de 2006), y financiado por el “opus dei”, por un lado además de un grupúsculo del ejército por otro, se lanzaron a las calles pidiendo la expulsión del artista del país y el cierre definitivo de la exposición además de que realizaron una serie de persecuciones y amenazas contra el artista. Finalmente aquello terminó con marchas de desagravio a la virgen y la destitución del entonces Director del Museo de Arte Moderno, Jorge Alberto Manrique. De la Rosa continúa trabajando en diferentes proyectos de corte social en el área de escultura, pintura, dibujo e instalaciones. Ha propuesto el símbolo internacional de la no-violencia hacia las mujeres.

Actualmente no se lleva a cabo dicho Salón. Existen numerosos registros publicados sobre el acontecimiento entre los que se cuentan: **Ponce, Armando**. “México su apuesta por la cultura”. Grijalbo. Proceso, UNAM. México. 2003. pp. 105 - 107.

En opinión de este artista mexicano, los artistas y sus productos podrían ser clasificados en los tres grandes grupos que su tabla delimita como: artista o arte conservador, artista o arte reaccionario y artista o arte revolucionario. Estas conclusiones las formuló tras infinidad de charlas con Juan Acha, de quien fue un discípulo muy cercano.





Arte y/o artista Tradicional o Conservador, caracterizado por repetir valores aceptados, por explotar esquemas ya hechos, técnicas probadas, siguiendo la moda, con un carácter decorativo y ornamental y falta de compromiso social. Es egocéntrico y le interesa exhibir y vender. Está por el régimen museocrático. A diferencia del reaccionario el grado de inconsciencia es menor dado que se preocupa por mantenerse informado al menos sobre los gustos que permean en su tiempo, para de esta manera tener una mejor oportunidad de colocar sus productos con vigencia, vigencia que estará determinada por los gustos y la moda pasajera de una sociedad de consumo alienada por diferentes circunstancias.

Arte y/o artista Revolucionario, se caracteriza por ser transgresor: el cuestionamiento que permanentemente hace de todo, por su propuesta innovadora, por su experimentación, por su denuncia, por su compromiso social cambia valores, abre perspectivas para el progreso y bienestar de la humanidad. No le interesa ser incluido en los circuitos museísticos ni de mercado. Es por lo regular menospreciado para tratar de acallar las denuncias que señala. No espera el alabo ni el reconocimiento como fin último. La venta de su obra no es sino resultado de su trabajo y no le interesa hacerlo. No compromete su producción a factores que vayan contra su posición ideológica. Mantiene un estrecho contacto con todo aquello que ocurre en su entorno y vincula su producción a problemas que afectan a la sociedad.

Esta diferenciación es finalmente un tanto arbitraria, está determinada por criterios que ciertamente podrían ser cuestionados o completados, como lo dicho por Rubén A. Gaztambide-Fernández quien desarrolla una clasificación que resulta del tipo de formación que los alumnos reciben en las escuelas de arte, señalando que esta formación determinará el papel que los jóvenes artistas jugarán en su sociedad.⁷¹

Creemos necesario hacer una anotación en el sentido de diferenciar claramente el concepto de revolucionario con el de rebelde, el cual puede definirse como aquel individuo que si bien rompe reglas y estructuras, no lo hace con conciencia. Su actitud es meramente destructiva, gratuita, no busca la ulterior construcción o propuesta, se queda en el acto

⁷¹ Rubén A. Gaztambide-Fernández propone una clasificación a partir de la formación que los artistas reciben en las instituciones educativas para artistas y que ha de definir su posición dentro de la sociedad a la que pertenecen. Esta clasificación tiene algunas semejanzas con la que hemos presentado y que refieren al papel que tiene el artista dentro de su sociedad, y dividen al artista en “el civilizador cultural”, “el que rompe fronteras” y “el que representa”. Para conocer detenidamente esta propuesta se puede consultar: “The artist in society: understandings, expectations and curriculum implications”, Ontario Institute for Studies in Education. University of Toronto, Toronto, Ontario, Canada. Curriculum Inquiry, v38 n3 p. 233-265. Jun 2008.





simple y llano de la acción que ofende y trastoca lo establecido. Es de actitud individualista y no se interesa por el bienestar colectivo. En el mejor de los casos lucha por mantener su posición, por su libertad.⁷² Por lo mismo sus acciones son de corto alcance, no trascienden más allá de su persona. Ciertamente pueden ser sumamente hirientes, violentas, pero inocuas también, por carecer de fundamentos, conceptos y compromiso.

*“Bretón se da cuenta de la situación más que ambigua en lo social. Fue rebelde, no revolucionario, y como todo rebelde, ciego por su individualismo, más que por su individualidad. Su conducta, la del incorruptible no dispuso de guillotina, sino de tijeras”.*⁷³

A continuación se muestra la Tabla Rasa,⁷⁴ con las características del artista a partir de su motivación, postura, hechura o factura y fin último, descritas con anterioridad y según lo plantea Rolando de la Rosa.

Las consideraciones anteriores, fueron argumentadas en diversas pláticas con Rolando de la Rosa, artista mexicano que en varias ocasiones ha provocado de manera muy importante a diferentes grupos oscurantistas y conservadores de la sociedad mexicana, planteando clasificaciones objetivas sobre elementos y características de la obra artística. A la luz de estas pláticas surgían discusiones donde se fijaron diferencias con sus criterios.

Mientras de la Rosa propone que el artista puede ser considerado en cualquiera de los tres renglones, que todas estas clasificaciones corresponden a lo que es un artista respecto de su trabajo y postura, personalmente creemos que no debiera ser así.

Esta clasificación resulta, para nuestro gusto, un tanto benévola y complaciente, pues juzgamos que las dos primeras, tanto la del reaccionario como la del conservador no debieran denominarse como artistas, sino simplemente como productores visuales o plásticos. Debemos aclarar que no se trata de menospreciar el trabajo de nadie, sino

⁷² Las palabras de Ezra Pound acerca de su parecer sobre el significado que adquirió la libertad en el siglo XVIII, pueden reafirmar esta idea al afirmar que *“la idea de libertad degeneró hasta significar simplemente irresponsabilidad y el derecho a ser tan estúpidamente idiota como se le diera la gana al más perezoso sub-hombre, y a ejercer cualquier actividad sin considerar para nada sus efectos en la comunidad”*. Pound, Ezra. “El arte de la poesía”. p. 92.

⁷³ Cardoza y Aragón, Luis. “André Bretón atisbado sin la mesa parlante”. UNAM. México. 1982. p. 14. Es muy importante aclarar que no cuestionamos o pretendemos minimizar la importancia y relevancia de André Bretón dentro de las artes y especialmente dentro del periodo histórico en el que desarrolló todas sus ideas. Esta referencia es únicamente para aclarar la diferencia que encontramos entre los individuos rebeldes y los revolucionarios.

⁷⁴ Tabla Rasa “de la Rosa”, desarrollada por Rolando de la Rosa.





simplemente de dejar muy clara una postura y ciertas convicciones muy personales que se basan finalmente en posiciones ideológicas, políticas y artísticas muy definidas y reflejadas en una producción personal comprometida.

Estas dos primeras clasificaciones, las referidas al reaccionario y al tradicional o conservador, pudieran ser tomadas como cosa que finalmente no tendría ningún producir objetos decorativos se requiere manejo técnico muy desarrollado, incluso, y podríamos considerar, revolucionario.

La razón estriba en que todo aquello que mueve a una que conscientemente busca partir de diferentes métodos técnicos, formales y de las herramientas y las artes visuales.

El artista es el que el que pasa los que se atreve todo lo que todo lo que

Rolando de la Rosa (1952 -).

Tabla Rasa de la Rosa.



productores de objetos decorativos, problema, pues inclusive para de cierto compromiso y de un llegando al virtuosismo técnico como artista, únicamente al

pensamos que el arte es reflexión, de todo aquello nuevas propuestas a mediante recursos conceptuales a partir medios propios de

transgrede, es límites, el a negar le rodea, lo forma,

sus raíces, sus tradiciones, sus costumbres, su pasado, a sí mismo y a los suyos⁷⁵. El artista desconoce lo establecido para encontrar nuevas brechas, reconocer diferentes perspectivas y enriquecer de esta manera a su sociedad, aún a pesar de perder posibles privilegios e inclusive de su propio bienestar.

75 Martínez Fernández, Maritere. "¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro". CONACULTA. México. 2003. p. 186: "... pueden hacer todo lo que se les ocurra, aunque les cueste un enorme esfuerzo. Solo es cuestión de despojarnos de todas esas cosas que nos impiden realmente ver, sobre todo las actitudes negativas, los pensamientos negativos.

Déjate ir, sé libre. No pienses que te tiene que quedar bien (un dibujo), no te va a quedar nada. Bueno, si te va a quedar muchísimo dentro de ti, sobre todo, vas a ganar libertad y la libertad es algo inapreciable. Si no aprendes a dibujar, por lo menos vivirás una nueva experiencia que te enriquecerá muchísimo... aunque te asuste". Este libro está formado por entrevistas al Mtro. Aceves Navarro que recogen su manera de entender la pintura así como su proceso de ejecución y maduración.





“... las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante.

Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime”.⁷⁶

Podríamos llegar así a afirmar que los artistas son pocos y si muchos los productores visuales, o musicales, o literatos, o cinematográficos, etc.

El artista puede ser músico, escultor, literato, cineasta, bailarín, actor, combinar o no dos o más disciplinas, pero finalmente es aquel que arriesga, cuestiona, propone, cambia los lineamientos, los reglamentos, las bases que condicionan los esquemas artísticos, el orden establecido o la vida de su sociedad, el que cambia los paradigmas.

Los museos, salas de conciertos, casas editoriales, salas cinematográficas, foros y espacios para difundir diferentes manifestaciones están llenas de ejemplos que confirman lo dicho, están abarrotadas de muestras que hacen pensar mucho más en compadrazgos e influyentismos que permiten posicionar a ciertos personajes como los representantes abanderados de una u otra posición, que coincidentemente resulta ser la hegemónica, la que detenta los medios de producción y difusión y que usa estas vías para legitimizar su posición y privilegios.

El verdadero artista se forma a la luz del tiempo y del trabajo, bajo una férrea e inquebrantable vocación con un compromiso muy profundo.⁷⁷

⁷⁶ García Cortés, José Miguel. “Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte”. p. 19.

⁷⁷ La aseveración sobre si se es o no un artista es realmente muy arriesgada, pues siempre se verá con un velo de prejuicios en uno u otro aspecto. Las opiniones son muy variadas y desde luego se respetan sin pretender que la personal sea la única y la más cercana a la verdad. La verdad siempre variará en la misma proporción de que existen individuos sobre la tierra. A pesar de ello nos atrevemos a formularla basados en la experiencia y a opiniones de algunos artistas como Gilberto Aceves Navarro, de quien se puede conocer más sobre su pensamiento al respecto en: Martínez Fernández, Maritere. “¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro”, y en Cherem, Sílvia. “Trazos y Revelaciones. Entrevistas a diez Artistas Mexicanos”. FCE. México. 2004.





“... mi lucha ha sido la misma; sigo cuestionándome: Bueno... a ver... ¿a qué le estás jugando?, ¿A qué le jugaste?, y ¿A qué querías jugar? ¿A qué quería jugar?, no lo sabía exactamente, lo único que pretendía era pintar bien... ¡lo que quiere decir pintar bien! ¿A qué no le he jugado? Lo sé muy bien: a todo ese juego de meterme en grupos, de hacerme aliado, de establecer componendas, de ser muy amigo de los poderosos y de conceder en mi obra; eso no lo hago aunque necesite vender... y quiero vender porque soy un profesional que vive de esto.

Yo nunca quise ser un pintor de éxito porque lo que representa ser un pintor de éxito, no me interesa, no me gusta estar de moda, no creo que complacer tenga algo que ver con mi compromiso ¿Qué es lo que quiero...? Llegar a entender claramente qué rayos y centellas es esto de pintar un cuadro, y espero lograrlo o tal vez ya lo hice y no me di cuenta”.⁷⁸

La producción del artista, de quien nos ocuparemos especialmente por lo anteriormente expuesto, dejando las posiciones del reaccionario y del conservador para quienes deseen ocuparse de ellos, estará marcada por diferentes rasgos que componen y conforman su universo:

“El artista, que es suma de elementos sociales y sistémicos individuados, elige entre las posibilidades que le ofrecen la formación artística y la estética de su sociedad, si entendemos por formación la coexistencia de múltiples modos dominantes, residuales y emergentes de producir, distribuir y consumir recursos artísticos y estéticos. Cada artista es responsable de su elección y está puede ser conservadora o progresista, reaccionaria o revolucionaria. Luego, sus operaciones sensoriales y sensitivas, mentales y fantaseadoras, transcurren sobre un trasfondo – que nos urge conocer – de experiencias y saberes, ideales y realidades, conscientes e inconscientes, tanto en la concepción como en la ejecución del producto”,⁷⁹

⁷⁸ Martínez Fernández, Maritere. “¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro”. p.142.

⁷⁹ Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p. 16.





lo que nos lleva a argumentar que su producción, si bien dependerá de su propio esfuerzo, de su propia capacidad y disposición a cuestionar, también estará determinada por una serie de factores que le permitirán en mayor o menor medida realizar determinadas acciones: esto es, estructuras con las que creció y se formó, elementos que al final de cuentas lo conforman y lo marcan como miembro de un grupo social y circunscriben en uno u otro sentido sus elecciones y propuestas finales.

Estas elecciones son los caminos que él mismo se va proponiendo, que él mismo abre y donde irá estableciendo una serie de compromisos determinados por las aspiraciones y capacidades que vaya desarrollando y enriqueciendo:

*“La radicalidad de la creación perseguida varía de artista en artista, así como la valía que logra imprimirle a ésta; incluso él va modificando la radicalidad y la valía durante sus intentos creativos; algunos hasta cambian de territorialidad. Pero también es muy cierto que todos los artistas pasan por los mismos esfuerzos creativos y saben que la creación es su obligado ideal profesional, pese a que sus mecanismos son impenetrables e insalvables”.*⁸⁰

Sus productos, marcados por determinantes que pueden ser conscientes o inconscientes, responden así a anhelos y necesidades susceptibles de ser identificables en cada caso.

El artista si bien, como se ha esbozado anteriormente, elige de acuerdo a sus capacidades y anhelos a partir de una disciplina y compromisos muy particulares y personales, realiza obras que contienen datos, reminiscencias de todo aquello que lo formó, de aquello que incluso en determinado momento cuestionó y tal vez negó. Su propuesta no surge de la nada, no es inspiración celestial o milagrosa, no es un ser tocado por la mano de dios que cristaliza mensajes mágicamente. Su creación responde a un trabajo constante y sumamente comprometido con sus ideales, es el resultado de innumerables acontecimientos y factores que se concretizan cuando sigue una férrea disciplina de trabajo a partir del análisis de su realidad, para pasar a cuestionar y proponer nuevos modelos.⁸¹

⁸⁰ Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p. 145.

⁸¹ Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p.146: “Como el artista realiza su obra solo y de manera independiente, la suponemos autárquica. Sin embargo, ella es producto del interior del artista, donde cohabitan los elementos sociales,





Para ello Acha menciona que el artista debe conocer y manejar los efectos o categorías estéticas, que son, como ya se mencionó con anterioridad:

belleza o fealdad natural o formal,

dramaticidad o comicidad,

trivialidad o lo sublime y

*novedad o tipicidad,*⁸²

los cuales se logran mediante líneas, colores, formas y la composición total de la obra, y que requieren ser dirigidos a partir de las operaciones sensorio-elementales, sensorio-gestálticas y sensorio-compositivas de su visión. Y agrega:

*“una vez que conoce todo esto, el artista decide qué clase de efectos estéticos serán los de sus obras. Para esto deberá estar familiarizado con las posibilidades estéticas que le ofrece su sociedad. Sobre todo, ha de saber que no basta imprimirle a su obra efectos estéticos: le es indispensable aspirar a que sean valiosas para el receptor o para las artes; es decir, entre la categoría – que es lo estético como ideal o valor social establecido – y el valor estético de la obra de arte, que implica innovación. En otras palabras, ha de diferenciar entre categoría y valor. Una obra, por ejemplo, puede contener reproducida alguna belleza o dramaticidad de la realidad, pero para que esta categoría estética sea un valor, ha de ofrecer una innovación útil. La categoría estética deviene valor estético cuando deja de ser copia o representación y se torna en invención. Y esto depende de la creatividad, en la cual se conjugan la memoria (el trasfondo teórico), la fantasía y la reflexión o pensamiento lógico, crítico y dialéctico. Como las categorías estéticas existen en pares en la realidad natural y social, el aprendiz ha de comenzar a instruirse en el primer par, el más frecuente en la realidad y en el arte; la belleza y la fealdad”.*⁸³

sistémicos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte. No existe la inmaculada concepción: la obra de arte, como cualquier producto cultural o humano, acusa diversas y sucesivas paternidades. Por eso es ilusorio conceptuar la creación como un don improvisado, súbito o caído del cielo: constituye un proceso complejo y lento”.

82 Acha, Juan. “Los conceptos esenciales de las artes plásticas”. p. 33.

83 Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p. 93.





El artista, el innovador, el revolucionario encuentra en la transgresión el motor de su creación, pues es esta la que supera los límites que él mismo se ha construido a lo largo su desarrollo, los límites que su sociedad ha ido cimentando como una estructura de control, como una forma de asegurar la dirección que, incluso, solo conviene a los poderosos, coartando de manera absoluta las posibilidades para los demás, incluido él mismo. La transgresión pasa así vista, como un factor indispensable en la propuesta personal del artista.

Los elementos de que las artes visuales se valen, los circunscribimos a la forma, el espacio y el color. Tal vez se puedan argumentar otros criterios, pero basados en la experiencia y visión propias, consideramos que estos son los esenciales. Ahora, que es muy importante señalar el hecho de que el solo uso y aplicación de ellos en la producción de la obra no nos conllevará a algo muy profundo, no, es de vital importancia recalcar que **en una obra de arte el equilibrio entre la forma y el contenido lo es todo.**

Una obra en la que las aplicaciones compositivas están empleadas magistralmente pero que su contenido sea intrascendente nos llevará al fracaso absoluto de la propuesta. El artista debe decir aquello que acontece y preocupa en su círculo, aquello que importa a los integrantes de su comunidad.

No se trata de buscar los temas importantes de gran trascendencia, es tan simple como voltear alrededor para percatarse de lo que pasa. Los grandes artistas han reflejado las preocupaciones de su tiempo, y los modelos representados (unas veces figurativos, otras minimalistas o conceptuales) obedecen a las preocupaciones de su momento, a los avances y logros acumulados, a las inquietudes religiosas, filosóficas, científicas, tecnológicas, sociales, económicas y artísticas.

Es simplemente asumirse como lo que se es y no pretender ser otra cosa, asumir el tiempo y el espacio propios y comprometerse completamente con su labor.

“Yo busco meterlos a un mundo en el que no detesten todo y en el que logren cosas nuevas; a ver la vida de un modo distinto. Quiero provocarlos a que digan: No me importa lo que me está saliendo, no me debe importar, lo que vale es la experiencia. No estamos buscando resultados, estamos estudiando... y





*pensarán: Si lo que estoy haciendo no es un dibujo como me han dicho toda mi vida que deben ser, entonces ¿qué carambas es lo que estoy haciendo? Y ¿cómo les suena afirmar?: Estoy capturando con líneas, en un trozo de papel, mi observación, y lo realmente importante de esta acción es la actitud con la que logre asumirme, con la que estoy tratando de ser fiel a mí y a lo que tengo enfrente. Lo importante no es hacer mil dibujos, sino hacerlos con la actitud correcta”.*⁸⁴

La “Poética” es el factor creativo dentro de todo proceso artístico, es fundamental. Consideramos que sin este aspecto el producto resultante no pasará de ser un mero objeto decorativo, desprovisto de todo sentido e intención reflexiva.

Esta “Poética” determina, a juicio personal, la profundidad del producto artístico, dotándolo de profundidad a partir de una reflexión seria.

Nos ocuparemos de los aspectos de la transgresión que consideramos fundamentales en el proceso creativo y que inciden directamente en las obras propuestas. Estos aspectos podría decirse que son parte de una transgresión formal, en las cuales las diferentes variables aplicadas se entremezclan y detonan diferentes opciones al resolver elementos como la forma, el color, el espacio y el significado.



Otto Müller
(1874 - 1930).

*Tres desnudos
en el bosque.*

Temple / tela.
110. 5 x 85 cm.
1911.

Museo de Ostwall,
Dortmund.

⁸⁴ Martínez Fernández, Maritere. “¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro”. p. 32.





2. 2. 2 Transgresión formal.

La transgresión formal refiere precisamente a los aspectos que reconocemos como “formales” y que contemplan a la forma, al color y al espacio.

Al manipularlos con ciertas intenciones se obtienen distintas soluciones que dan a la obra una característica determinada.

La transgresión formal aquí referida también habla sobre la descontextualización del motivo, dándole a este una resignificación que dependerá de la lectura que el espectador haga de la obra.



Esta transgresión, referida como deformación nos parece que deviene en una dramaticidad mayor en las obras artísticas. Al enfatizar ciertos aspectos, estos adquieren una mayor relevancia expresiva, un mayor dramatismo. Al deformar en algún grado la apariencia o estructura de las cosas se obtiene una mayor dramaticidad y expresividad.⁸⁵

Escena de
la película
“*El Gabinete
del Dr. Caligari*”.
Dir. Robert Wiene.
1920.
Berlín, RFA.

Estos elementos pueden ser aplicados a la forma, resultando en monstruos, o en el espacio, agudizando sus cualidades expresivas al crear atmósferas enrarecidas que generan angustias.

Y finalmente al color, creando sensaciones insanas, aspectos de enfermedad, degradación y degeneración.⁸⁶

⁸⁵ “De Picasso y los surrealistas en general, Bacon absorbió su libertad y el derecho a deformar las apariencias en aras de una mayor expresividad”. Peppiat, Michael. Francis Bacon. Anatomía de un enigma”. p. 118.

⁸⁶ “La simplificación, distorsión y modificación de formas naturales son modos de llegar a la máxima expresividad de la forma”. Ozenfant, Amédée. “Fundamentos del arte moderno”. Londres. 1931. Citado por Peppiat, Michael. “Francis Bacon. Anatomía de un enigma”. p. 98.





La deformación espacial dramatiza profundamente a la imagen acentuando aspectos expresivos dando al discurso una perspectiva que va mucho más allá de la apariencia.

Los ejemplos muestran claramente como la aparente inestabilidad del espacio en el que se desarrollan las escenas de este filme, “El Gabinete del Dr. Caligari”, generan una profunda angustia que abraza al espectador y lo arrastra hacia la desesperación cuestionando de esta manera su propia existencia.



Escena de
la película
“*El Gabinete
del Dr. Caligari*”.
Dir. Robert Wiene.
1920.
Berlín, RFA.

La obra de Jean Michel Basquiat se mueve dentro de estos límites, rompiendo y generando nuevos esquemas que como hemos venido diciendo se convertirán posteriormente en un nuevo límite.

En la pintura de Kirchner se aprecia esta deformación del espacio, creando, a partir del contraste entre la imagen reconocible y la representación

subjetiva del autor, una fuerza expresiva propia del movimiento de los expresionistas alemanes. Las aristas y diagonales cargan de un gran dinamismo a la composición, acentuado por el formato vertical de la obra. De igual forma se puede apreciar en algunas telas de Enzo Cucchi.

La alteración de la forma es otro ejemplo de cómo la imagen dramatizada adquiere una mayor expresividad. Esta expresividad plantea una nueva manera de ver y percibir nuestro entorno, esta deformidad “transgrede” rompiendo los límites de aquello que es considerado como normal.

Pero ¿qué es normal y qué es patológico? ¿Dónde termina uno y dónde comienza el otro?





Al igual que la manipulación de los parámetros de deformidad en el espacio y la forma, la trastocación del esquema del color genera una profunda expresividad, dando a la imagen aspectos de gran fuerza y emotividad. Los pintores de principios del siglo XX dan cuenta de este fenómeno planteando al color como un elemento subjetivo que al ser aplicado de manera ilógica, esto es, cuerpos con colores que no corresponden a lo que podríamos considerar normal y/o natural por ejemplo, utilizando al color ya no de manera descriptiva, genera una tensión compositiva que posteriormente origina una mayor expresividad en la representación.



**Jean Michel
Basquiat
(1960 - 1988).**

**Cráneo.
Acrílico y cera / tela.
207 x 175.9 cm.
1981.
Colección privada.**



**Ernst Ludwig
Kirchner
(1880 - 1938).**

***La torre
de Halle.
Óleo / tela.
120 x 91 cm.
1915.
Museo
Folkwang, Essen.***





Enzo Cucchi
(1950 -).

Sin título.
Óleo y lápiz / tela.
280 x 320 cm.
1985.
Galería Bernd Klüser,
Munich.

Erich Heckel
(1883 - 1970).

Escena a la
orilla del mar.
Óleo / tela.
96 x 121 cm.
1912.
Museo von der Heytd,
Wuppertal.





CAPÍTULO 3

“... en la medida en que es decisiva, toda evolución está marcada por instantes creadores”.

*Gastón Bachelard.*⁸⁷

3.1 Propuesta personal.

La propuesta presentada reúne toda una serie de trabajos realizados a partir del año 1990, considerando este momento como el encuentro de temas, técnicas y formas con las que se puede reconocer una continuidad plástica.

Esta continuidad resulta de una serie de experiencias que trascendieron en el desarrollo personal y que se reflejan claramente en las diferentes obras realizadas, y que finalmente es totalmente arbitraria.

Podemos considerar como un parte-aguas en el proceso personal el hecho de haber tenido una estadía en el extranjero después de concluir nuestra formación en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, en el año de 1989, al estudiar en la Escuela Superior de Artes de Berlín (“Hochschule der Kunst, Berlin”, hoy Universität der Kunst, Berlin), donde después de una larga búsqueda interior se encontró un camino que hasta el momento se ha transitado para conformar un lenguaje artístico propio y que responde a una realidad actual y personal y donde lo más valioso que se pudo aprender fue el poder reconocer el valor de la cultura y el arte mexicanos y el encuentro de uno mismo.

Ciertamente se pudo establecer otro momento como referencia, un momento con algún significado especial pero hubiera sido sumamente difícil argumentarlo ya que como todo proceso, este tiene infinidad de sucesos relevantes, y subjetivos. Digamos que es sencillamente un punto de partida, y que finalmente es, si, totalmente arbitrario y que como se ha venido diciendo, responde a una realidad determinada por el tiempo y el espacio en que se dio.

⁸⁷ Bachelard, Gastón. “La intuición del instante”. p. 16.





Esta realidad, como ya se ha apuntado con anterioridad, está determinada por infinidad de aspectos cotidianos que la van conformando. Así podemos considerar que esta realidad es cambiante, tanto como lo son los acontecimientos que influyen directa e indirectamente en el desarrollo personal de cada individuo y que por ende forman el cuerpo social. ⁸⁸

3.1.1 Proceso.



Nuestro proceso es aparentemente sencillo. Buscamos siempre romper los esquemas ya conocidos, detonando nuevas soluciones técnicas y formales de diferentes maneras, algunas tan sencillas como componer la pieza de abajo hacia arriba, realizarla con la mano menos hábil, utilizar herramientas con las que

**Caravaggio
(1571 - 1610).**

Amor vencedor.
Óleo / tela.
156 x 113 cm.
1601 - 02.
**Galería de Pintura
Dahlem, Museo Estatal
del Patrimonio Cultural
Prusiano, Berlín.**

88 Acha, Juan. "Introducción a la creatividad". p. 17. "Al igual que la conciencia de cualquier otro productor de bienes culturales, la del artista refleja o refracta la realidad y esta puede ser la natural o la personal, la social o la de su sistema cultural (ciencia, arte y tecnología). Al refractarla, él la subjetiva para después objetivarla en una obra con determinadas intenciones o deseos, problemas y soluciones".





se pierde el control, trabajar las obras a partir de variables básicas que incluyen aspectos como el color, la forma, la ubicación, la dirección, etc., provocando resultados inesperados, no controlados, resultados que escapan al esquema reconocido.

De esta forma si se venía trabajando una forma abierta, se propone ahora una cerrada, si la ubicación es arriba a la izquierda ahora se ubica abajo a la derecha, si la dirección va hacia arriba a la derecha

**Rembrandt
(1606 - 1669).**

***Autorretrato.*
Óleo / tela.
114 x 94 cm
1661.**

**English Heritage,
Kenwood House,
Londres.**





ahora será hacia abajo a la izquierda, si la forma es grande ahora será pequeña, si el color es cálido ahora será frío, etc. Siempre buscando el contrario para detonar cosas que de lo contrario jamás hubieran sido encontradas.

Desde luego, y como se puede constatar en la obra, esta mantiene una clara continuidad, en el resultado final no se aprecia un rompimiento, todo lo contrario, hay una coherencia patente, y es que creemos que las concepciones de realidad no cambian tan radicalmente, no al menos como se nos hace creer que pasa.

La sociedad en su conjunto, a través de los medios de comunicación, nos ha inculcado que la realidad es fugaz, que todo cambia como resultado de los adelantos tecnológicos y que nosotros debemos cambiar a este mismo ritmo. Pero en realidad no podemos hacerlo, es imposible, los cambios profundos toman un muy largo periodo de tiempo, siglos. Nuestra percepción del entorno está determinada por aspectos emocionales y físicos que impiden que podamos cambiar tan rápidamente. Estamos siendo bombardeados por miles de imágenes diariamente, imágenes que muchas veces no alcanzamos a digerir, imágenes que por lo tanto nunca hacemos propias, que nos son ajenas, que no comprendemos en su totalidad y que por lo mismo se vuelven etéreas, incomprensibles, inaprensibles y que posiblemente nos hagan dóciles y fáciles de manipular ¿Cómo podemos cuestionar una realidad que no entendemos?

Podemos ver infinidad de ejemplos en artistas importantes, que han trascendido su tiempo, artistas que una vez que encontraron su propio lenguaje se mantuvieron en una misma línea, por decirlo de alguna manera, representando la misma forma en general. Como ejemplo de este fenómeno podemos ver la obra de, entre muchos otros, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 - 1610), la de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669),





la de Max Beckmann
(1884 - 1950),



**Max Beckmann
(1884 - 1950).**

Resurrección.
Óleo y
carbocillo / tela.
345 x 497 cm.
1916 - 1918
(inacabado).
Museo Estatal
de Frankfurt am
Main, RFA.

Muerte.
Óleo / tela.
121 x 176 cm.
1938.
Galería Nacional
de Berlín.



la de José Clemente Orozco
(1883 - 1949),



**José Clemente
Orozco
(1883 - 1949).**

**El hombre en llamas.
Fresco.
1939.
Cúpula Instituto
Cabañas,
Guadalajara,
México.**

***Boceto para el
panel de Cortés.
Temple / papel.
74 x 25 cm.
1939.
Instituto Cabañas,
México.***





la de Pablo R. Picasso
(1881 - 1973),

Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).

Mujer.
Óleo / tela.
119 x 93 cm.
1907.
Colección Beyeler, Basilea.

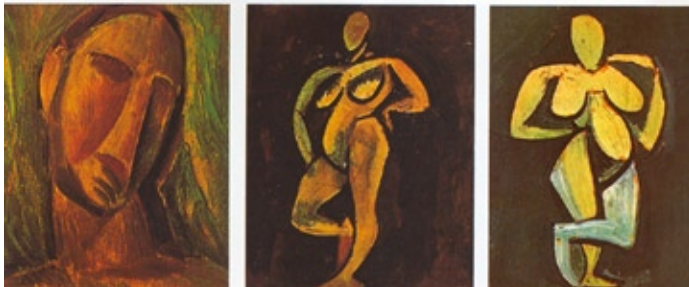
La amistad
Óleo / tela.
152 x 101 cm.
1907 / 08.
Hermitage, Leningrado.



La dríade.
Óleo / tela.
185 x 108 cm.
1908.
Hermitage, Leningrado.

Cabeza de mujer.
Aguada / madera.
27 x 21 cm.
1908.
Colección privada.

Desnudo de pie.
Óleo / madera.
27 x 21.5 cm.
1908.
Museo Picasso, París.



Desnudo de pie.
27 x 21 cm. Óleo / madera.
1908.
Colección privada.





la de Francis Bacon
(1909 - 1992),



la de Willem de Kooning
(1904 - 1997)

**Francis Bacon
(1909 - 1992).**

**Tres figuras y
un retrato.
Óleo / tela.
198 x 147.5 cm.
1975
Tate Gallery,
Londres.**

**Willem de
Kooning
(1904 - 1997).**

**Mujer y bicicleta.
Óleo / tela.
122 x 78 cm.
1952 - 53.
Museo de Arte
Americano
Whitney,
Nueva York.**





la de Antonio Ruiz
(1895 - 1964),



la de Francisco
Corzas (1936 -
1986),

Antonio Ruiz
(1862 - 1964).

Autorretrato.
Óleo / madera.
38. 5 x 29 cm.
1956.
Secretaría de
Hacienda y Crédito
Público, México.

Francisco Corzas
(1936 - 1983).

Groviglio d'ombre.
Óleo / tela.
200 x 250 cm.
1974.
Museo de Arte
Moderno, México.





la de Antoni Tàpies
(1923 - 2012),



la de Antonio Saura
(1930 - 1998),

Antoni Tàpies
(1923 - 2012).

*Cuatro paquetes
de paja.*

Mixta / tela.
90 x 65 cm.
1969.

Martha Jackson
Gallery, NY.

Antonio Saura
(1930 - 1998).

Brigitte.

Óleo / tela.
162 x 130 cm.
1958.

Museo Municipal
Casa de la
Asegurada,
Alicante.





la de Gilberto Aceves
Navarro (1931 -),

**Gilberto Aceves
Navarro (1931 -).**

***La decapitación
de San Juan Bautista
no. 68.***

Óleo / tela.

100 x 125 cm.

1978.

**Museo de
Arte Moderno.
México.**

***Fusilamiento de
Maximiliano según
Manet no. 17.***

Acrílico / tela.

244 x 366 cm.

2006.

Colección privada.



ARTURO MIRANDA





**Gilberto Aceves
Navarro (1931 -).**

***Dos que se
alumbran bajo
las estrellas.***

**Óleo / tela.
160 x 180 cm.
1986.
Colección privada.**





la de Wolfgang
Petrick (1939 -),



ARTURO MIRANDA





Página anterior

Wolfgang Petrick
(1939 -).

*De la serie
Melancolía:
jugo de amigo.*
Mixta / tela.
290 x 210 cm.
1989.
Colección privada.

Esta página

*La danza de
la muerte:
la anunciación.*
Mixta / tela.
295 x 210 cm.
1986.
Colección privada.

Un bonito día gris.
Óleo y acrílico / tela.
295 x 210 cm.
1982.
Colección privada.





la de Anselm Kiefer
(1945 -),

Anselm Kiefer
(1945 -).

Nuremberg.
Mixta / tela.
280 x 380 cm.
1982.
Colección privada.

Lilith.
Oleo, emulsión,
carbón, cenizas
y cabellos
femeninos / tela.
380 x 560 cm.
1990.
Colección privada.

en las que se pueden apreciar cambios pero que conservan elementos muy característicos durante toda su producción artística.





Al inicio de cada obra, sea esta pintura, grabado (linóleo, xilografía, huecograbado, electrografía, etc.), dibujo o escultura normalmente se comienza a aplicar el material que se tenga a la mano, ya sea el que se preparó especialmente para ello o aquel que ha quedado de ejecuciones anteriores. De esta forma se inicia al manchar, al trazar, al rayar, al frotar sobre el soporte elegido (madera, tela, plástico, papel, etc.), aplicando la materia, el color, mediante pinceles, trapos, espátulas, las mismas manos y dedos, deslizándolo, esparciéndolo en la superficie, de manera suave unas veces, violenta otras, golpeando el soporte otras, frotando o rascando de manera aleatoria, obteniendo una serie de manchas y trazos sin mucha relación con cualquier objeto o espacio reconocible. Surgen marcas y rastros aparentemente sin ningún orden ni significado. A estos primeros gestos les siguen otros más, para después, si es el caso, ser borrados, cubiertos parcial o totalmente removidos, dejando sobre el soporte utilizado una serie de registros nuevos, rastros que darán pie al desarrollo ulterior de la pieza, estableciendo de alguna forma la cimentación primaria o básica que conforma toda obra artística. A estos últimos les sucederán otros nuevos trazos y manchas, luego unos nuevos borrados más, repitiéndose este proceso infinidad de veces hasta que empieza a surgir una referencia, una silueta, una forma con mayor claridad que comienza a ser reconocida y que entonces origina cierto significado obedeciendo a referencias cada vez más particulares. Se trabaja simultáneamente el espacio y la forma, se relacionan, se desintegran, se vuelven a configurar, se funden y separan, se acercan y alejan para detonar entonces, y solo entonces, la composición y la imagen que prevalecerán en el soporte. Todo esto de manera intuitiva, permitiendo que el soporte y el material se expresen, que nos vayan guiando y provocando, que nos sugieran los espacios y las formas, sacando los elementos compositivos desde el interior de nuestro ser.

*“El artista plástico no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente”.*⁸⁹

Este proceso no se sucede en una sola sesión y puede tomar “n” cantidad de tiempo en concluirse. El tiempo que se toma cada pieza es incontrolable e imprevisible, así como el resultado final.⁹⁰

⁸⁹ Acha, Juan. “Las actividades básicas de las artes plásticas”. p. 77.

⁹⁰ Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p. 146. *“El proceso creativo del artista plástico comienza con un trazo o figura, un color o tema, una vaga idea o una imagen borrosa, sea en la mente, en el esbozo o en la obra; la obra nunca*





En cierto momento, después de aplicar el material, o de retirarlo, después de intervenir el soporte, sigue un espacio de tiempo en el que se reflexiona sobre la pertinencia de lo hecho hasta el momento. Es en este instante en el que interviene todo nuestro bagaje cultural para indicarnos qué elementos preservamos o eliminamos, qué elementos funcionan o estorban, qué formas, colores o espacios alteramos, deformamos, corregimos, definimos o reiteramos.

En ocasiones una pieza puede ser resuelta rápidamente y sin mayores problemas, puede fluir tan natural y sencillamente hasta llegar a su conclusión, pero otras veces esto no ocurre y el tiempo invertido en la realización de una obra puede tardar meses en ser concluida.

Utilizamos el término “terminada” en cuanto a que se concluye la ejecución específicamente de una pieza, pero es muy importante puntualizar que al referirnos a terminar no lo hacemos con la intención de indicar que hemos terminado, ya que consideramos que una pieza es solo una pequeña parte de todo un proceso que no termina con la conclusión particular de una obra, sino que se continua durante toda nuestra vida.

De cualquier forma ¿quién puede decir cuándo está terminada una obra?

Esta es una cuestión sumamente complicada y de difícil determinación. Una obra está terminada cuando lo está, no antes, no después. Pero para saber el momento justo es necesario tener un diálogo con la pieza en ejecución, un diálogo que es parte importantísima del proceso creativo. Es una parte que nos resulta especialmente difícil. Normalmente consideramos terminada la pieza de manera arbitraria, en el momento en el que el proceso se torna repetitivo y percibimos que únicamente le estamos dando vueltas al asunto sin que surja ningún elemento que enriquezca la composición general. Muchas veces las piezas pierden toda su expresividad y espontaneidad por no saber el momento justo de abandonarla o concluirla. Este fenómeno es algo muy común y que ocurre en el proceso creativo de los artistas, como Francis Bacon, quien describe de manera muy elocuente este problema en una entrevista que le realizara David Sylvester en octubre de 1962.⁹¹

está entera ni definitiva en la mente. Para ser precisos, el proceso creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas, constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias”.

91 Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. p. 17. “Creo que tengo tendencia a destruir los mejores cuadros, o los que han sido mejores hasta cierto punto. Sigo probando e intento llevarlos más allá, y pierden todas sus cuali-





La obra es finalmente una pequeña parte de un proceso. Lo importante, podemos, asegurar, es el proceso. Podríamos decir que cada obra solo es una rebanada de un todo que se llama proceso.⁹²

El resultado que obtengamos en cada obra dependerá de una infinidad de factores que influyen durante todo el proceso, factores que en ocasiones facilitan su ejecución pero que en otras lo dificultan.

Cada obra interactúa con las demás durante el proceso de ejecución. Así una pintura puede influir en un dibujo, o una escultura en un grabado, o viceversa. Ninguna es boceto de otra. Lo importante es permanecer siempre con una actitud abierta, atentos a todo lo que pase y mantenerse en la disposición de percibir y encontrar nuevas soluciones técnicas, formales y conceptuales.⁹³

Es de suma importancia asumir nuestros propios alcances, conocer nuestras limitaciones para de esta manera tener más o menos claro hasta dónde podemos llegar.

Durante el proceso de creación debemos encontrar nuestros temas, nuestros formatos, técnicas, herramientas, de lo contrario la obra adolecerá de fallas que repercutirán en su ejecución y conclusión.

Este aspecto, el que trata sobre encontrar nuestros propios temas, nuestros formatos, técnicas y herramientas es sumamente importante. El hecho de tener claro qué se está haciendo viene aparejado necesariamente con el formato sobre el cual se está trabajando, así como con los materiales utilizados y desde luego con qué herramientas están siendo aplicados. Una obra como la planteada en esta investigación no podría ser realizada

dades, lo pierden todo. Yo diría que tiendo a destruir los mejores cuadros.”

92 “... la duración es una sensación como las otras, tan compleja como las otras. Y no tengamos empacho de subrayar su carácter al parecer contradictorio. La duración está hecha de instantes sin duración, como la recta de puntos sin dimensión”. Bachelard, Gastón. “La intuición del instante”. p. 18.

93 “El proceso creativo del artista plástico comienza con un trazo o figura, un color o tema, una vaga idea o una imagen borrosa, sea en la mente, en el esbozo o en la obra, la obra nunca estará entera ni definitivamente en la mente. Para ser precisos, el proceso creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones, que por valiosas, constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias. Las variantes nuevas son pocas en las mejores obras de arte y las constantes o lugares comunes son muchas: la novedad requiere redundancias en todo mensaje que quiere ser entendido y que pretende comunicar una información o novedad propiamente dicha. Además, el artista auténtico nunca queda satisfecho con la innovación de cada una de sus obras; su ideal supera a la realización de ésta; sus intenciones o expectativas son mayores, De aquí que nunca dé por terminada su creación y -cuando lo logra- siempre busque enriquecerla, ampliarla o corregirla. Su trabajo es **sisifesco**; incluso a muchos artistas les cuesta decidir cuándo dar por terminada la obra”. Acha, Juan. “Introducción a la creatividad”. p. 146.





sobre soportes suaves y delicados ni hecha a partir de técnicas que requieren de mucho cuidado y tiempo y las herramientas utilizadas deberán ser herramientas gruesas, toscas, que permitan la aplicación de los materiales de manera violenta y expresiva. No concebimos la realización de una pieza como la ilustrada a continuación llevada a cabo con la técnica en temple de huevo, que requiere mucho tiempo para su correcta ejecución, y ser aplicada con pinceles finos. La fuerza que contiene es obtenida gracias tanto al apropiado formato, como a la técnica (óleo con goma damar) y a la aplicación del mismo con brochuelos baratos y burdos, brochas sintéticas, trapos y espátulas. Mucha de esta expresividad es resultado de la elección del formato, del soporte, la técnica y las herramientas usadas.



**Arturo Miranda
Videgaray
(1963 -).**

***Guardias
blancas.***
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
1998.





3. 1. 2 Transgresión.

La transgresión en nuestro caso responde al cuestionamiento de todo aquello que se da por hecho y establecido por aspectos artísticos, sociales, religiosos, etc.

Es muy importante señalar que esta transgresión responde a parámetros personales, a cuestiones y concepciones que se han forjado a lo largo de un proceso de crecimiento artístico y personal y que sus alcances no pueden ni deben ser comparados con los de otros individuos, Este proceso es personal, único, que si bien puede tener puntos en común con los de cualquier otra persona, refleja el desarrollo de quien esto plantea.

Todo rompimiento, toda transgresión estará determinada por las capacidades personales de su ejecutor. Ningún acto transgresor podrá ir más allá de las capacidades intelectuales, emocionales y físicas de quien lo genera. Estas capacidades (y limitaciones) están dentro de los campos emotivos, psicológicos, culturales, etc., e incluso, podríamos afirmar, hasta de los propios principios físicos que rigen al universo (gravedad, masa, peso, inercia, etc., etc.).

Nuestros actos de rompimiento con aquello que nos es cotidiano, con todo el andamiaje que conforma nuestro entorno, son siempre determinados y limitados por nuestras capacidades, las que nos permitirán o limitarán para alcanzar otros niveles de comprensión de las cosas.

Esta actitud, por propia experiencia, no resulta en el desconocimiento o negación de lo hecho hasta el momento, todo lo contrario, ha fomentado una actitud crítica hacia el trabajo propio, provocando la revisión permanente de los conceptos personales.

En determinado momento podría pensarse que el cuestionamiento permanente podría desembocar en la negación de todo pero ha resultado en la consolidación de convicciones y concepciones de la realidad, rompiendo con estructuras que estorban el desarrollo de la obra artística, pues en todo momento se ha trabajado con la firme convicción de generar recursos plásticos y de romper aquello que conlleve al estancamiento y repetición estéril.⁹⁴

⁹⁴ Sylvester, David. "Entrevistas con Francis Bacon". p. 91. *"Bueno, yo utilizo esas otras prácticas solo para romperlo. Yo siempre estoy intentando romper el proceso. La mitad de mi actividad como pintor es romper lo que puedo hacer con facilidad"*.





3. 1. 3 Nuevos caminos.

Los caminos que se han abierto son muchos, y a nuestro parecer han resultado fructíferos, pues han enriquecido la forma de ver el entorno, han ensanchado la gama de posibilidades para solucionar cada una de las piezas hasta el momento realizadas ¿Las piezas son buena, son malas? No lo sabemos, y mal haríamos en calificarlas, pero una cosa si es segura, son parte de un proceso efectuado con cuidado, con autocrítica y con toda la honestidad que puede dar el compromiso profundo con uno mismo.⁹⁵

Lo más importante es decir y hacer las cosas, tener el valor y la entereza de seguir las convicciones propias. Esto se verá reflejado invariablemente en la producción propia. La obra artística. El proceso, a fin de cuentas, somos nosotros mismos.

*“No importan las equivocaciones ni las exageraciones. Lo que vale es el valor de pensar en voz alta, decir las cosas tal como se sienten en el momento en que se dicen. Ser lo suficientemente temerario para proclamar lo que uno cree que es la verdad sin importar las consecuencias y caiga quien cayere. Si fuera uno a esperar tener la verdad absoluta en la mano o sería uno un necio o se volvería mudo para siempre. El mundo se detendría en su marcha”.*⁹⁶

En algún momento, durante una sesión en la clase del Mtro. Gilberto Aceves Navarro, él nos cuestionó ante la frustración al tratar de romper nuestros límites y sentir que no podíamos, preguntándonos si acaso por hacerlo mal y obtener malos resultados o por no gustar a los demás nuestro trabajo, dejaríamos de hacer lo que estábamos haciendo ... la respuesta fue, naturalmente, no. Esto significa que el trabajo artístico debe realizarse en contra y a pesar de todo y todos, siguiendo las convicciones propias y, como se ha venido repitiendo, con autocrítica y honestidad.

En otro momento, en una sesión con el Prof. Wolfgang Petrick se mantuvo una discusión acerca de la honestidad y autenticidad del trabajo del artista. Esta discusión demostró que la actitud es importantísima, que si se tiene el deseo y la fuerte convicción de ser artista entonces se debe vivir para ello y por ello. Uno de los ejemplos que él puso en esa ocasión

⁹⁵ “Nadie más que su propia obra puede decir en realidad si un artista está o no en decadencia. En esto no cabe discusión, ni hay defensas ni ataques que valgan”. Antoni Tàpies. “La práctica del arte”. Ariel. Barcelona. 1973. p. 9.

⁹⁶ Orozco, José Clemente. “Textos de Orozco”. UNAM. México. 1983. pp. 53 y 98.





fue, palabras más, palabras menos, *“si quieres ser expresionista, entonces debes vivir y ser expresionista”, “tu actitud debe ser congruente con tu trabajo, no es posible separar tu vida cotidiana de tu proceso creativo, son cosas paralelas, son cosas que parten del mismo origen y se dirigen en la misma dirección”. “Debes ser congruente”.*

“El mal arte es un arte inexacto. Es arte que rinde informes falsos”. “Si un artista falsifica su informe acerca de la naturaleza del hombre, acerca de su propia naturaleza, acerca de la naturaleza de su ideal de esto o lo otro, de dios, si dios existe, de la fuerza vital, de la naturaleza del bien y del mal, si el bien y el mal existen, de la intensidad con la que cree o no en esto, eso o lo otro, del grado en que sufre o se alegra: si el artista falsifica sus informes sobre estos asuntos o sobre cualquier otro asunto con el fin de ajustarse al gusto de su época, a los requisitos de un soberano, a las conveniencias de un código ético preestablecido, entonces ese artista miente. Si miente por voluntad deliberada de mentir, si miente por cobardía, descuido, pereza, o por cualquier negligencia, miente de todos modos y se le debe de castigar o despreciar de acuerdo con la magnitud de su delito”.⁹⁷

3. 1. 3. 1 Dibujo

Empezaremos describiendo el proceso del dibujo dentro de la obra personal.

Si bien es notorio el lenguaje desarrollado, el cual muestra una coherencia clara, la lucha durante su ejecución ha cuestionado siempre todo aquello que conforma el entorno personal, cosas que se ven, cosas que se oyen, que se huelen, que se tocan, todo aquello que de una u otra manera forma parte de la realidad que nos es propia y conocida y que percibimos mediante nuestros sentidos.

⁹⁷ Pound, Ezra. “El arte de la poesía”. pp. 67 y 68.





Los dibujos nunca han sido ejecutados como bocetos o ensayos para una pintura o una escultura, cada uno de ellos es una pieza en si misma, cada dibujo tiene su propio espacio y tiempo, al igual que cada electrografía, o cada grabado. Cada una de las obras es tan importante como las otras, sin importar su tamaño o técnica.

Los dibujos se han desarrollado en dos formatos:

- a) como tales, en hojas ex profeso, como piezas sueltas y
- b) como parte de un libro de artista o libro-objeto.



Arturo Miranda
Videgaray

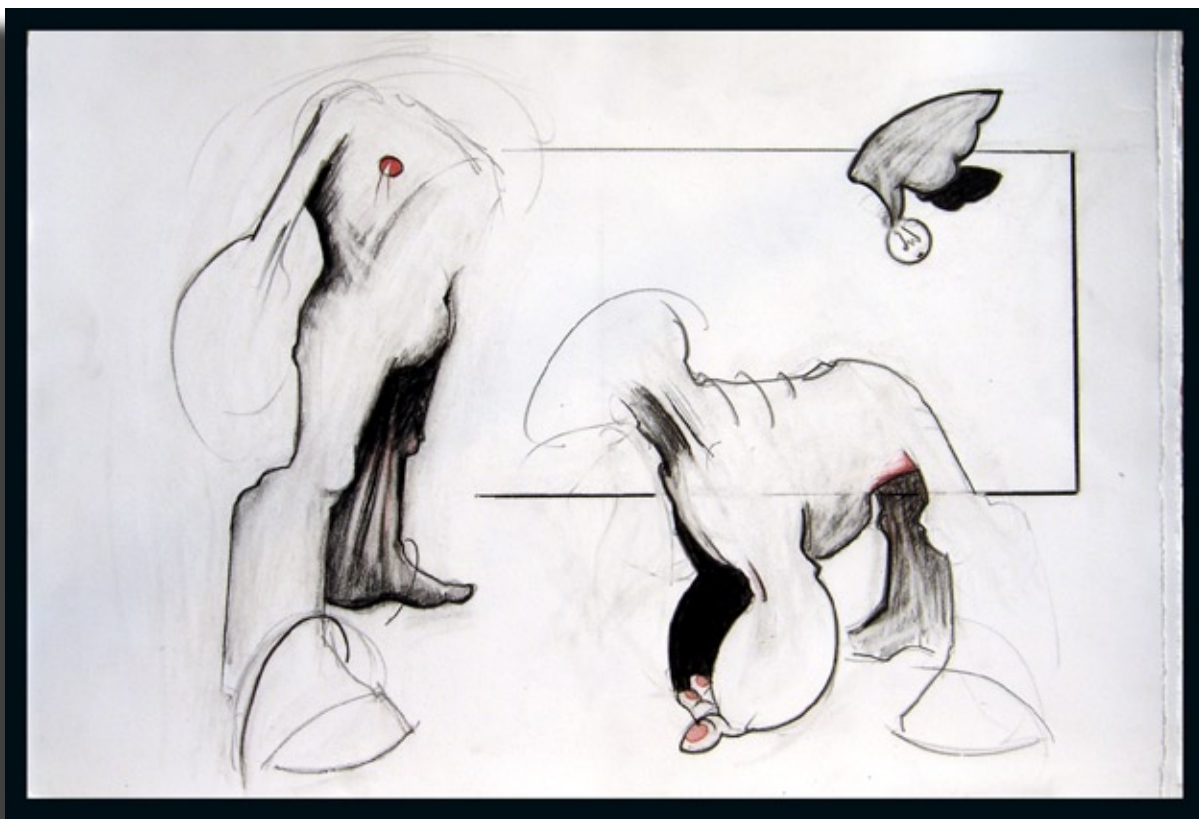
Del Libro-objeto
Zoofilia y Aire.
Mina seca / papel.
40 x 60 cm. c/u.
Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.
2006.

En ambos casos son parte de un todo, como se ha dicho ya, son parte del proceso artístico que si bien tienen sus características particulares, propias de la misma técnica, determinada por la minas secas, el carboncillo o el grafito, reflejan las inquietudes del autor, de igual forma que se pueden observar en la pintura, la escultura o la gráfica.





Una característica importante es que el dibujo se entiende como una expresión en blanco y negro, en donde pocas veces se desarrollan obras con color. La realización es predominantemente a partir del uso del grafito, carboncillo o mina seca aplicados sobre el papel. No existe el color como elemento compositivo. El duro contraste del material sobre el papel (soporte) es suficiente y se tiene la convicción de que el color restaría dramatismo a la obra. Además responde a la espontaneidad y frescura que resulta al ser elaborado de esta forma. Cuando se ha aplicado color al conjunto de la composición este ha ido meramente solo como un pequeño acento en áreas pequeñas y muy específicas.



**Arturo Miranda
Videgaray**

**Del Libro-objeto
Zoofilia y Aire.
Mina seca / papel.
40 x 60 cm. c/u.
Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.
2006.**

Estas aplicaciones, a manera de acentos para enfatizar formas o planos específicos, no solo se han hecho con plumas o pinceles sino también mediante el collage, lo que ha permitido romper con los esquemas de trabajo y realización establecidos con anterioridad, pues detonan soluciones diversas, sugeridas por las mismas imágenes utilizadas.





Es notoria la aplicación del material, que como se dijo anteriormente responde a la convicción de encontrar los soportes, técnicas, materiales y herramientas adecuados.

**Arturo Miranda
Videgaray**

**Portada del
libro-objeto
*Retratos de
familia.***

**Mina seca y
collage / papel
30 x 20 cm.
89 pp.**

**Editorial
Libro-Arte-Correo.
México 2002.**

**Del Libro-objeto
*Ignominia.***

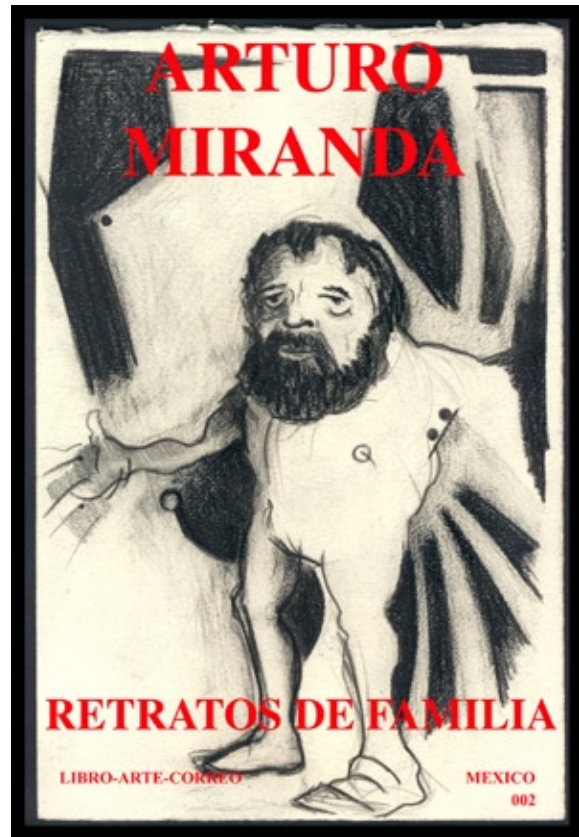
**Mina seca y
collage / papel.
40 x 30 cm.
223 pp.**

**Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.
2001.**

Los dibujos así, no solo son ejecutados rayando sobre el papel, manchando, frotando, sino que también borrando. Esto es, que no solamente se dibuja aplicando material sino también quitándolo, haciendo de la goma una herramienta que no quita materia sino que agrega luz, convirtiéndola en un elemento de suma importancia, la cual es generada no como el resultado

de los espacios y planos que quedaron sin “dibujar”, sino como un elemento compositivo empleado conscientemente en un juego de positivo-negativo, donde la forma y el espacio interactúan y se complementan.

No debemos olvidar que el espacio tiene una forma determinada. El espacio alrededor de las formas propiamente dichas,





compositivamente es el contenedor de ellas y tiene además, incuestionablemente, una forma tan importante como la forma misma, con la cual determina la composición en su conjunto.

De esta manera la goma que normalmente se utiliza para corregir, para borrar, quitar, desaparecer, aquí tiene la misma función que el grafito, con ella dibujamos y dejamos rastros, a veces nítidos otras veces mas sutiles, con ella generamos atmósferas, planos y espacios.



El ejercicio es muy estricto, se debe estar dibujando permanentemente, sin descanso, en todo momento. Esto permite que se tenga un acercamiento mucho más efectivo a la forma y al espacio, deviniendo con ello en una ejecución espontánea dando como resultado una imagen contundente, aspecto vital para una obra de arte.

El dibujo se ha convertido, dentro de este proceso en el elemento de más importancia. El dibujo no solamente es una representación mimética y/o gráfica del mundo, es algo mucho más complejo, es la manera en que el artista visual construye sobre su soporte. El artista para poder representar en imágenes aquello que le preocupa debe indudablemente dominar el dibujo. Para construir una imagen bidimensional y colocarla sobre cierto espacio se requiere relacionar adecuadamente la forma

**Arturo Miranda
Videgaray**

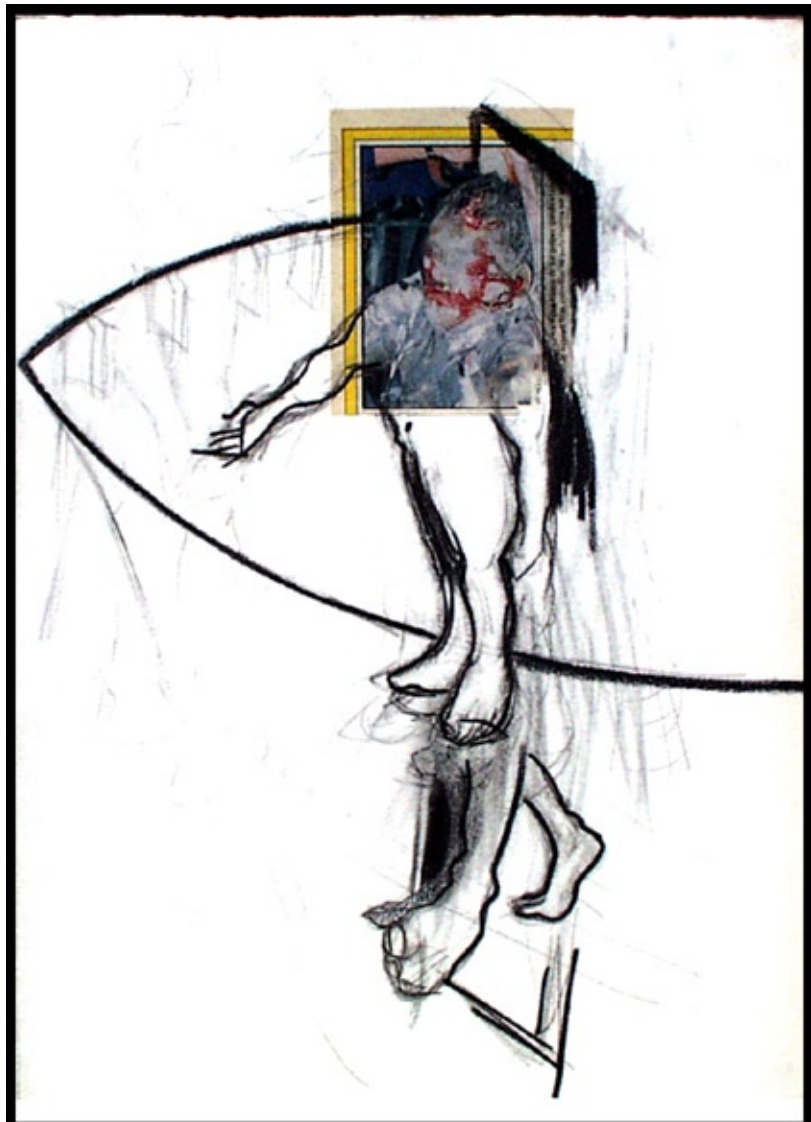
**Del Libro-objeto
Ignominia.
Mina seca y
collage / papel.
40 x 30 cm. c/u.
223 pp.
Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.
2001.**





y el espacio, el fondo con la figura, inclusive si se tratase de obra tridimensional. El dibujo visto de esta manera, es la herramienta que nos ha de permitir construir armónicamente la composición integral de la obra, al dominarlo podremos estructurar los diferentes elementos que determinan su naturaleza, sea esta bidimensional o tridimensional, sea en pintura o en grabado, sea realizada con cinceles o a través de una lente fotográfica, no importa, el dibujo nos permitirá construir al ir relacionando formas, espacios, luz y colores.

El artista que no sepa dibujar estará perdido, no importa el área de trabajo, lo mismo funciona para pintura, para el dibujo, el grabado, la escultura, la fotografía, etc. todas las disciplinas que se sirvan de la imagen para concretar una idea o transmitir algún mensaje.

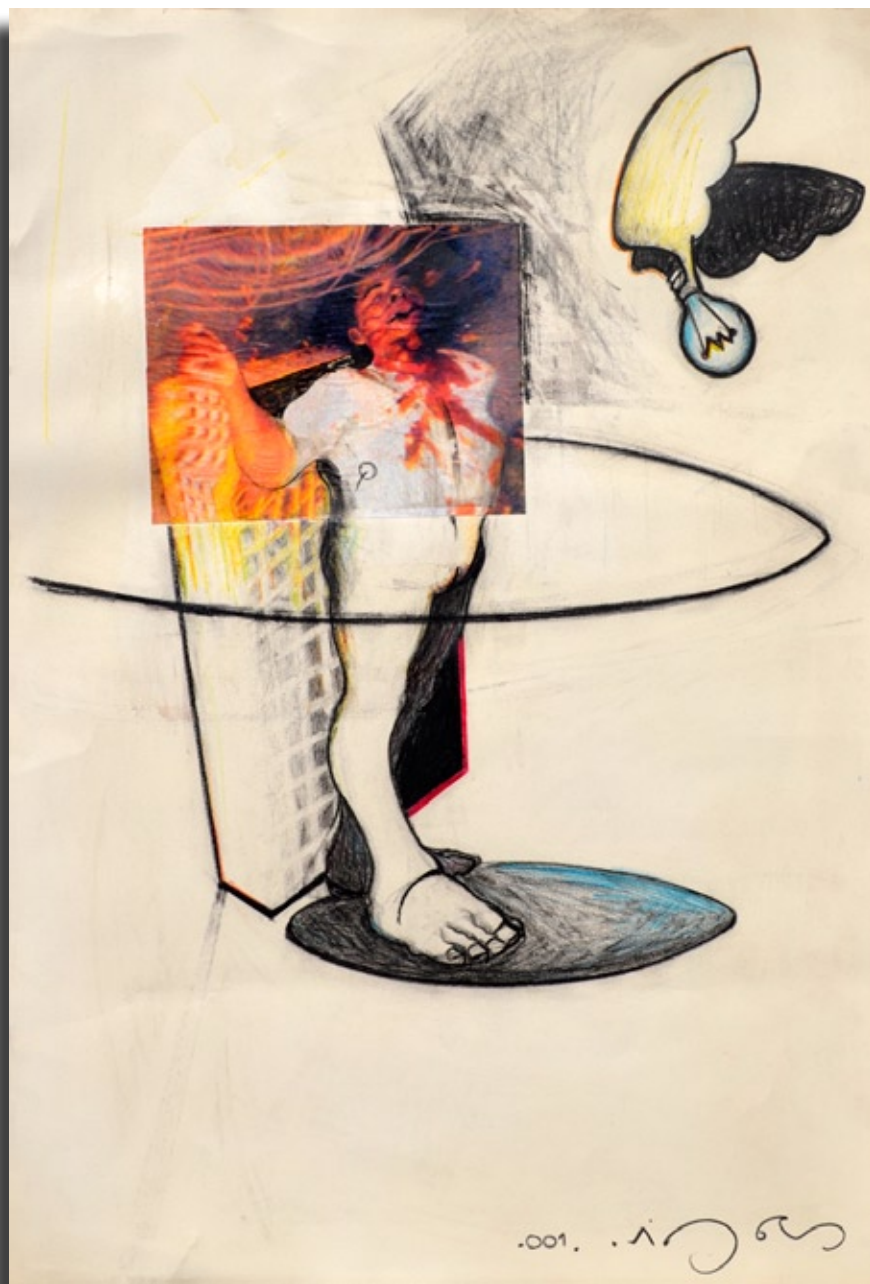


**Arturo Miranda
Videgaray**

**Del Libro-objeto
Ignominia.
Mina seca y
collage / papel.
40 x 30 cm.
223 pp.
Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.
2001.**

ARTURO MIRANDA

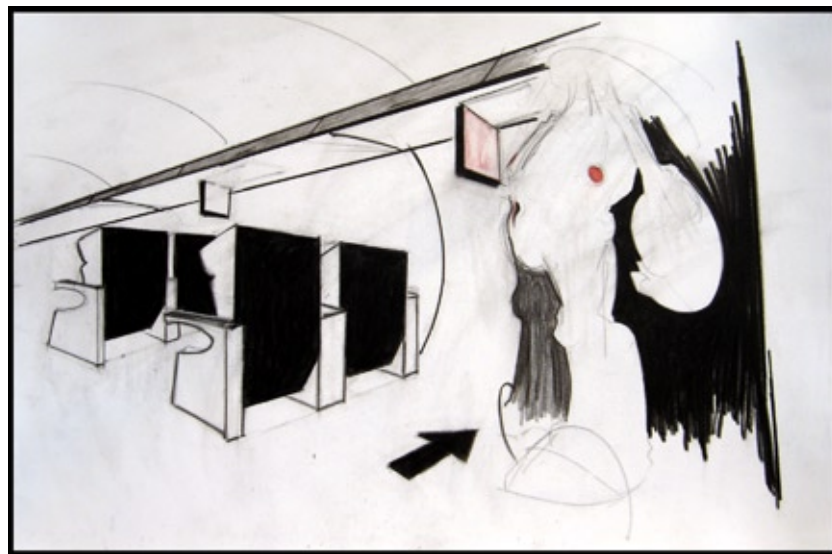
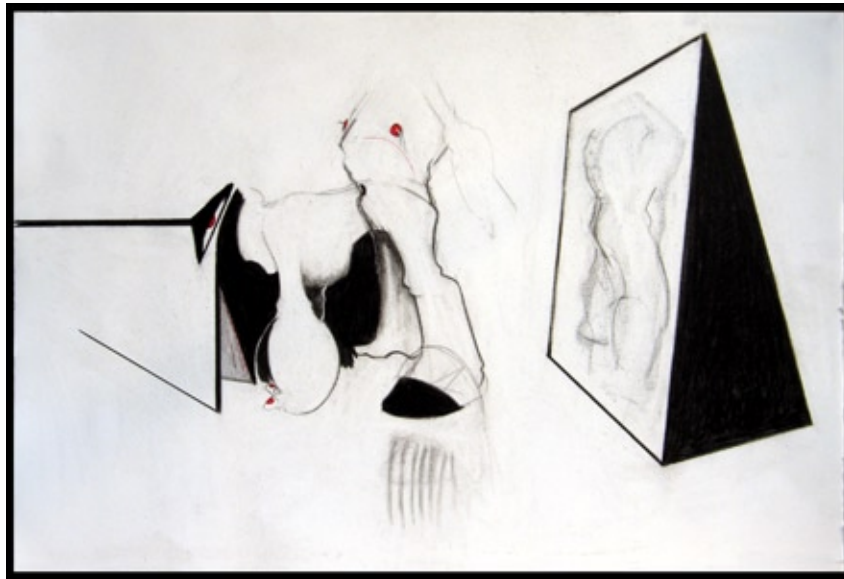




Arturo Miranda Videgaray

No más fronteras.
Mina seca y collage / papel.
76 x 51 cm.
2001.





Arturo Miranda Videgaray

Del Libro-objeto
Zoofilia y Aire.
Mina seca / papel.
40 x 60 cm. c/u.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2006.





Arturo Miranda Videgaray

Libros-objeto:

El Dr. Acteal aún da consulta (2009),

Independencia, independencia, (in) dependencia (2010),

¿Independencia? Toma tu independencia (2010),

Antesala (2010).

Grafito / papel.
21 x 13 cm. c/u.
100 pp. c/u.
Editorial
Libro-Arte-Correo.
México.





Arturo Miranda Videgaray

Libros-objeto:

***Hacia Hércules C-130* (2011),**

***Túnel* (2011),**

***Des(integración)* (2012),**

***Fronteras* (2012),**

**Grafito / papel.
21 x 13 cm. c/u.**

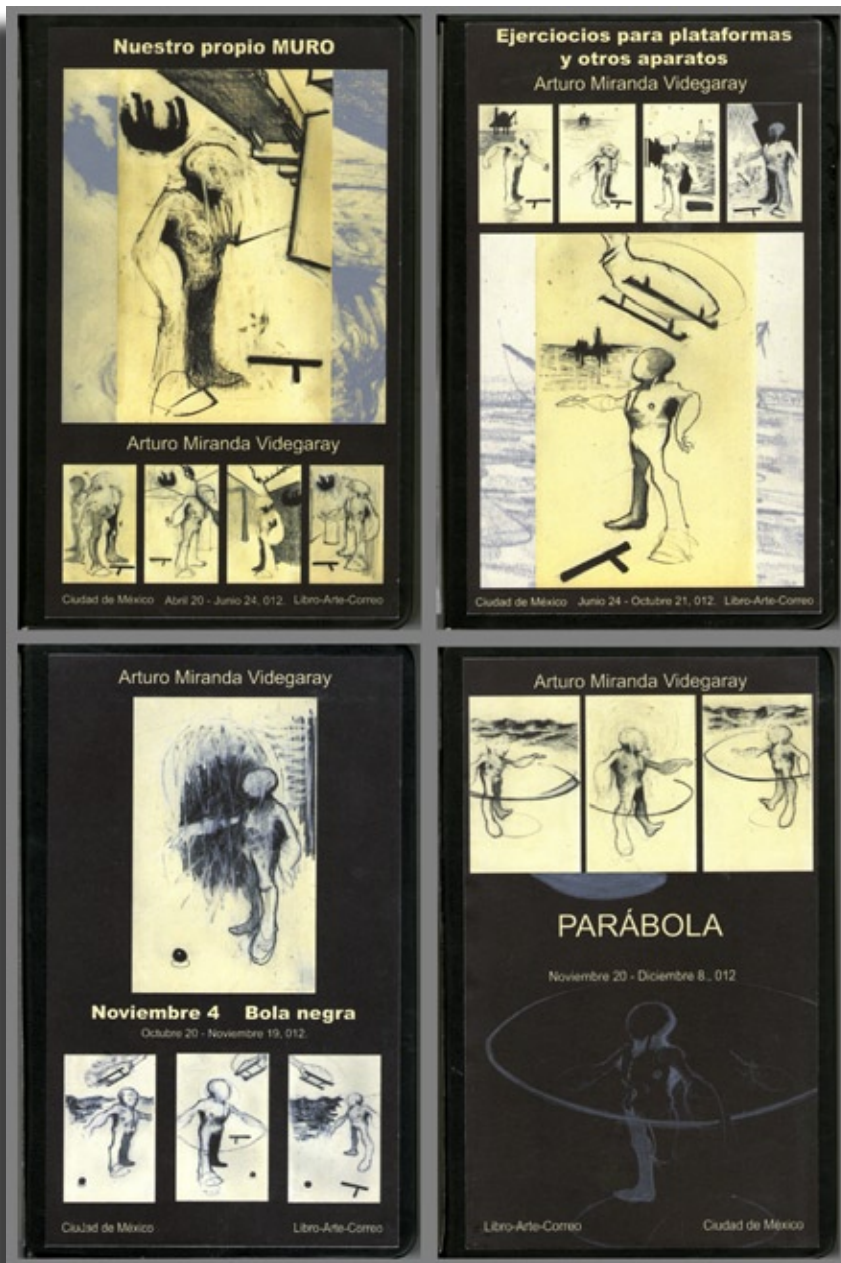
100 pp. c/u.

Editorial

Libro-Arte-Correo.

México.





Arturo Miranda Videgaray

Libros-objeto:

Nuestro propio muro (2012),

Ejercicios para plataformas y otros aparatos (2012),

Noviembre 4. Bola negra (2012),

Parábola (2012),

Grafito / papel.
21 x 13 cm. c/u.

100 pp. c/u.

Editorial

Libro-Arte-Correo.
México.





3. 1. 3. 2 *Escultura*

Nunca se boceta para realizar una obra, siempre, invariablemente, se empieza como ya se ha descrito, y no porque esa sea la regla, sino porque esta forma de trabajo responde al temperamento del autor.

Debemos apuntar que en ocasiones se ha intentado hacer un boceto previo, muy exacto, pero también debemos confesar, nunca ha dado un buen resultado, provocando una ejecución torpe y la consecuente destrucción total de la pieza.

Al término de cada obra se abren diferentes soluciones que enriquecen el repertorio de recursos con los que se irá desarrollando posteriormente el proceso de creación.

Es necesario aclarar que para la escultura si existe un bocetaje previo. No es como la pintura, el dibujo o la gráfica. En la escultura, por las mismas exigencias del material y los soportes se requiere una idea un tanto más clara que en las otras disciplinas.

Cuando menos se realiza un dibujo sobre las piezas de madera, un esquema que sirve como guía para ir devastando la figura, o para ir sumando material si se trata de un modelado.

Es indudable que la escultura requiere de ciertos pasos que no se pueden obviar o suprimir, como pudiera suceder en las otras áreas, no al menos en la obra planteada. Como hemos mencionado, todos los procedimientos van aparejados al proceso mismo, es este el que determina las formas de trabajo, el que indica los caminos a seguir.



**Arturo Miranda
Videgaray**

*Estudio para
un híbrido.*
**Talla en madera.
55 x 20 x 14 cm.
1993.**



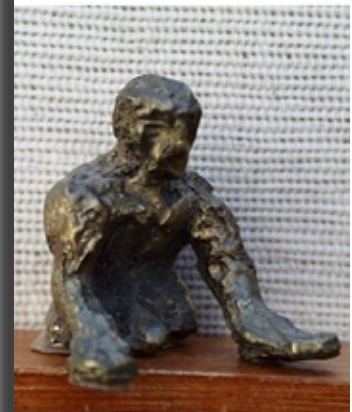
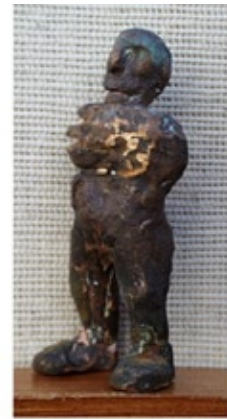


Y como en todas las piezas que van conformando el proceso existen referencias, unas veces mas claras que otras, a artistas que, como en algún momento ya se apuntó, han tenido cierta influencia en el desarrollo personal y artístico. Estas influencias son muy importantes, aunque consideramos que el hecho de asumirlas lo es aún más.

Podemos ver el rastro de las herramientas sobre la superficie de cada pieza, a manera de gestos que dejan su rastro, como cicatrices sobre la piel. Marcas que hablan de cosas, acciones que se sucedieron unas trás de las otras, dejando vestigios expresivos que dan a las obras una fuerte carga dramática.

Zonas apenas esbosadas junto a otras perfectamente pulidas generan un contraste plástico que enriquece la ejecución. Como en el resto de la producción, los contrastes son básicos, son los que generan la espontaneidad y fuerza expresiva.





**Arturo Miranda
Videgaray**

**Proyecto para
un ajedrez.
Bronce.
5 x 4 x 4 cm. c/u,
aprox.
1997.**

ARTURO MIRANDA





3. 1. 3. 3 Grabado

Antes de desarrollar este apartado consideramos muy importante establecer que para nuestro parecer la gráfica debe ser en blanco y negro. No hay color que supere el contraste sencillo, dramático, crudo y directo del blanco y negro.

No pretendemos descalificar ni minimizar las obras de quienes emplean el color en su propuesta gráfica, pero si queremos dejar en claro que para nuestro proceso el color resulta, hasta el momento, un elemento distractor que suaviza el dramatismo y le resta crudeza al contraste del blanco/negro.

La forma de trabajar responde a aquello que se quiere o pretende representar.

Existe una preocupación patente por el cuerpo humano y su relación con su entorno, pero es de resaltar, que este entorno es el que el mismo ser humano se ha generado, dejando el entorno natural rezagado, subordinado a objetos y espacios netamente humanos, hechos y modificados por él mismo.

Arturo Miranda
Videgaray

*Poliomielítico
con cráneo y
bombilla.*
Xilografía.
120 x 80 cm.
1996.

Las técnicas empleadas son el linóleo y la xilografía por responder estas de manera más clara a una propuesta de carácter más expresivo, donde el error se convierte en un elemento compositivo más, donde el error se convierte en una forma más de componer.

Estas técnica no permiten correcciones; cuando uno se ha equivocado cortando de más nos fuerza a encontrar una solución formal que se adecue a lo que se está obteniendo durante el proceso. En estas técnicas no existe el barniz que oculte las





equivocaciones, no hay bruñidor que las atenúe. Si existe un error ahí se queda y forma parte de la composición, dejando una obra fresca, espontánea, dramática y expresiva.

Al inicio se empieza con un dibujo sencillo sobre el soporte de madera o linóleo para después comenzar a rascar en el material. Este dibujo inicial es una guía que evitará que durante el proceso de ejecución nos perdamos y podamos definir con claridad los planos negros y blancos. La imagen se construye básicamente a partir de contraponer planos oscuros con los claros, la luz contra la oscuridad.

Se trata de construir con la luz, modelar las formas con golpes o cortes de luz. Esta forma de trabajar el grabado no permite mayores correcciones, deja cada corte como un rastro que refleja la fuerza expresiva del material. No hay muchos ensayos, la imagen se forma rápidamente y al final no se hacen pruebas de estado, la estampa resulta casi como si fuera un dibujo, exigiendo al autor tener completo dominio de los elementos gráficos.

Arturo Miranda Videgaray

En la fila.
Linóleo.
20 x 30 cm.
2005.





La imagen resulta contundente, cruda y dramática



**Arturo Miranda
Videgaray**

Réquiem.
Xilografía.
120 x 80 cm.
1995.

El sobreviviente.
Xilografía.
40 x 30 cm.
1994.





**Arturo Miranda
Videgaray**

Discapacitado.
Xilografía.
120 x 80 cm.
1996.

El domo.
Linóleo.
30 x 20 cm.
2006.



ARTURO MIRANDA





ARTURO MIRANDA

Arturo Miranda
Videgaray

*Discapacitado con
silla de infante.*
Xilografía.
120 x 80 cm.
1996.

Bajo tierra.
Xilografía.
48 x 35 cm.
2010.





3. 1. 3. 4 *Pintura*

La pintura tiene sus propias complicaciones. Como en el dibujo es importante tener en cuenta que no solamente se pinta aplicando materia sino que también se pinta quitándolo.

Hay efectos y rastros que solamente se pueden obtener mediante la extracción de material, los cuales pueden ser llevados a cabo con espátulas, cuchillos, trapos y frotados o lavados con diferentes solventes (o agua, dependiendo por supuesto, de la técnica empleada).

Al igual que en los casos anteriores (excluyendo a la escultura) no hay un dibujo o boceto previo que nos sirva como directriz para su ejecución. La pintura se aplica a partir del manchado y rayado del soporte realizado de manera aleatoria sobre la superficie. De hecho, el método utilizado para comenzar una tela es el de limpiar los pinceles sobre la tela que se está comenzando, dejando que esta se manche indiscriminadamente.

Estas manchas aleatorias se van conformando poco a poco y al ir las superponiendo gradualmente, formas y figuras surgirán al momento de responder a las inquietudes, unas veces más conscientes que otras, del autor.

¿Qué colores utilizar? Eso no es importante, el color se va aplicando a partir del proceso mismo. Nunca se planea un cuadro en rojos o verdes. Lo importante es entablar un diálogo con la obra, lo esencial es saber escuchar a la pintura, ella es la que nos dirá claramente los colores a utilizar.

De hecho, los colores se van determinando en un principio por la pasta que resulta de la limpieza de los pinceles. Esta es, según las cargas que los mismos hayan tenido, la que ha de marcar en un principio la paleta, que no necesariamente será con la que se concluya.

Es claro que esta pasta grisácea, aparentemente conformada por color sucio, prevalece en diferentes áreas de la superficie, tornándose de ser un color sucio, sin cualidades cromáticas, en un color más, tan rico y expresivo como cualquier color puro o limpio.





Estamos convencidos que el color “sucio”, como se le conoce comúnmente, es un color con las mismas características que el color limpio o puro cuando es utilizado conscientemente como un elemento cromático más, y no como cuando es resultado de una utilización deficiente del color mismo.

El color sucio es tan o más expresivo y dramático que cualquier otro color limpio. Las propiedades cromáticas del color no creemos que residan en su aparente limpieza y pureza. El color sucio bien empleado es cromáticamente rico y su utilización, como un elemento compositivo más y no como una carencia técnica, es tan válida como cualquier otro.

La conformación del cuadro es desde el principio una permanente confrontación de situaciones y acciones. Se va manchando la tela aleatoriamente a modo de obtener primero, grandes zonas y planos extensos de color, un rastro que evocará diferentes cosas. Esta mancha puede ser que genere formas y espacios específicos que den pie a un desarrollo con mayor intención. Mientras esto no ocurra se sigue manchando de manera intuitiva y accidental el soporte las veces que sea necesario. A partir de que este fenómeno, de ir agregando o quitando materia, haga surgir, por decirlo así, el planteamiento formal del cuadro, es como se irá desarrollando la pintura. Ya con una idea tal vez más clara será cuestión de ir agregando materia y hacer en determinados momentos algunas pausas para observar y analizar lo hecho hasta el momento para entonces determinar qué cosas prevalecen, qué cosas se transforman o incluso se borran.⁹⁸

¿Qué gesto prevalece y finalmente define el desarrollo ulterior del cuadro? A partir de superponer intuición sobre intuición, accidente tras accidente, se va conformando y es muy importante que el pintor se mantenga muy atento en todo momento para capturar, si es que se puede decir de esta forma, el hecho concreto que capture la intención final de la obra.

Cada uno de estos accidentes, como elementos formales que conforman poco a poco el cuadro, son ejecutados por el artista de manera aleatoria, en repeticiones, provocando romper aquello que se considera superfluo y débil. Estos gestos accidentales, que en ocasiones son espacios y en otras son figuras, se generan a partir de la intención de provocar nuevas salidas o soluciones formales.⁹⁹

⁹⁸ Un ejemplo de esta forma de trabajo es la que utilizaba Francis Bacon en sus telas. Así lo podemos constatar en las entrevistas que le hiciera David Sylvester de 1962 a 1974. Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. pp. 121-122.

⁹⁹ “Mi forma de trabajar es ya totalmente accidental, y cada vez más, y no parece producirse, valga la palabra, a menos





Ciertamente no se trata simplemente de arrojar materia sobre el soporte. La sensibilidad del artista determina, fundamentada por su propia historia y desarrollo, una u otra solución. Si bien esta acción intuitiva y accidental persigue romper con los estereotipos y prejuicios que nos determinan, debemos apuntar que son de alguna manera gestos calculados. Nunca son absolutamente aleatorios. El artista sabe con qué fuerza aplica la materia, sabe qué tanta carga de pintura lleva el pincel y con estos conocimientos puede prever el resultado. Nunca se trabaja totalmente a ciegas, siempre existe un referente que está enmarcado por todo el bagaje cultural que se ha obtenido a lo largo del ejercicio artístico.¹⁰⁰

¿Qué prevalece, qué gesto, qué accidente queda y cuál se va? Esto dependerá de la formación del artista y a su decisión final, que estará acotada por su intuición, que a su vez estará definida por su formación no solamente como artista sino como individuo.¹⁰¹

La obra en general, la obra artística, es una serie de muchas luchas que se reúnen, que se contradicen, que se complementan, que se afirman, que se niegan o incluso que se aniquilan. Es un campo, podríamos decir, de batalla en el cual se desarrollan enfrentamientos que devienen en la obra final. Estas luchas confrontan no solo las convicciones del artista, sino también las de la sociedad en la que se desenvuelve. Podríamos decir, como en algún momento lo hizo Octavio Paz que *“el cuadro es el lugar de reunión de muchas fuerzas”*.¹⁰²

que sean de modo accidental, ¿cómo puedo recrear un accidente? Es casi imposible hacerlo. Podría conseguir otro accidente, pero nunca será el mismo. Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. pp. 17-18.

100 *“Puede que uno llegue a ser más experto en la manipulación de los trazos que son obra de la casualidad, los trazos que uno ha hecho con total independencia de la razón. Cuando uno se condiciona a sí mismo a base de tiempo y de manejar lo que aparece, está más abierto a lo que el accidente le propone. Y, en mi caso, creo que todas las cosas que me han gustado algo han sido resultado de un accidente sobre el que he podido trabajar. Porque me ha dado una visión desorientada de un hecho que yo intentaba atrapar. Y yo podía entonces empezar a elaborar, y a probar y a sacar algo de una cosa que no era ilustrativa”*. Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. pp. 52-53.

101 *“... en mi caso, toda la pintura (y a medida que me hago más viejo) es accidente. Sí, lo preveo, y sin embargo yo casi nunca lo realizo tal cual lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en que acabará y, resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran. ¿Es esto accidente? Quizás pueda decirse que no es accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de un accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad”*. Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. pp. 14-16.

102 *“El cuadro es el lugar de reunión de muchas fuerzas. Como el poema, la pintura está hecha de enemistades y reconciliaciones, rimas, correspondencias y ecos. No es un mundo privado, sino el espacio propicio al encuentro: es un sitio de comunión. “La poesía”, escribí hace años, intenta volver sagrado al mundo. De allí el recelo con que la han visto iglesias, capillas, sectas y partidos políticos. Mediante la palabra el poeta consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y la mujer, la naturaleza o su propia conciencia”*. Paz, Octavio. “Tamayo”. p. 21.





El cambio en la forma de concebir y solucionar la pintura es notorio en estas dos pinturas. La primera es del año de 1986 y la segunda del año de 1991, a un par de meses de haber regresado de la estadía en Berlín.



**Arturo Miranda
Videgaray**

Crucifixión.
Acrílico / papel.
124 x 100 cm.
1986.

Encuentros.
Óleo / tela.
170 x 150 cm.
1991.





Marc Chagall
(1887 - 1985).

La caída de Ícaro.
Óleo / tela.
213 x 198 cm.
1975.

**Museo Nacional
de Arte Moderno,
Centro Georges
Pompidou, París.**

3. 2 Obra.

La temática de la obra se desarrolla a partir de permitir que los hechos cotidianos permeen en el trabajo. Buscar un gran tema, un tema importante dejó de ser eso, importante. Los temas están ahí, inmediatos, son las cosas que preocupan a todos, las cosas y asuntos que conciernen a todos en el momento que ocurren ¿Por qué buscar temas grandilocuentes y universales? ¿Por qué ser tan pretencioso?

Pasaron muchas cosas hasta que comprendimos que estos temas, estas cosas importantes son en primer lugar cosas locales y/o personales, que al ser abordadas con honestidad tendrían eco en las demás personas. Esta actitud la refiere Chagal en algún comentario con Francois Targat y que es patente en la obra.¹⁰³

La temática deberá ser el resultado de aquello que afecta y preocupa al artista que forma parte de un colectivo social, donde los individuos que lo conforman comparten en mayor o menor medida esa problemática.

En muchas ocasiones se desarrollan formas que fueron detonadas por imágenes muy particulares a partir de situaciones que se viven cotidianamente,

¹⁰³ Chagal afirma en "No hay que tener miedo de ser uno mismo, de expresarse a sí mismo. Si usted es absolutamente sincero, lo que hace, lo que dice, convendrá a los otros. Procure que su obra no quede cubierta de espuma". Targat, François Le. "Marc Chagal". Polígrafa. Barcelona. 1985. p. 9.





ARTURO MIRANDA

Arturo Miranda
Videgaray

*Don Rufino
y sus sandías.*
Óleo / tela.
110 x 100 cm.
2000.





En nuestro caso las características de las imágenes también responden a situaciones y cosas que ocurren cotidianamente. La aparición de máscaras anti-gas obedece a la inquietud de percibir las como seres anónimos, seres que pueden ser el mismo espectador. Pero ¿por qué no dotarlos de un rostro? Creemos que de esta manera el espectador, al ver determinados rasgos en los rostros de los personajes establece cierto distanciamiento. De la manera contraria, con máscaras o en otros casos, sin rostros, estos personajes se vuelven neutrales, se vuelven receptivos y el espectador puede reconocerse en ellos, el espectador puede ser el personaje en la obra, la obra se vuelve como un espejo que refleja a quien se pare enfrente, reflejando, por qué no, al mismo espectador, quien se puede identificar más directamente con la obra. Estas máscaras antiguas surgen concretamente en el momento de la unificación alemana, en Berlín, cuando los soldados rusos ante la inminente retirada de su ejército del territorio alemán se vuelcan en la plaza de la puerta de Brandemburgo vendiendo sus equipos militares en los que se encontraban botas, abrigos, insignias, cantimploras y por supuesto estas máscaras.

Estas máscaras tienen la peculiaridad de tener una referencia muy clara hacia los cráneos de algunos animales, con su forma alargada como si estuvieran envolviendo la cabeza de un animal con un hocico prominente.

Después vinieron las representaciones del cuerpo humano en cuatro patas. Esta forma de pintarlos, de dibujarlos vino del impacto que ciertas películas produjeron en nosotros. Werner Herzog, en su “Cobra Verde” muestra a poliomielíticos caminando en la playa, Alejandro Jodorowsky hace lo suyo en películas como “El Topo” y “Santa Sangre”.

Se empiezan a incorporar elementos como bombillas, macanas, botes, carriolas, biberones, escaleras, se toman espacios cotidianos, todo como resultado de su uso diario, de objetos y situaciones que día con día van marcando el desarrollo personal.

También hay alusiones, inconscientes y consientes, a artistas con los que se siente alguna cercanía. Por ello podemos reconocer a Grûnewald, a Brueghel, a Lovis Corinth, a Francis Bacon, a Gilberto Aceves Navarro, a Wolfgang Petrick, a Max Beckmann, a William Felt, a Antonio Ruiz, a Rufino Tamayo, a José C. Orozco, todos ellos con una obra que ha tenido un ascendente importante en el desarrollo de nuestro proceso artístico. **Las influencias no deben ocultarse o negarse. Todos los artistas somos continuación (ya sea afirmando o negando) de los que nos precedieron.**





Arturo Miranda
Videgaray.

San Sebastián
después de
Grünewald.
Oleo / tela.
170 x 140 cm.
1992.

En las obras se puede ver la violencia cotidiana de las grandes ciudades, el tratamiento con el que son realizadas corresponde a ese sentimiento de incertidumbre y temor que crece diariamente ante una realidad que nos sobrepasa.

*“¿Hay algo que muestre mejor a un hombre que sus debilidades?”*¹⁰⁴

104 Cardoza y Aragón, Luis. “André Breton atisbado sin la mesa parlante” p. 16.



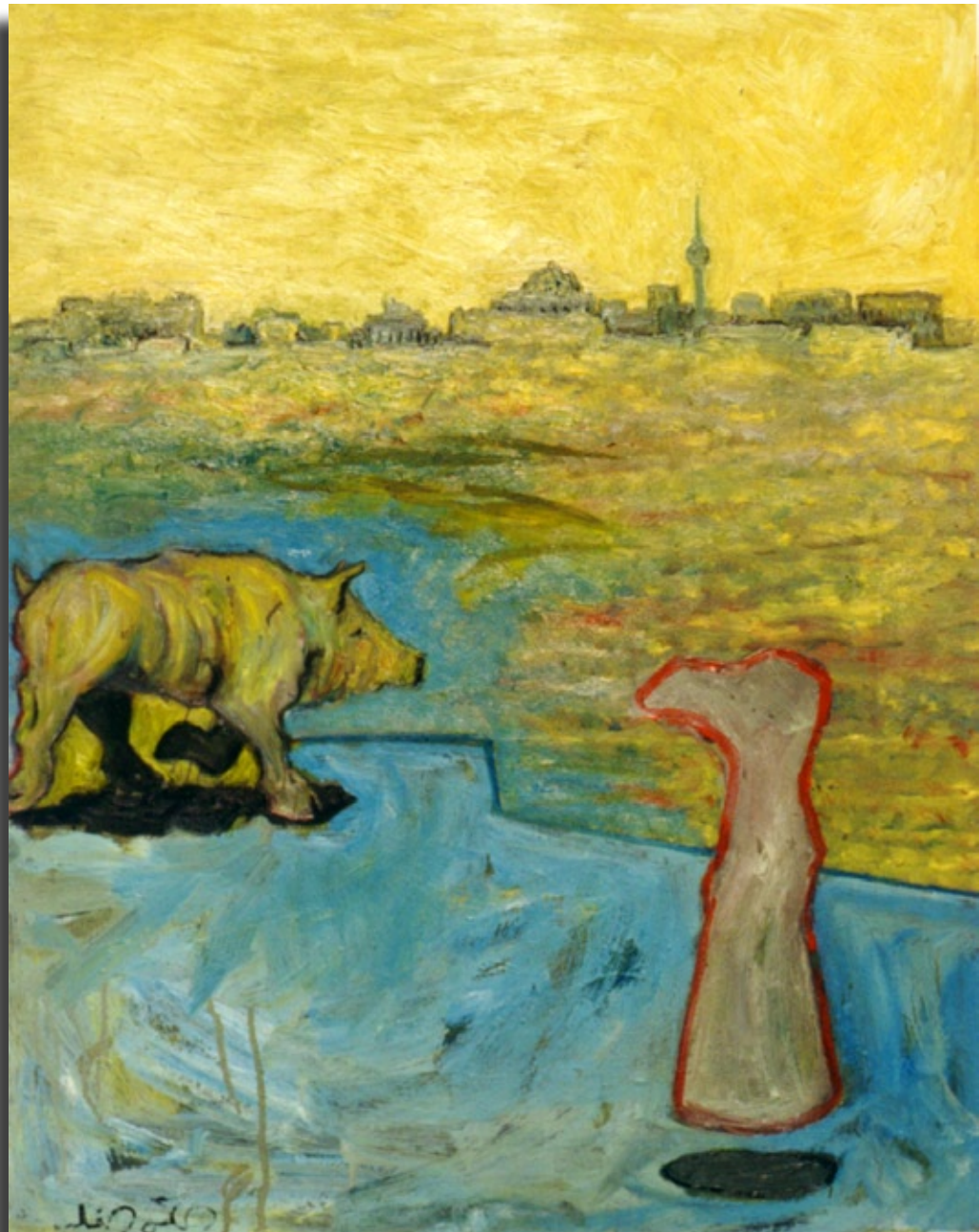


Eventos que se vivieron y que por su magnitud dejaron una huella profunda, como fue la caída del muro de Berlín, acontecimiento que aportó imágenes que se plasmaron en diferentes telas.

**Arturo Miranda
Videgaray.**

***Cayó el muro.*
Óleo / tela.
170 x 140.
1991.**





Arturo Miranda
Videgaray.

Potsdamer Platz.
Óleo / tela.
90 x 70 cm.
1990.

La "Potsdamer Platz", el terreno que dividió en dos a Berlín, la "zona de nadie", como la población le llamaba, era un solar gigantesco, testigo mudo entre las fuerzas del Berlín occidental y del oriental, una zona prohibida que a la postre se convirtió en un lugar de reunión. Al fondo se pueden apreciar construcciones emblemáticas como la puerta de Brandenburgo, el Martin-Gropius Bau, la catedral del Berlín oriental y la torre de televisión.





Las tumbas anónimas de los soldados de la segunda guerra mundial en el cementerio de Zelendorf en Berlín occidental se ven mezcladas con imágenes inspiradas por libro de Aedward Muybridge, “La figura humana en movimiento”.

**Arturo Miranda
Videgaray.**

**Zelendorf Friedhof.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1990.**

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

Mexikoplatz
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1990.

Lugares y sitios comunes aparecen en las obras. Aquí se ve al fondo el paisaje con una las estaciones de las líneas de la red del “U” Bahn (Metro) en la ciudad de Berín, la “Mexikoplatz”, con una figura tomada de Aedward Muydbridge.





El fantasma de la guerra del golfo entre 1990 y 1991, en Kuwait, se vio reflejado en los trabajos realizados en ese tiempo. El ambiente en la ciudad de Berlín era sombrío y la población alemana realmente se preocupó por las repercusiones que esta guerra tendría en su país, repercusiones que temían se extendieran al grado de que su territorio se convirtiera en blanco de bombardeos.

**Arturo Miranda
Videgaray.**

Kein Krieg mehr.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1990.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

*Los dinosaurios están
de regreso en Berlín.*
Óleo / tela.
170 x 150 cm.
1991.

Una visita al Museo de Historia Natural de Berlín oriental ocasionó el inicio de una serie de trabajos en los que las imágenes de algunos esqueletos de dinosaurios fueron apareciendo. Con posterioridad estos fósiles se transformaron en solo huesos que se transparentaban en los cuerpos de los personajes, en una especie de radiografía que permitió representar simultáneamente al cuerpo en su interior y exterior.





Los eventos en México en enero de 1994 ocasionaron que comenzaran a aparecer personajes encapuchados (el EZLN) en los diferentes trabajos. Finalmente estos personajes encapuchados encajaron perfectamente en la idea de los rostros con máscaras. La T.V. tiene también una presencia importante en la vida contemporánea como instrumento de manipulación en favor de quienes detentan los medios de difusión y producción en nuestro país.

Arturo Miranda
Videgaray.

*Las mentiras
de las 10:30*
Óleo y collage / tela.
100 x 80 cm.
1994.





Arturo Miranda
Videgaray.

*Cuidadoso
observador.*
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1994-95.

Las obras se vieron influenciadas por el nacimiento de nuestros hijos, Arturo y Sofía, y a partir de este momento el trabajo realizado se ve inundado de objetos y situaciones referentes a su crecimiento. Podemos encontrar biberones, carriolas, juguetes, sillas, etc. Elementos que por sí mismos pudieran tener connotaciones muy diferentes a las de dramaticidad que el tratamiento formal les confiere.





Las máscaras se han convertido en una constante muy importante. Lo que siguió fue encontrar variantes a estas, representaciones que han ido transformándose y cambiando de forma, algunas veces solo permiten ver los ojos de los personajes, otras son caretas que muestran un rostro completo.

**Arturo Miranda
Videgaray.**

Mascota.
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
2001.





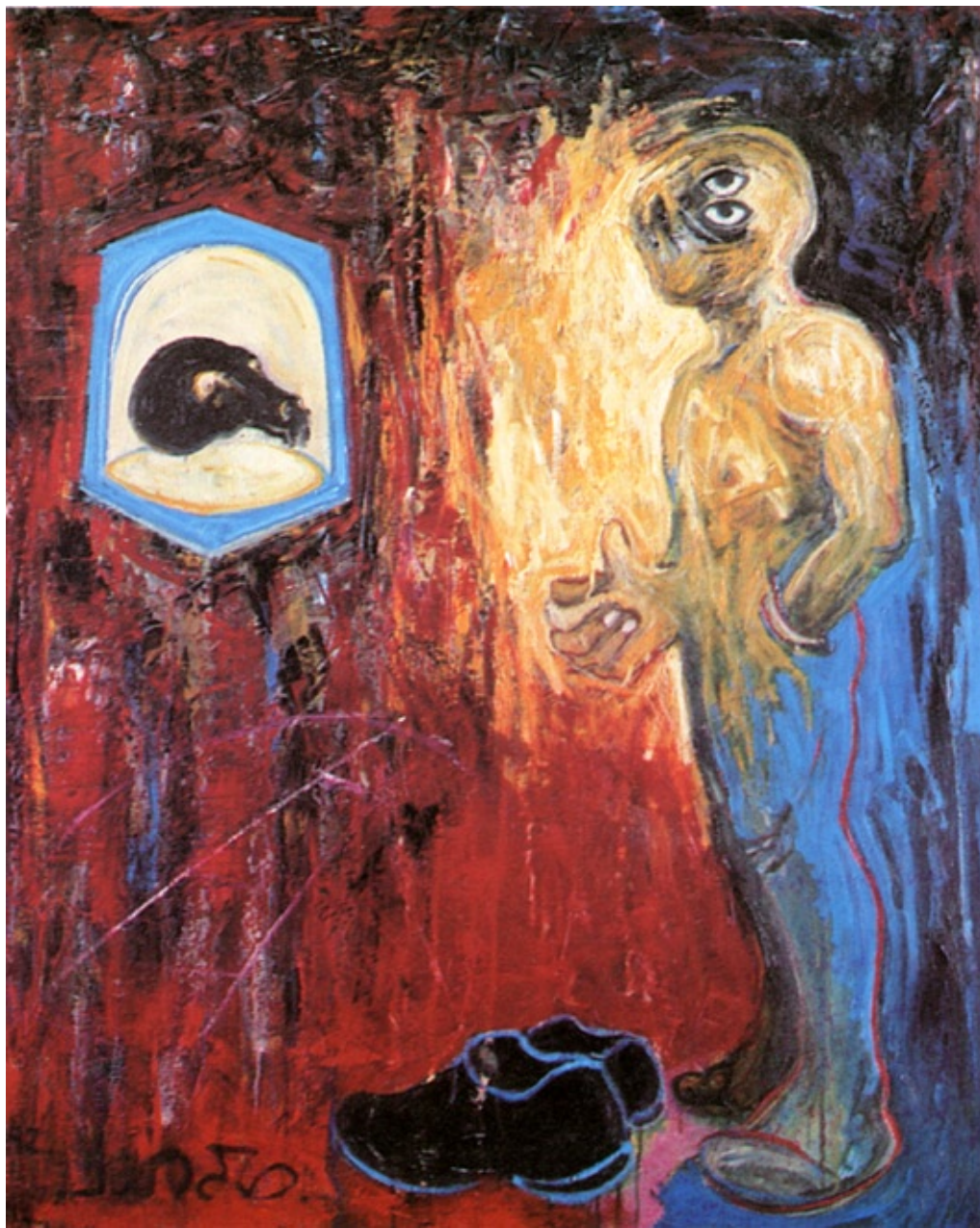
Arturo Miranda
Videgaray.

Maternidad II:
*Maternidad ajena,
maternidad
no deseada.*

Óleo y collage / tela.
100 x 80 cm.
1992.

Los temas, si bien se originan de la cotidianidad, y pudieran parecer normales, el tratamiento que se hace al abordarlos les carga de una expresividad y dramaticidad que a final refleja la realidad en la que la vida contemporánea se desenvuelve. Una maternidad debería ser algo bello y maravilloso, pero cuando esta es el resultado de una violación su significación cambia.





Arturo Miranda
Videgaray.

Transeúnte.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1993.

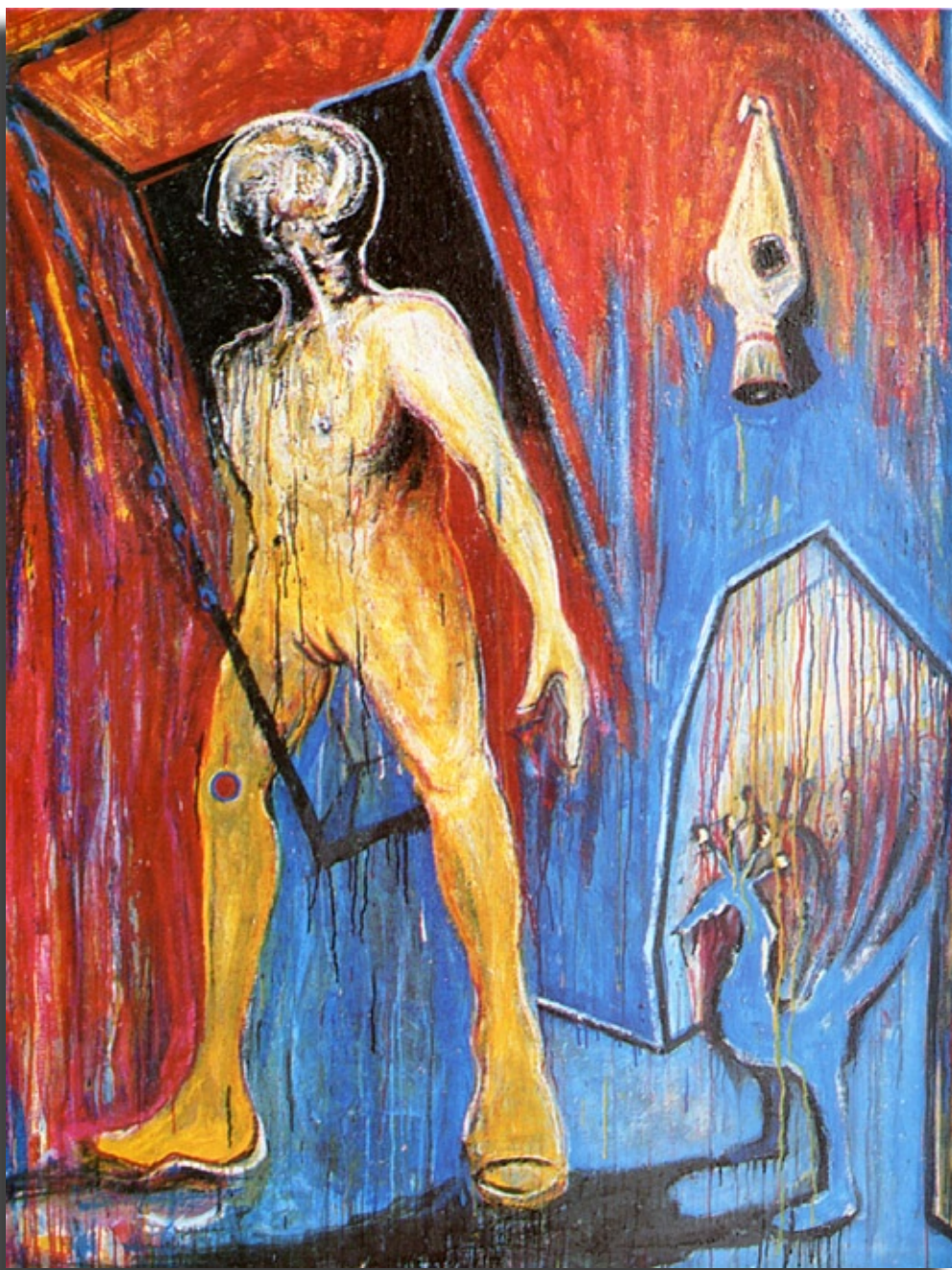
Objetos cotidianos de uso diario... unos zapatos. Acompañados de un cráneo en un capelo de cristal con unas cuantas líneas que sugieren un espacio. El personaje parece introducir su mano en unos pantalones, pero en realidad la figura está representada desnuda, generando una ambigüedad que crea tensión compositiva, recrudesciendo el posible significado de la obra.





Arturo Miranda
Videgaray.

Pavorreal.
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
1994.



El Dr. George Rivera interpreta la representación de las máscaras de una manera personal y las carga con un significado que para él tiene sentido: *“Miranda nos lleva al México del presente. Su trabajo se focaliza en la violencia que ocurre diariamente en México, la cual es también parte de cualquier otra sociedad en esta era posmoderna. En adición, el arte de Miranda incluye máscaras anti-gas vestidas por individuos en todo su trabajo.*





Arturo Miranda
Videgaray.

*Personaje
con cráneo.*
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1991.

La crisis creada por el smog y la contaminación es una constante diaria en México y en todas las sociedades industrializadas. Mucha gente en todo el mundo muere de cáncer y leucemia a consecuencia directa o indirectamente por las impurezas que respiramos en el aire. Sus enfermedades y muertes son parte de la crisis sanitaria de la que no nos podemos escapar”.

105

105 Rivera, George. “Crisis: Mexican, American, Latino and Chicano Art. The sociological imagination. En: www.arturomirandavidegaray.com . 1997. Consultado el 26 de septiembre de 2014.





Arturo Miranda
Videgaray.

*La lección de
anatomía del
Dr. Acteal
Chenalhó.*
Óleo / tela.
210 x 190 cm.
1998.



La barbarie gubernamental origina acontecimientos terribles, como lo fue la matanza perpetrada por el ejército mexicano en la comunidad de Acteal, municipio de Chenalhó, en el estado de Chiapas, en México. Fueron masacrados 45 indígenas y tres nonatos de la manera mas sangrienta y cruel. Mataron niños, a las mujeres embarazadas se les extrajeron los fetos en una clara muestra del poder criminal que dirige a nuestro país.¹⁰⁶ Vimos una escalofriante clase de anatomía impartida por el ejército mexicano y solapada por el gobierno y las autoridades de todos los niveles.

¹⁰⁶ Existe una gran cantidad de información al respecto. Para ampliarla se puede consultar "La masacre de Acteal, culminación de una política de Estado contra indígenas" por Jesús Ramírez Cuevas. Periódico la Jornada. Sábado 22 de septiembre de 1997. México.

Para consulta también "A 16 años de la matanza de Acteal se repite la trama contra indígenas" por Herman Bellinghausen. Periódico La Jornada. Domingo 22 de septiembre de 2013. México.





*“Si alguna cosa puede decirse con seguridad de nuestro siglo actual, es que el poder otorgado a la humanidad por las nuevas tecnologías será utilizado para cometer crímenes atroces contra ella misma”.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ Gray, John. “Perros de paja. Reflexiones sobre los humanos y otros animales”. p. 23.

Arturo Miranda
Videgaray.

*La perra
intrusa.*
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1994.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

La cisterna.
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1998.

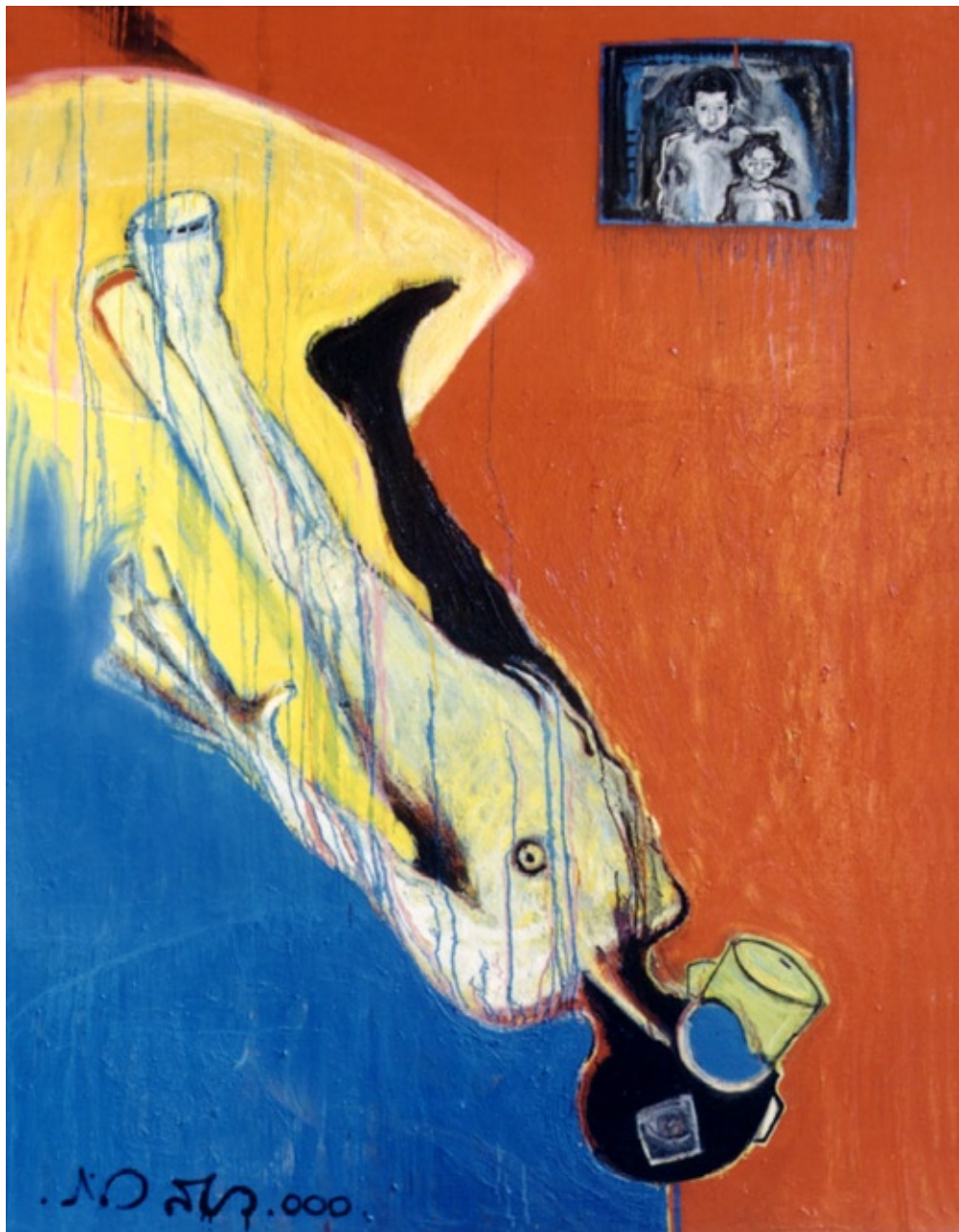


Los formatos son en su mayoría verticales. De esta manera se acentúa la dramaticidad de la imagen.

“Una de las características de una obra de arte poderosa es el número de asociaciones que activa. Algunas de las cuales ni siquiera se le ocurrieron al autor de la obra”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Michel Peppiat. Op. cit. p. 177.





Arturo Miranda
Videgaray.

*La sagrada
familia.*
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
2000.

“Además, para pintar bien, nunca hay que concebir totalmente el cuadro antes de realizarlo. Lo que hay que hacer es volcarse completamente en el desarrollo del fragmento que se va a pintar. La impresión global se fundamenta en el principio de economía; el efecto del conjunto debe ser el resultado de unos pocos pasos”¹⁰⁹ dados unos tras otros, paulatinamente, permitiendo al proceso dictar el camino y evitando los atajos del camino fácil.

109 Klee, Paul. Diarios. Citado en “Diarios” de Keith Haring. Galaxia Gutenberg. Barcelona. p. 93.





Arturo Miranda
Videgaray.

*Escena
interior.*
Óleo / tela.
165 x 152 cm.
2005.

Los motivos se turnan entre ellos para alternar las figuras a cuatro patas y las que se levantan. La imagen se mezcla y el sentido de ambigüedad se hace presente creando una tensión que deviene en dramaticidad, acentuada por los escurridos y la violenta aplicación del material. Esta ambigüedad está presente en la representación del cuerpo del personaje, el cual tiene cuerpo masculino y sexo femenino.





La ambigüedad es mas evocadora cuando los motivos se confunden entre ellos. Algunos elementos muy bien definidos acentúan por contraste los rasgos expresivos de toda la composición.

**Arturo Miranda
Videgaray.**

Botas.
Óleo / tela.
120 x 100 cm.
2003.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

*El Señor de
Bonampak.*
Óleo / tela.
250 x 200 cm.
2003.



Los temas son repetitivos, obsesivos, entendiendo a la obsesión como una fuerza generadora de cosas. Esta fuerza la entendemos como un fenómeno, por un lado, patológico, que limita y destruye, y por otro lado como una fuerza que construye y crea. “ Yo creo que el arte es una obsesión de vida, y después de todo, dado que somos seres humanos, nuestra mayor obsesión somos nosotros mismos. Luego puede que los animales, y luego puede que los paisajes”.¹¹⁰

¹¹⁰ Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. p. 63.





Arturo Miranda
Videgaray.

La fortaleza.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2003.

Los accidentes son un elemento primordial. A un accidente sigue otro, conformando la imagen final. “... en mi caso, toda la pintura (y a medida que me hago mas viejo) es accidente. Si, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo yo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en qué acabará y, resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran ¿Es esto accidente? Quizás pueda decirse que no es accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad”.¹¹¹

111 Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. p. 14-16.





Arturo Miranda
Videgaray.

Colgado.
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
2004.



*“En realidad todo es una constante lucha entre accidente y sentido crítico. Porque lo que yo llamo accidente puede proporcionarte una pincelada que parezca mas real, mas verídica respecto a la imagen que otra, pero solo tu sentido crítico puede elegir y seleccionar. Así que tu capacidad crítica funciona al mismo tiempo, como una especie de manipulación semi-inconsciente. O muy inconsciente, en general, si es que funciona”.*¹¹²

¹¹² Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. p. 121-122.





Arturo Miranda
Videgaray.

*La perra
empapada.*
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2005.

Al iniciar una obra se comienza manchando la superficie. Los pinceles, que nunca son limpiados propiamente, permanecen sumergidos permanentemente en el solvente, el cual se teñirá de un color pardo el cual se empieza a esparcir aleatoriamente, esperando que de esos gestos surja una imagen que responda a la obsesión que en ese momento nos tiene preocupados. El proceso continúa después de provocar cambios, de tapar y/o preservar cosas, de encontrar otras, de cambiar las formas de trabajo, *“bueno, yo utilizo esas prácticas solo para romperlo. Yo siempre estoy intentando romper el proceso. La mitad de mi actividad como pintor es romper lo que puedo hacer con facilidad”*.¹¹³

¹¹³ Sylvester, David. “Entrevistas con Francis Bacon”. p. 91.





Arturo Miranda
Videgaray.

La marcha.
Óleo / tela.
200 x 175 cm.
2005.

El color pardo que resulta es utilizado como un color más. Deja de ser un color sucio, deja de ser un defecto y adquiere cualidades cromáticas que conforman el aspecto formal de cada pieza.





“La fantasía no necesita habitar en el lado soleado de la calle. El trabajo de Arturo Miranda Videgaray se dibuja en la historia dinámica de lo macabro. Él pareciera obsesionado con un punto de vista del mundo invadido por toxinas y por los sub-productos de la civilización y es, dentro de este grupo de artistas un verdadero expresionista en

Arturo Miranda
Videgaray.

*A través del
aire.*

Óleo / tela.
200 x 175 cm.
2004.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

*La perra
intensa.*
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2005.



el sentido de Francis Bacon o José Clemente Orozco. Posiblemente sus pesadillas de contaminación surgen de su vida en la Ciudad de México la que tiene una notoria mala calidad de aire. Figuras de torsos cortos y grandes pies visten extrañas máscaras anti-gas y se materializan a través de densos y espesos golpes de violentas pinceladas y rastros de pintura escurrida. Se visten en trajes protectores como si tuvieran que tratar con desperdicios tóxicos. Una figura que asemeja a un perro y camina en sus cuatro patas, con las palmas hacia arriba es una figura recurrente. "A través del aire (2004)" los rastros de un fondo amarillo.





Arturo Miranda
Videgaray.

La perra caña.
Óleo / tela.
120 x 100 cm.
2006.

Grandes planos de pinceladas forman membranas de pigmento transparente reforzando los contornos de la forma por medio de las aplicaciones repetidas de pintura. Ecurridos de pintura corren al fondo de la tela, anclando la composición y mostrando una fuerte influencia de doctrinas del expresionismo abstracto. En un primer plano azulado languidece una aparición con forma de foco alado. En una serie de dibujos-collage “Ignominia (2002)” Miranda Videgaray construye dibujos de cuerpos partiendo de recortes de fotografías de cuerpos de víctimas mutiladas. Esta espeluznante práctica habla no solo de la naturaleza degradante de las muertes violentas, sino que parece reafirmar a sus modelos, mostrando la naturaleza redentora del arte”.¹¹⁴

¹¹⁴ Kalm, James. “La búsqueda de visiones en la sala de espejos”. En “Deep Action”. Kehrer Verlag. Hiedelberg. 2005. p. 38. Traducción del inglés de Arturo Miranda Rosete.





Arturo Miranda
Videgaray.

*La perra
cabina.*
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
2006.



Las representaciones, que se antojan apocalípticas, retratan aspectos cotidianos que por su tratamiento resultan dramáticos y poco amables, reflejando a una humanidad que se esfuerza en aniquilarse a sí misma donde *“el genocidio es tan humano como el arte o la oración”*. *“El asesinato en masas es un efecto secundario del progreso tecnológico, Desde los tiempos del hacha de piedra, los seres humanos han utilizado sus herramientas para masacrarse. Los humanos son animales que fabrican armas y que tienen una insaciable afición a matar”*.¹¹⁵

¹¹⁵ Gray, John. “Perros de paja. Reflexiones sobre los humanos y otros animales”. p. 80.





Arturo Miranda
Videgaray.

Ofrenda.
Acrílico / tela.
115 x 35 cm.
2007.

“Sus obras conmueven y hasta resultan agresivas. Están elaboradas a partir de recursos expresivos tales como lo trágico, lo terrorífico, lo siniestro, lo sarcástico, lo nefasto, lo grotesco y lo brutal. En sus escenas aparece ya sea como protagonista o como testigo una figura antropomorfa que cubre su rostro con una máscara antigás. Sus temas son los de la opresión y los del exterminio.





Arturo Miranda
Videgaray.

El nadador.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2007.

Miranda aborda sus temas con profundidad, serenidad y precisión. Evita ser complaciente. Su actitud es vital, rebelde y testimonial. En sus obras se pronuncia por la dignidad y la democracia. Es capaz de referirse a la violencia con una intención de denuncia. Alude a causantes, a testigos (su figura recurrente) y a víctimas de la opresión y el exterminio. Jamás a la violencia en abstracto.





Por las potencialidades para conmover y para agredir con las que las ha dotado, sus obras son expresionistas. Y como se trata de un artista contemporáneo, su producción es clasificable dentro del neo expresionismo figurativo. Empero, son incontables los orígenes diseñísticos de contornos, áreas, encuadres, composiciones y hasta del color mismo que Miranda utiliza.

Arturo Miranda Videgaray.

La perra independencia.
Óleo / tela.
180 x 150 cm.
2007.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

*Réquiem por
los derechos
humanos.*
Acrílico / tela.
130 x 160 cm.
2008.

*No se trata de meras trasposiciones ni de citas obvias, sino de apropiaciones que, reconfiguradas por este autor, pueden incluso incrementar la receptividad de los públicos no especializados para con sus propuestas. No plagia. Acepta que ha visto numerosas imágenes, de las que no todas son artísticas, Y, en lugar de negar una parte de la información visual de la que dispone, la utiliza en beneficio de su quehacer profesional”.*¹¹⁶

116 Galindo Mendoza, Carlos-Blas. Publicado en el periódico Uno más Uno. 1997. México. Texto utilizado para el catálogo de la exposición “Lección de anatomía (del Dr. Acteal-Chenalhó)”. Galería Universitaria. Universidad Autónoma de Baja California Sur. México. 2001.





Los temas así, aluden en ocasiones algunas veces más claramente que otras, a problemáticas sobre preocupaciones colectivas (y personales también) como la privatización de los bienes y riquezas naturales nacionales, epidemias médicas ocurridas en medio de la incertidumbre generada por la desinformación oficial del gobierno, la explotación de los que menos tienen, el abuso de la fuerza pública, la impunidad de empresarios, banqueros y políticos, el abuso sistemático a los derechos de las minorías como el que sufren las comunidades indígenas en México (la discriminación a sus costumbres y cultura y el menosprecio a todo lo que se refiera a ellos, como parte de una política de estado dirigida a explotarlos y negarles su identidad), el abuso del poder de unos cuantos, la compra de justicia, la democracia aparente y simulada, las injusticias perpetradas en contra de las mayorías, todos problemas que involucran a la sociedad y que lastiman a sus miembros.

Arturo Miranda
Videgaray.

Sofia.
Óleo / tela.
Díptico.
100 x 80 cm c/u.
2008.





*“... como parte de nuestra herencia colonial los grupos dominantes han mantenido y tratado de generalizar una cultura de estirpe occidental sobre la que han fundado todos los proyectos nacionales que ha conocido el país, negando siempre la existencia de la “otra” civilización, la mesoamericana, como realidad, como posibilidad y aún como problema que amerite una atención seria. La concertación social, en consecuencia, a excluido a los grandes sectores que participan de la civilización mesoamericana: simplemente no se les toma en cuenta en la definición del proyecto nacional”.*¹¹⁷

Arturo Miranda

Videgaray.

A(HINI)

**Un país,
una historia.**

Acrílico / tela.

150 x 250 cm.

2009.

*“La situación colonial, como se sabe, es una situación total: al colonizado se le define como inferior frente al colonizador en todos los aspectos posibles de comparación y sobre esta premisa se justifica la explotación colonial transformada por la alquimia ideológica de una empresa de salvación del infiel y civilización del bárbaro”.*¹¹⁸

117 Bonfil Batalla, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”. p. 91.

118 Bonfil Batalla, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”. p. 92.





**Arturo Miranda
Videgaray.**

Sillón.
**Óleo / tela.
140 x 90 cm.
2011.**

“Al artista Miranda no le interesa esa pintura que usa el efecto y la fuerza, así como los temas y formatos para agradar a los exquisitos que gustan de usar las pinturas para decorar paredes y busca desde un principio dejar en claro que su visión apocalíptica se basa en la convicción de que estamos unidos en una guerra sin tregua en donde “los hombres están contra los hombres en una lucha en la que todos acabaremos perdiendo”, según sus propias palabras, por eso pinta víctimas de la violencia que el Artista Miranda visualiza como cotidiana en las calles y ciudades ...





Arturo Miranda
Videgaray.

Sala de espera.
Óleo / tela.
80 x 60 cm.
2011.



--- ¿no hay remedio? ---

--- ¿tú lo ves? ---

*Y su pregunta me hizo darle la razón y compartir su visión de nuestra necesidad y locura que padecemos como sociedad con la operación que rige su obra: **Civilización + deshumanización = menor espiritualidad**".¹¹⁹*

¹¹⁹ De la Rosa, Rolando. Fragmento del texto para el catálogo de la exposición "Abiectus". Galería Casa del Lago. Antiguo Bosque de Chapultepec. México. 2001.





Arturo Miranda
Videgaray.

*Un nuevo
Eros (espera
Zervas).*
Acrílico / tela.
170 x 120 cm.
2010.

“El grueso de la especie humana se rige no por sus sensaciones morales intermitentes (y aún menos por el interés propio), sino por necesidades del momento. Parece condenada a arruinar el equilibrio de la vida sobre la tierra y, por consiguiente, a ser el agente de su propia destrucción ¿Podría haber algo mas desesperanzador que dejar la tierra en manos de una especie tan excepcionalmente destructiva?”¹²⁰

¹²⁰ Gray, John. “Perros de paja”. p. 26.





*“En ciertos aspectos, los seres humanos se comportan sobre la tierra como un organismo patógeno, o como las células de un tumor o de un neoplasma. Nuestra población ha crecido pero también las molestias que ocasionamos a Gaia, que se han incrementado hasta el punto que nuestra presencia resulta perceptiblemente perturbadora” ... “la especie humana es tan numerosa en la actualidad que constituye una enfermedad planetaria grave. Gaia padece Primatemicia disseminata, una plaga de personas”.*¹²¹

Arturo Miranda
Videgaray.

*Las
herramientas
de la legalidad
(estudio).*
Acrílico / tela.
150 x 250 cm.
2012.

*“El homo sapiens es solo una de entre una multitud de especies y no es obvio que valga especialmente la pena preservarla. Tarde o temprano, se extinguirá. Cuando se haya ido, la tierra se recuperará. Mucho después de que haya desaparecido todo rastro animal humano, muchas de las especies que éste se ha propuesto destruir seguirán ahí, junto a otras que todavía están por surgir. La tierra olvidará a la humanidad. El juego de la vida continuará”.*¹²²

121 Love-Lock, James. “Gaia the practical science of planetary medicine”. Gaia books. Londres. 1991. Citado en “Perros de paja” de John Gray. p. 17-18.

122 Gray, John. “Perros de paja”. p. 124.





Arturo Miranda
Videgaray.

Piernas.
Óleo / tela.
90 x 70 cm.
1990.

“1. He revisado con atención la obra plástica de Arturo Miranda: su temática me ha recordado insistentemente la narrativa de autores como André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus y -entre nuestros escritores- la de José Revueltas porque aborda el problema de la condición humana desde una perspectiva afín a la de los escritores. Es decir, priva en ella una gran crudeza, un rechazo a toda idealización.”





Arturo Miranda
Videgaray.

Pintura 2.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2012.

No apunto vínculos literarios para eludir las referencias plásticas, como la relación que tiene la obra de Miranda con el Goya de Los Caprichos o con Bacon, y a la cual se han remitido ya otros críticos; no, apunto vínculos literarios porque la gráfica de este artista contiene en realidad un discurso, no obstante la parquedad de sus elementos.





En efecto, la obra de Arturo Miranda declara que el hombre no es el hombre y el mundo no es el mundo. Pero en su no ser ellos mismos, tampoco se corresponden: no es un mundo invertido para un hombre que accede a otra categoría; sencilla y trágicamente, hombre y mundo se excluyen. Una de las obras más representativas al respecto muestra a un hombre que, incapacitado para caminar, mira pasar un automóvil. En la obra no existe un rostro propiamente, pero la

Arturo Miranda
Videgaray.

Pintura 1.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2012.





Arturo Miranda
Videgaray.

Pintura 3.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2012.

disposición de la figura indica que el hombre mira el paso del automóvil con desesperanza y, también, con la conciencia de que la oferta de posibilidades que entraña no son para él. Si algo necesita el hombre de la obra es poder desplazarse, pero el medio que la sociedad habría dispuesto para eso le resulta ajeno.





El espectador se plantea entonces dos preguntas:

¿Este mundo es verdaderamente para ese hombre? ¿Ese hombre vive en un mundo al cual puede adecuarse?

**Arturo Miranda
Videgaray.**

Pintura 4.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
2012.

ARTURO MIRANDA





Arturo Miranda
Videgaray.

M. E. N. S. A.
Óleo / tela.
170 x 150 cm.
1991.

*La obra de Arturo Miranda declara que el hombre no es el hombre y el mundo no es el mundo, en este sentido constituye una denuncia de la enajenación de nuestro momento. Y, ciertamente, expresar la enajenación no ha admitido –a lo largo de la historia del arte- recursos muy diversos: han sido la sordidez, la animalización y la cosificación de manera preponderante. Son estos los elementos que componen la atmósfera de la obra que nos ocupa. Erich Aurebach (**Mimesis. La representación de la realidad en el arte**) acuñó el concepto morboesteticismo para referirse a esta estética.*





Arturo Miranda
Videgaray.

Interiores.
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1994.

2. José Revueltas escribió: “La atmósfera que forma el artista, los escenarios que prefiere, las tintas que elige y los tipos que maneja forman su propia estética. Y es su estética lo que manifiesta su actitud ante la vida y el mundo”. La estética de Arturo Miranda es mórbida: los rostros y los cuerpos son sugeridos o, mejor, deformaciones; los espacios y los pocos objetos en él contenidos son aversivos o, mejor, hostiles. El ambiente es siempre una amenaza para los personajes, pero lo son ellos para sí mismos también.





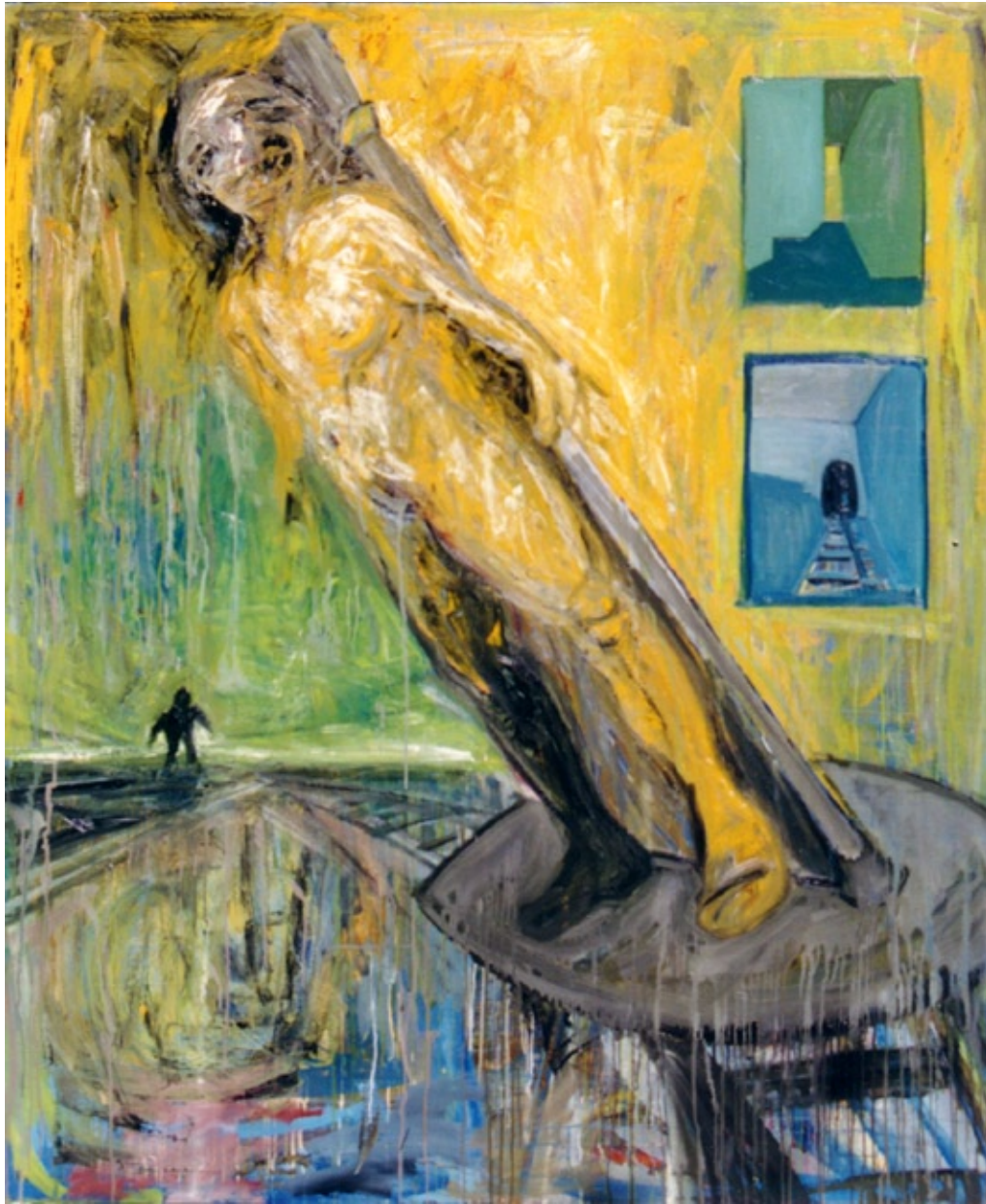
Arturo Miranda
Videgaray.

*Estudio de
figura
con cráneo.*
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1991.



En general, los rostros que presenta este trabajo se ocultan tras una máscara inspirada en las máscaras antigás utilizadas desde la Primera Guerra Mundial a raíz del uso de las armas químicas. La representación de esta máscara tiene dos implicaciones: en primer lugar, diluye toda posibilidad de individualización de los personajes, de tal modo que uno y otro son relativamente iguales, homogéneos, seriados; en segundo lugar, se alude a un medio contaminado, agresivo, letal del que es necesario protegerse.





Arturo Miranda
Videgaray.

Desaparecido.
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1993.

Es decir que la elección de la máscara como elemento gráfico incide eficazmente en la premisa de la obra en tanto que niega el rostro de los personajes, sustrayéndolos de cualquier individualización. Cabe recordar que la inmensa tradición del retrato en la plástica pretendió siempre, y al margen de la tendencia artística correspondiente, dar un sentido al hombre en su medio, en su condición, en su época. La obra de Miranda apunta en el sentido contrario: para esos hombres no hay sentido.





Arturo Miranda
Videgaray.

*El callejón de
las Delicias.*
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1993.

Cuando los rostros de esta obra no se ocultan tras la máscara -y podría apuntarse por tanto a la singularización de los personajes-, ocurre que provienen de fotografías periodísticas de la nota roja y la columna política, entendidos como los espacios del periodismo donde se concita mejor la degradación humana.





Arturo Miranda
Videgaray.

Posticus locus.
Óleo / tela.
170 x 130 cm.
1997.

De la nota roja provienen rostros criminales y de hombres asesinados. Hombres que no son hombres a causa de que han violentado el orden social en el que cobra sentido el ser humano o que no lo son porque han muerto. Si, el morboesteticismo es permanente ya en la selección de los rostros, el procedimiento creativo consiguió un énfasis, pues las fotografías se presentan rasgadas y son complementadas con trazos deliberadamente inexactos, desproporcionados, simples. En todos los casos, el pie de la fotografía, donde acaso se leían los nombres, está parcial y significativamente mutilado.





Arturo Miranda
Videgaray.

Kreignight.
Óleo / tela.
90 x 70 cm.
1991.



Los rostros de personajes de la política nacional tienen el mismo tratamiento que los anteriores, lo cual conlleva el propósito de asemejarlos. Es así que los cuerpos que complementan estos rostros muestran contorsiones sórdidas, de tal suerte que niegan el porte de ejemplaridad o el pretendido carisma que mostraban originalmente, o bien subrayan la arrogancia, el cinismo o la perversidad que nos pudieron negar al ser fotografiados.

Por su parte, los cuerpos que predominan en la obra de Miranda se encuentran lisiados, son funcionalmente inútiles. Cuando no es así, se trata de cuerpos animalizados. No son de hombres, sino de algún tipo de bestia que, sin embargo, no causa temor, sino conmiseración. Son el reverso de una mitología de faunos, centauros, tritones y cíclopes, porque carecen de grandiosidad y de papel en un orden natural o divino. Son una excrecencia.





Arturo Miranda
Videgaray.

Aragón.
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1993.

La silla alude al cuerpo humano (la idea es de Borges), también una escalera, un bastón... Los personajes de Arturo Miranda no podrían sentarse, no podrían ascender, ni siquiera podrían sostenerse en un bastón porque han perdido su condición humana. Para ellos no hay una civilización proveedora. El espectador, entonces, se hace otras dos preguntas: ¿Para nosotros hay una civilización proveedora? ¿Nos ubicamos naturalmente en el mundo y éste nos sirve? La obra de Miranda responde claramente: el hombre no es el hombre y el mundo no es el mundo.





Arturo Miranda
Videgaray.

*El recuerdo
de tu muerte
subyugó mi
agonía.*

Óleo / tela.
170 x 130 cm.
1997.



3. *El morboesteticismo, según lo define Auerbach, suscitó siempre una reacción de rechazo en vista de que se contrapone a la tendencia idealizante del arte. Así sucedió con la comedia griega y así habría de suceder con el realismo del siglo XIX. Por lo tanto, no resulta extraño que la obra de Miranda provoque controversias. Su contenido no reconforta, no es cómodamente ambiguo, no permite una lectura exclusivamente formal. Por el contrario, la obra inquieta, declara, fuerza a valorar su discurso.*

En nuestra opinión es inútil evadirla. Resulta más provechoso afrontarla porque representa un alegato inteligente acerca de la enajenación y sus efectos. Probablemente uno de los ocultos rostros de la obra sea el nuestro”.¹²³

¹²³ Salazar Bañuelos, Antonio. "Islas de monólogos sin ecos, los hombres. La plástica de Arturo Miranda Videgaray". En el catálogo de la exposición "Posticus locus". Escuela Nacional de Artes Plásticas. Academia de San Carlos. UNAM.





Arturo Miranda
Videgaray.

Río revuelto.
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1994-95.

“Existen en la historia de la pintura líneas de expresión intemporales. Mensajes que se superponen a los avatares del tiempo y que dependen de los estratos más entrañables del espíritu humano.

Se trata de manifestaciones que en ocasiones transgreden los parámetros de lo estético para instalarse en ese campo indeterminado de lo simple y sencillamente humano.

En este orden de cosas se inscriben las manifestaciones plásticas del hombre primitivo, del pueblo llano y el incomprensible balbuceo de los infantes.

Salas I y II. 1998.





Arturo Miranda
Videgaray.

El vigilante.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1994.



De tiempo en tiempo, tanto la crítica, como el interés generalizado, se detiene a considerar esas manifestaciones y se formulan intentos de valoración que por lo general quedan solamente en eso, pero la verdad subyace sin que esto resuelva el desideratum, la esencia de lo humano.

Se pueden identificar impulsos vitales que por encima de las condiciones culturales e incluso del tiempo, se imponen, florecen, y cíclicamente, afloran como reclamo del subconsciente colectivo, poético vigoroso y violento como la vida misma. Es el caso de la pintura de Arturo Miranda, en la que vemos mucho de lo anteriormente dicho.





**Arturo Miranda
Videgaray.**

Traspatio.
**Óleo / tela.
170 x 130 cm.
1998.**

Seguidor de la mejor simiente del expresionismo, emparentado con los dos Franciscos: Goya y Bacon, arremete contra la estética de lo exquisito como aquel que no quiere ser incluido en los índices de artistas, en los diccionarios, y, menos aún, en las nóminas de las cotizaciones. Y es que francamente su trabajo no se presta ni a la complacencia ni a las concesiones, es simple y sencillamente la floración de impulsos y de angustias acumuladas en el curso de la existencia, y yo me atrevería a decir, heredadas del devenir de las dificultosa trayectoria del género humano en busca de su identidad, de su lugar preciso en los designios del arcano.

Sin embargo, es necesario advertir que lo dicho hasta aquí no significa que la obra del pintor Miranda sea simplemente impulsiva o artísticamente irresponsable, por el contrario, se trata de una producción que aglutina lo que se antoja imposible: el primitivismo que nace del subconsciente y de los genes con la elaboración meticulosa y técnicamente elaborada.





Destaca en este renglón la capacidad compositiva que le permite distribuir espacios y ubicar sus claves icónicas en los emplazamientos más pertinentes. Otro tanto puede decirse de su cromatismo que a primera vista resulta ofensivo pero que en el conjunto de su mensaje, como ya se dijo imperioso y primitivo, es el único admisible. Adecuado por estridente y rotundo.

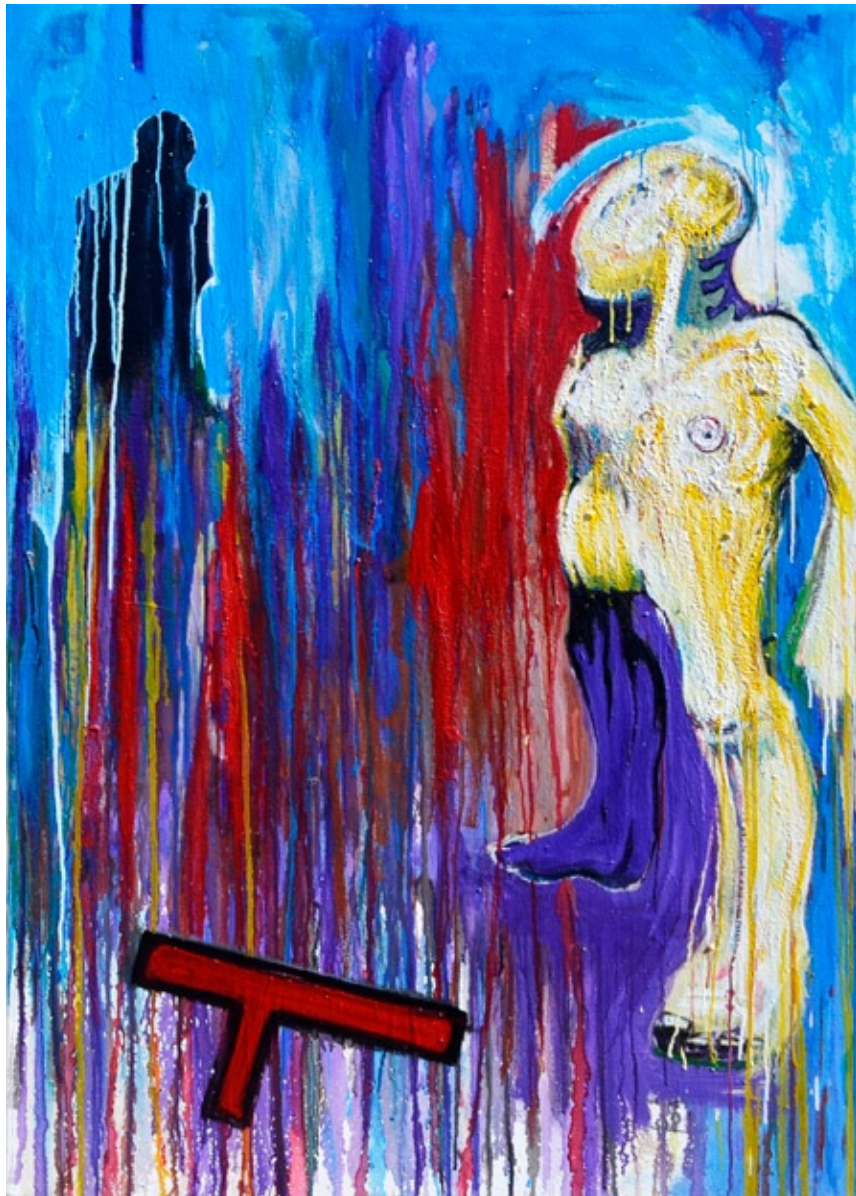
Es también importante ponderar que en el lenguaje de Arturo Miranda está muy presente el carácter gráfico de su formación como xilógrafo en lo cual ratificamos su predilección por la línea gruesa, por el tono mayor de los maestros medievales de la estampa.

Finalmente, considero mencionar que su personalidad tan conflictuada por “los sueños de la razón”, por los monstruos que no daban reposo a Goya, y que martirizaban a Quevedo, en Miranda se atemperan con su natural ternura y su calor humano.

Artista del aquí y del ahora es sin duda alguna, epígono, tanto del siglo de oro español, como de la terrible mirada de la Coatlicue”.¹²⁴

¹²⁴ De Santiago Silva, José. “Poética de la desesperanza. Entre Quevedo y la Coatlicue”. En el Catálogo de la exposición “Los bien nacidos. Una topografía del terror”. Galería Luis Nishizawa. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. México. 1996. p. 16.





**Arturo Miranda
Videgaray.**

Página anterior:

*Non plus ultra
(como lo escribió
él en las
montañas).*
Acrílico / tela.
200 x 150 cm.
2001.

Esta página:

*La guerra por
el agua.*
Óleo / tela.
140 x 100 cm.
2014.

“El arte comienza –escribe Pierre Reverdy- donde termina el azar. Sin embargo, todo lo que le aporta el azar lo enriquece. Sin tal aporte, no quedarían sino reglas”.¹²⁵

No me importa si a ti no te gusta.
No me importa si el papel está roto o arrugado.
No me importa si lo han pisado y está sucio.
No me importa si las líneas no son uniformes o si hay gotas o manchas.
No me importa si no uso pintura.

¹²⁵ Cardoza y Aragón, Luis. “André Breton atisbado sin la mesa parlante”. p. 20.





Arturo Miranda
Videgaray.

Esta página:

Bóveda.
Óleo / tela.
140 x 100 cm.
2014.

Página siguiente:

Des-plaza-dos.
Electrografía
intervenida.
24 x 30 cm.
2011.



No me importa nada de todo eso porque son los elementos menos importantes de la obra. Como no considero que la pintura sea sagrada y valiosa, puedo pintar sin inhibiciones y comprobar cómo se influyen mutuamente la línea y las formas. Puedo pintar de forma espontánea, sin preocuparme por si lo que hago queda bien, y puedo dejar que mis movimientos y mis reacciones o respuestas instantáneas sean las que controlen la obra, las que controlen mi energía (si es que hay un tipo de control). Quizá control no sea la palabra adecuada. Puedo trabajar con todos esos elementos sin preocuparme por el resultado o por si el producto acabado (aunque está nunca acabado del todo) transmita la sensación correcta”.¹²⁶

¹²⁶ Haring, Keith. “Diarios”. p. 59-60.





“Seguramente mis cuadros tienen más significados icónicos de los que me atrevo a admitir.

*Las imágenes que pinto surgen de mis exploraciones personales. Son los demás quienes deben descifrarlas, captar lo que simbolizan y lo que implican. Yo no soy más que un intermediario. Simplemente recopiló información o recibo la que obtengo en otras fuentes. Con las imágenes y los objetos que creo traduzco esa información en una forma física. Pero a partir de ese momento, son otros los que deben actuar. Es el espectador, el intérprete que recibe la información que yo le doy, quien debe formar a partir de ella sus propias ideas o deducir su propio significado”.*¹²⁷

¹²⁷ Haring, Keith. “Diarios”. p. 83.





Un aspecto que es muy importante recalcar debido a que está presente de manera definitoria en toda la producción de dibujo, escultura, grabado (en relieve, hueco, electrografía) y pintura, es la cualidad compositiva de las figuras y el espacio así como la relación que guardan ambos en la composición general de cada una de las piezas.





**Arturo Miranda
Videgaray.**

Página anterior:

***Andamios en
Minería.***
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1996.

Esta página:

Discapacitado.
Óleo / tela.
100 x 80 cm.
1994.

Las figuras, que se mueven siempre en un ámbito figurativo, con ciertos rasgos reconocibles, nos permiten tener una clara referencia al ser humano común, aquel que podría estar frente a nosotros parado o caminando en la calle, o acompañándonos en alguna habitación o espacio, o inclusive, como se mencionó con anterioridad, ser el reflejo del mismo espectador ante un espejo de cuerpo entero (el espejo es finalmente un espacio perfectamente circunscrito que encierra la imagen). Esto con la finalidad de exigir al espectador un compromiso y una relación mucho más estrecha con la imagen, una referencia que le involucre más profundamente y que ponga en entredicho, por qué no, su propia existencia.





Arturo Miranda
Videgaray.

Esta página:

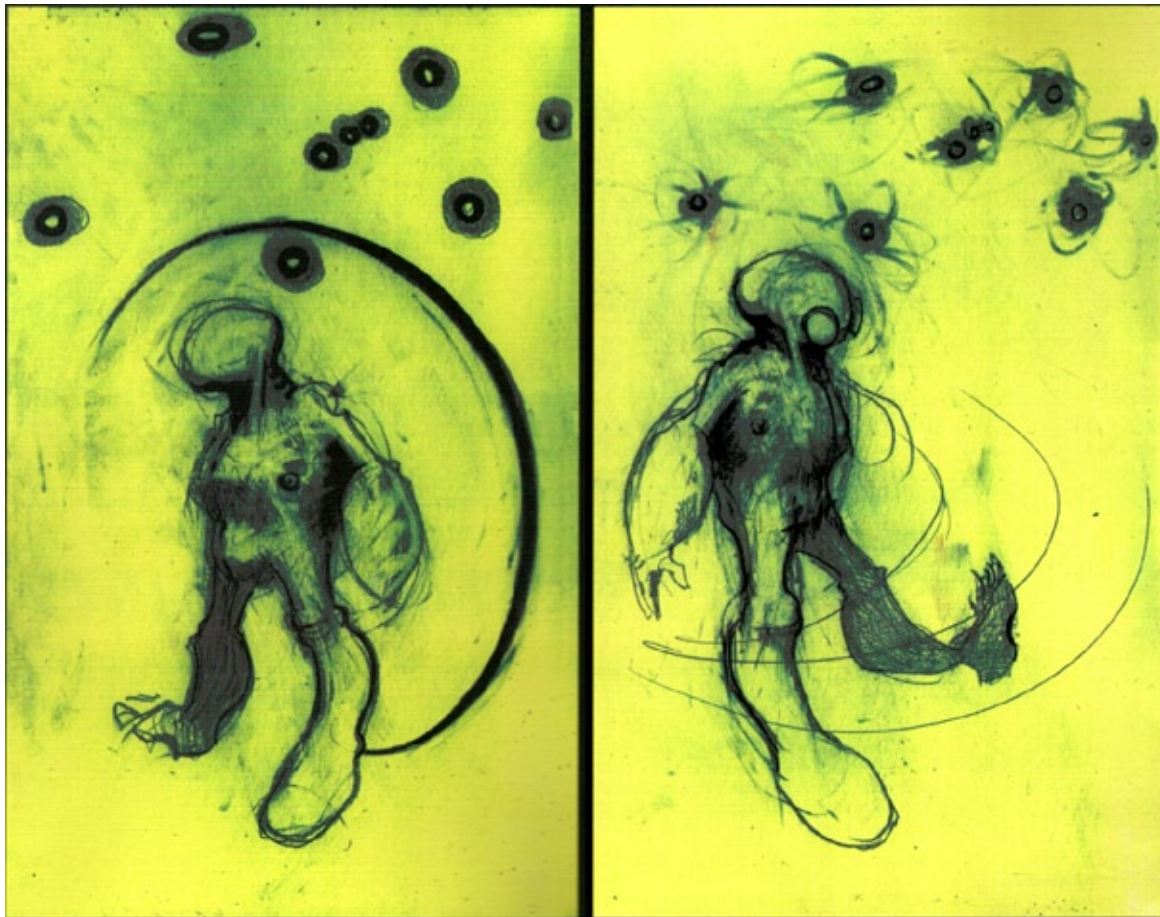
S / t.
Linóleo.
41 x 61 cm.
2003.

Los personajes son de carácter táctil, escultóricos a pesar de ser bidimensionales. Las masas que los conforman están modeladas como si de un volumen tridimensional se tratara. Son aplicaciones (y sustracciones) consecutivas de materia, unas veces más líquida, otras más pastosa, alternando sus calidades para al final ser una especie de entretejido que sustenta su estructura, dejando ver el interior en ciertas ocasiones. Este entretejido permite dar a las masas aspectos de gran carga dramática y expresiva. Que mayor expresividad que la carne en descomposición, que la carne desintegrándose y cayendo de su sustento óseo.

Siguiente página:

*Con el cielo en
mi vientre.*
Electrografía.
27 x 34 cm.
20013.





Estos personajes, que pretenden ser anónimos (sin rostro o con el mismo cubierto por una máscara) para tener un punto de acercamiento y/o identificación mayores con el espectador son compositivamente grandes cuerpos monolíticos, perfectamente asentados al piso que no dejan lugar a duda de su terrenalidad, de su origen en la tierra misma. No están conformados de tierra, simplemente surgen de ella, se desarrollan sobre ella. Son de carne (a veces con un aspecto de descomposición, pero de carne finalmente), una carne compuesta por materia que en ocasiones se fragmenta, se escurre, se desmaterializa, se desintegra, para que, por medio de la fuerza de gravedad indicarnos que todo está en el suelo, perfectamente asentado sobre él. La indicación de esto es sugerida por este fenómeno ya que las mismas figuras no tienen una mayor descripción de estar paradas sobre el piso. Están situadas sobre la superficie, y lo sabemos por su propia sombra que las ancla o los mismos escurridos de materia pictórica.





**Arturo Miranda
Videgaray.**

**Bonito paisaje
urbano.
Óleo / tela.
150 x 120 cm.
2014.**



Las diferentes figuras se desarrollan en un espacio apenas esbozado. El espacio es el contenedor de todas las formas que dentro de él se ubican, es la forma que contiene a la forma, sin él las figuras y los personajes no podrían ser. Este espacio no es el resultado de aquello que queda alrededor después de construir la imágenes, es forma en sí misma y define toda la intención de la composición. El espacio deviene forma, el espacio define forma. No son espacios racionalizados, son de un carácter intuitivo, apenas indicados con algunas líneas o referencias huyendo de una descripción racional unas veces más que otras, pero buscando únicamente referir a un lugar, que aunque incluya fragmentos de paisajes naturales, las ubique en un interior, colocando a las figuras en espacios encerrados, limitados y concebidos por el mismo ser humano. Evocando más que describiendo. El hombre encerrado por sí mismo.





Arturo Miranda Videgaray.

**El avance de la barbarie (homenaje a los alumbrados).
Óleo / tela.
170 x 120 cm.
2014.**

Estos espacios, que no se sabe a ciencia cierta si son exteriores o interiores, son lugares ambiguos, como las figuras (cuerpos masculinos con sexo femenino, rostros cubiertos de máscaras), creando atmósferas indefinidas y dramáticas, evocando sensaciones más que describiéndolas. Se juega compositivamente de esta forma con los contrarios buscando siempre enfatizar la expresividad de la imagen, llevando al espectador a enfrentarse consigo mismo.





CONCLUSIONES

Después de estas reflexiones podemos establecer que “transgresión” es todo aquello que quebranta o viola una ley, precepto o estatuto e implica aquello que violento o modifique una estructura de lo que se considera como normal y establecido.

Toda transgresión conlleva un acto de violencia. Toda transgresión es violenta. No puede ser de otra forma y el ser humano a lo largo de su historia ha desarrollado una compleja red de normas que regulan las relaciones entre los individuos de su grupo social las cuales son impuestas con la finalidad de lograr la interacción entre sus miembros e impedir que el orden establecido sea trastocado. Las razones son muchas. Privilegios e intereses dentro de la sociedad de índole económico, religioso, cultural, etc.

La violencia que requiere una acción para transgredir variará según la naturaleza que la ocasione y la intención de su autor. Todo arte es transgresor, en diferentes medidas y con distintos medios. La transgresión podrá ser, como ya lo hemos argumentado, técnica, formal y/o conceptual, y no necesariamente deberán encontrarse las tres características en él.

Lo que es cierto es que los individuos y concretamente los artistas en este caso, debemos estar conscientes de que toda transgresión generará una reacción y que por lo tanto deberemos asumir las consecuencias que esta genere.

Un artista por ello tendrá la obligación de aceptar lo que su propuesta ocasione. Esto es sumamente importante. Y la naturaleza e intensidad de su transgresión estará determinada por su formación, por sus raíces, por sus creencias, por todo el bagaje que le precede, por su propio proceso artístico, y si, por sus prejuicios y sus limitaciones. Y la trascendencia dependerá del eco que encuentre dentro de su grupo social y que, si, será subjetiva. **Un artista llegará hasta donde sus capacidades y limitaciones le permitan, pretender algo más es una necesidad. Pero también es necesario agregar que las limitaciones no deberán ser aceptadas sin más, hay que generar acciones para que estos límites sea superados.** El artista no deberá sentarse a esperar a que la inercia las modifique,





es necesario provocar con diferentes actitudes estas modificaciones. Acrecentar nuestra capacidad para el cambio a partir de generar nuevos límites y por supuesto rebasarlos cuantas veces sea necesario.

El proceso plástico será lo más valioso y deberá ser resguardado de cualquier injerencia ajena a él, cualquier elemento extraño lo contaminará, lo afectará e influenciará, todo en detrimento del mismo. Este proceso es el bien máspreciado que posee un artista. La obra entonces, la concebimos como un fenómeno procesual, parte de un todo integral, un todo que se verá conformado por muchos periodos o trozos, rebanadas de tiempo y espacio que en su conjunto delinearán, y solo con el paso del tiempo, la obra artística.

Todo individuo que rompa las convenciones aceptadas, como ya dijimos anteriormente, será acallado, ignorado o eliminado en nombre de la preservación del orden y buen funcionamiento de la estructura que rige sus diferentes relaciones. El ser humano ha tejido una complicada red de convenciones a lo largo de su historia, una serie de normas y comportamientos que fomentan la convivencia entre los miembros de una sociedad, pero también es un aparato que controla, acota, dirige, juzga, decide, margina, castiga, todo con el fin último de preservar estructuras que convienen a algunos con las que conservan y fomentan privilegios de toda índole, desde los culturales y artísticos que son los que aquí más nos han ocupado, hasta los económicos, religiosos y sociales.

Hemos podido ver que al final toda transgresión se ha de convertir en norma ocasionando un nuevo límite el cual deberá ser transgredido nuevamente, generando así otro nuevo límite, que deberá ser transgredido otra vez, y otra vez y otra vez, tantas veces como se sea capaz de hacerlo. La capacidad de romper y transgredir estos límites estará acotada siempre por nuestras capacidades y limitaciones, como ya se ha apuntado con anterioridad. El individuo rompe el límite, pone en entredicho la legitimidad de lo establecido, cuestionando aquello en lo que se cree instaurado para el bien común, pero que en el fondo persigue intereses muy particulares que atentan contra la individualidad y libre albedrio de las personas en un acto de autoridad sometiendo a todos los miembros del grupo a acotaciones colectivas establecidas por unos pocos. Lo establecido ha sido impuesto por unos cuantos, respondiendo a un interés particular o de grupo sacrificando a los demás para verse de esta forma beneficiados.





La sobrevivencia a este fenómeno, que se ha repetido a lo largo de la historia de la humanidad es difícil. El individuo que se atreve a alzar la voz es señalado, marginado y eliminado. El individuo libre, como el artista, es aquel que lucha por sus propias decisiones, el que formula, ejerce y defiende ante cualquier instancia sus preceptos, es aquel que procura no estar bajo la sujeción de otros. Pero el sistema, hecho y controlado por unos pocos para beneficio de ellos mismos, siempre procurará someterlo, en cualquiera que sea su manifestación. Aquel que rompa este orden será considerado delincuente. El artista deberá luchar por una verdadera libertad, una que abarque a todos, una que refleje el pensamiento de todos, en contra de

“la idea de libertad que degeneró hasta significar simplemente irresponsabilidad y el derecho a ser tan estúpidamente idiota como le diera la gana al más perezoso sub-hombre, y a ejercer cualquier actividad sin considerar para nada sus efectos en la comunidad.”¹²⁸

que permea actualmente como una premisa universal.

Ir en contra de ello, de muchas maneras, es estar al margen de la legalidad, y luchar contra ella implica romper el cerco que contiene el comportamiento de una sociedad por medio de una serie de reglas y normas que nos indican que pertenecemos a un grupo social, con lineamientos y determinantes de comportamiento que aglutina a los diferentes miembros que lo conforman.

Algunos hombres tienen la necesidad de infringir normas y leyes, poseen un impulso natural para ver más allá de lo que conocen y les es permitido conocer. Sin embargo, este impulso es sometido por infinidad de medios, a fin de dar permanencia a lo cómodamente disfrutable. Esta fuerza después de superar los límites a que se ve cotidianamente impuesta genera horizontes nuevos y oportunidades de desarrollo tanto individual como colectivo.

La cultura y el arte no están al margen de estos fenómenos, de hecho, es a partir de ellos que las sociedades delimitan, perpetúan y rompen o trasgreden el esquema establecido para ir conformando su propia identidad.

128 Pound, Ezra. “El arte de la poesía”. p. 92.





En medio de esta complicada realidad nuestro proceso no puede quedar a un lado. El proceso artístico personal ha luchado contra una serie de sucesos que en algunas

ocasiones han sido perjudiciales, pero es justo decir, que en otras se ha visto enriquecido. No es tan radical esta situación, depende de la combinación de diferentes aspectos e intereses tanto personales como colectivos. El resultado, bueno o malo, ha devenido en lo que se presenta hasta el momento ¿Buena pintura, mala? No lo sabemos. Lo importante es que permanezcamos firmes a nuestras convicciones y que sean defendidas contra todo y todos sin importar las consecuencias.

El proceso ha pasado por muchos estadios, ha cambiado, se ha transformado por la influencia de factores que en uno u otro sentido lo han dirigido. Factores que a la distancia de algún tiempo, lo han enriquecido y han hecho que personalmente se transgredan una serie de prejuicios que nos ataban con limitaciones, pero que a su vez han generado otros nuevos que sin duda alguna deberán ser transgredidos a través del trabajo diario.

Cada obra (grabado, dibujo, escultura, pintura, etc.) será el testigo de esta lucha personal, será también el resultado de las conclusiones, parciales por supuesto, del proceso, que no sobra repetir, no terminará sino que hasta nuestras capacidades físicas lo impidan, y que deberá mantenerse al margen de las modas y tendencias que otros pretendan imponer.

*“El arte es producido por una sucesión de individuos que se expresan; no es cuestión de progreso. El progreso no es sino una enorme pretensión de nuestra parte. No hubo, por ejemplo, ningún progreso en Corot con respecto a Fidias. Y los términos “abstracto” o “naturalista” no son sino una manera de hablar que está de moda”.*¹²⁹

Lo único que al final quedará será la obra, producto de este proceso de tanto tiempo, y su valor estará determinado por la honestidad con que haya sido realizado. La integridad del trabajo plástico es responsabilidad única de su autor, quien estará obligado a cargar con las consecuencias de su propuesta.

¹²⁹ Duchamp, Marcel. Textos de Marcel Duchamp seleccionados por Octavio Paz. (declaraciones). Era. México. 1968. p. 49.





Arturo Miranda
Videgaray.

*Relatos de
tiburones II.*
Óleo / tela.
170 x 140 cm.
1992.

ARTURO MIRANDA





LISTA DE IMÁGENES

p. 3 Arturo Miranda Videgaray.

Autorretrato.

Óleo / tela. 60 x 55 cm. 2003.

p. 27 Alberto Giacometti (1901 - 1966).

Retrato de Margarita Maeght .

Óleo / tela. 100 x 81 cm. 1961.

Colección privada.

p. 28 Francis Bacon (1909 - 1992).

Tres estudios para una crucifixión.

Óleo y arena / tela. Tríptico,

198 x 147. 5 cm. cada panel. 1962.

Museo Solomon Guggenheim,

Nueva York.

p. 28 Francis Bacon (1909 - 1992).

Crucifixión.

Óleo / tela. Tríptico,

198 x 147. 5 cm. cada panel. 1965.

Galería Estatal de Arte Moderno, Munich.

p. 28 Georg Baselitz (1938 -).

Pastoral: la noche.

Óleo / tela. 330 x 330 cm. 1986.

Museo Ludwig, Colonia.

p. 29 Wolfgang Petrick (1939 -).

La danza de la muerte: marcha.

Mixta / tela. 295 x 210 cm. 1986.

Colección privada.

p. 29 Wolfgang Petrick (1939 -).

Yo (zona roja)

Mixta / tela. 295 x 210 cm. 1986.

Colección privada.

p. 29 Wolfgang Petrick (1939 -).

Piedad.

Mixta / tela. 295 x 210 cm. 1986.

Colección privada.

**p. 30 Alberto Giacometti
(1901 - 1966).**

Bodegón.

Óleo / tela. 44. 5 x 31. 7 cm.

1954 - 55.

Colección privada.

p. 31 Georg Baselitz (1938 -).

Rubia gorda.

Óleo / tela. 250 x 200 cm. 1987.

Colección privada.

p. 32 Georg Baselitz (1938 -).

Pastoral: el día.

Óleo / tela. 330 x 330 cm. 1986.

Museo Ludwig, Colonia.

p. 33 Chaim Soutine (1893 - 1943).

Cadáver de vaca.

Óleo / tela. 140 x 107 cm. 1925.

The Albricht-Knox Art Gallery,

Búfalo.





p. 33 Chaim Soutine (1893 - 1943).

La novia.

Óleo / tela. 81 x 46 cm. 1925.

Colección privada.

p. 34 Anónimo.

Figura de pie.

Cultura de Bundi o
del Congo, Zaire.

Talla en madera. 18 cm. de altura. S / F.

Colección Nelson Rockefeller.

p. 34 Hermann Nitsch (1938 -).

Acción no. 80. Castillo de Prinzendorf,
Viena. 1984.

p. 35 Bernhard Heisig (1925 - 2011).

La lección agría.

Óleo / tela. 142 x 200 cm. 1978 - 81.

Galería Junge Kunst, Frankfurt Oder.

**p. 36 Gilberto Aceves Navarro
(1931 -).**

Bañistas y asoleadas
frente al mar negro.

Óleo / tela. 85 x 100 cm. 1986.

Colección privada.

p. 37 Karel Appel (1921 - 2006).

Hombre.

Óleo / tela. 200 x 130 cm. 1953.

Museo Municipal, Amsterdam.

p. 37 William Fett (1918 - 2006).

En el volcán.

Óleo / tela. 132 x 165 cm. 1966.

Colección privada.

**p. 38 Rufino Tamayo
(1899 - 1991).**

Sandías en blanco.

Óleo / tela. 80 x 100 cm. 1956.

Colección privada.

**p. 39 Lovis Corinth
(1858 - 1925).**

Carmencita.

Óleo / tela. 130 x 90 cm. 1924.

Instituto Estatal de Artes,
Frankfurt.

**p. 40 Rudolf Schwarzkogler
(1940 - 1969).**

Acción no. 6. Viena.
1966.

p. 41 Albert Oehlen (1950 -).

Junto al árbol.

Óleo / tela. 190 x 160 cm. 1984.

Colección privada.

**p. 43 Chaim Soutine
(1893 - 1943).**

Mujer en rojo.

Óleo / tela. 84 x 63.5 cm. 1922.

Colección privada.





p. 44 Antonio Ruiz (1892 - 1964).

Verano.

Óleo / madera. 28 x 34 cm. 1937.

Secretaría de Hacienda y Crédito Público,
México.

p. 45 Willi Sitte (1921 - 2013).

Pareja entre sábanas blancas.

Óleo / tabla. 127 x 172 cm. 1982.

Museo de Bellas Artes de Leipzig.

p. 46 William Fett (1918 - 2006).

Paisaje mexicano.

Acuarela / papel. 40 x 57 cm. 1948.

Colección privada.

p. 47 Walter Libuda (1950 -).

La corte IV (María).

Óleo / tela. 110 x 100 cm. 1983.

Colección privada.

**p. 48 Ernst Ludwig Kirchner
(1880 - 1938).**

Entrando en el mar.

Óleo / tela. 146.5 x 200 cm. 1912.

Galería del Estado, Stuttgart.

p. 49 Vincent van Gogh (1853 - 1890).

Campo con árboles.

Óleo / tela. 50 x 101 cm. 1890.

Rijksmuseum Vincent
van Gogh, Amsterdam.

p. 51 Vincent van Gogh (1853 - 1890).

Viñedo rojo.

Óleo / tela. 73 x 91 cm. 1888. Museo

Puskin, Moscú

**P. 52 David Alfaro Siqueiros
(1869 - 1974).**

Carrera por la tormenta.

Acrílico / masonite. 64 x 81 cm.

1964.

Colección privada.

**p. 56 Rolando de la Rosa
(1952 -).**

Tabla Rasa de la Rosa.

p. 62 Otto Müller (1874 - 1930).

Tres desnudos en el bosque.

Temple / tela. 110.5 x 85 cm.

1911.

Museo de Ostwall, Dortmund.

**p. 63 Escena de la película
“El Gabinete del Dr. Caligari”.**

Dir. Robert Wiene.

1920.

Berlín, RFA.

**p. 64 Escena de la película
“El Gabinete del Dr. Caligari”.**

Dir. Robert Wiene.

1920.

Berlín, RFA.





**p. 65 Jean Michel Basquiat
(1960 - 1988).**

Cráneo.
Acrílico y cera / tela.
207 x 175.9 cm.
1981.
Colección privada.

**p. 65 Ernst Ludwig Kirchner
(1880 - 1938).**

La torre de Halle.
Óleo / tela. 120 x 91 cm.
1915.
Museo Folkwang, Essen.

p. 66 Enzo Cucchi (1950 -).

Sin título.
Óleo y lápiz / tela. 280 x 320 cm.
1985.
Galería Bernd Klûser, Munich.

p. 66 Erich Heckel (1883 - 1970).

Escena a la orilla del mar.
Óleo / tela. 96 x 121 cm. 1912.
Museo von der Heydt, Wuppertal.

**p.68 Michelangelo Merisi da
Caravaggio (1571 - 1610).**

Amor vencedor.
Óleo / tela. 156 x 113 cm.
1601 - 02.
Galería de Pintura Dahlem,
Museo Estatal del
Patrimonio Cultural
Prusiano, Berlín.

**p. 69 Rembrandt Harmenszoon van Rijn
(1606 - 1669).**

Autorretrato.
Óleo / tela. 114 x 94 cm.1661.
English Heritage, Kenwood House,
Londres.

p. 71 Max Beckmann (1884 - 1950).

Resurrección.
Óleo y carboncillo / tela. 345 x 497 cm.
1916- 1918 (inacabado).
Museo Estatal de Frankfurt am Main, RFA.

p. 71 Max Beckmann (1884 - 1950).

Muerte.
Óleo / tela. 121 x 176 cm. 1938.
Galería Nacional de Berlín.

**p. 74 José Clemente Orozco
(1883 - 1949).**

El hombre en llamas.
Fresco. 1939.
Cúpula Instituto Cabañas, Guadalajara.
México.

**p. 74 José Clemente Orozco
(1883 - 1949).**

Boceto para el panel de Cortés.
Temple / papel. 74 x 25 cm. 1939.
Instituto Cabañas, México.

p. 73 Pablo Ruiz Picasso (1881 - 1973).

Mujer.
Óleo / tela. 119 x 93 cm. 1907.
Colección Beyeler, Basilea.





**p. 73 Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).**

La amistad
Óleo / tela. 152 x 101 cm.
1907 / 08.
Hermitage, Leningrado.

**p. 73 Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).**

La dríade.
Óleo / tela. 185 x 108 cm. 1908.
Hermitage, Leningrado.

**p. 73 Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).**

Cabeza de mujer.
Aguada / madera. 27 x 21 cm. 1908.
Colección privada.

**p. 73 Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).**

Desnudo de pie.
Óleo / madera. 27 x 21. 5 cm. 1908.
Museo Picasso, París.

**p. 73 Pablo Ruiz Picasso
(1881 - 1973).**

Desnudo de pie.
27 x 21 cm. Óleo / madera. 1908.
Colección privada.

p. 74 Francis Bacon (1909 - 1992).

Tres figuras y un retrato.
Óleo / tela. 198 x 147. 5 cm. 1975
Tate Gallery, Londres.

p. 74 Willem de Kooning (1904 - 1997).

Mujer y bicicleta.
Óleo / tela. 122 x 78 cm. 1952 - 53.
Museo de Arte Americano Whitney,
NY.

p. 75 Antonio Ruiz (1862 - 1964).

Autorretrato.
38. 5 x 29 cm.
Óleo / madera. 1956.
Secretaría de Hacienda y Crédito Público,
México.

p. 75 Francisco Corzas (1936 - 1983).

Groviglio d'ombre.
Óleo / tela. 200 x 250 cm. 1974.
Museo de Arte Moderno, México.

p. 76 Antoni Tàpies (1923 - 2012).

Cuatro paquetes de paja.
Mixta / tela. 90 x 65 cm. 1969.
Martha Jackson Gallery, NY.

p. 76 Antonio Saura (1930 - 1998).

Brigitte.
Óleo / tela. 162 x 130 cm. 1958.
Museo Municipal Casa de la Asegurada,
Alicante.

p. 77 Gilberto Aceves Navarro (1931 -).

La decapitación de
San Juan Bautista no. 68.
Óleo / tela. 100 x 125 cm. 1978.
Museo de Arte Moderno. México.





**p. 77 Gilberto Aceves Navarro
(1931 -).**

Fusilamiento de Maximiliano según
Manet no. 17.

Acrílico / tela. 244 x 366 cm. 2006.

Colección privada.

**p. 78 Gilberto Aceves Navarro
(1931 -).**

Dos que se alumbran bajo las estrellas.

Óleo / tela. 160 x 180 cm. 1986.

Colección privada.

p. 79 Wolfgang Petrick (1939 -).

De la serie Melancolía: jugo de amigo.

Mixta / tela. 290 x 210 cm. 1989.

Colección privada.

p. 80 Wolfgang Petrick (1939 -).

La danza de la muerte: la anunciación.

Mixta / tela. 295 x 210 cm. 1986.

Colección privada.

p. 80 Wolfgang Petrick (1939 -).

Un bonito día gris.

Óleo y acrílico / tela. 295 x 210 cm.

1982.

Colección privada.

p. 81 Anselm Kiefer (1945 -).

Nuremberg.

Mixta / tela. 280 x 380 cm. 1982.

Colección privada.

p. 81 Anselm Kiefer (1945 -).

Lilith.

Oleo, emulsión, carbón, cenizas
y cabellos femeninos / tela.

380 x 560 cm. 1990.

Colección privada.

**p. 85 Arturo Miranda Videgaray
(1963 -).**

Guardias blancas.

Óleo / tela. 170 x 130 cm.

1998.

p. 89 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro Objeto "Zoofilia y Aire".

Mina seca / papel. 40 x 60 cm.

Editorial Libro-Arte-Correo.

México. 2006.

p. 90 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro Objeto "Zoofilia y Aire".

Mina seca / papel. 40 x 60 cm.

Editorial Libro-Arte-Correo.

México. 2006.

p. 91 Arturo Miranda Videgaray.

Portada del libro-objeto "Retratos de
familia".

Mina seca y collage / papel.

30 x 20 cm. 89 pp.

Editorial Libro-Arte-Correo.

México. 2002.





p. 91 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro-objeto "Ignominia".
Mina seca y collage / papel.
40 x 30 cm. 223 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2001.

p. 92 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro-objeto "Ignominia".
Mina seca y collage / papel.
40 x 30 cm. 223 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2001.

p. 92 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro-objeto "Ignominia".
Mina seca y collage / papel.
40 x 30 cm. 240 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2001.

p. 93 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro-objeto "Ignominia".
Mina seca y collage / papel.
40 x 30 cm. 240 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2001.

p. 94 Arturo Miranda Videgaray.

No más fronteras.
Mina seca y collage / papel.
76 x 51 cm. 2001.

p. 95 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro Objeto "Zoofilia y Aire".
Mina seca / papel. 40 x 60 cm.
Editorial Libro-Arte-Correo. México.
2006.

p. 95 Arturo Miranda Videgaray.

Del Libro Objeto "Zoofilia y Aire".
Mina seca / papel. 40 x 60 cm.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2006.

p. 96 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "El Dr. Acteal aún da
consulta".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2009.

p. 96 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Independencia,
independencia, (in) dependencia".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2010.

p. 96 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "¿Independencia?
Toma tu independencia".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2010.

p. 96 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Antesala".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2010.





p. 97 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Hacia Hércules c-130".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México.
2011.

p. 97 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Túnel".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México.
2011.

p. 97 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Des(integración)".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México.
2012.

p. 97 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Fronteras".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México.
2012.

p. 98 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Nuestro propio muro".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo.
México. 2012.

p. 98 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Ejercicios para plataformas y otros aparatos".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2012.

p. 98 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Noviembre 4. Bola negra".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2012.

p. 98 Arturo Miranda Videgaray.

Libro objeto "Parábola".
Grafito / papel. 21 x 13 cm. 100 pp.
Editorial Libro-Arte-Correo. México. 2012.

p. 99 Arturo Miranda Videgaray.

Estudio para un híbrido.
Talla en madera. 55 x 20 x 14 cm. 1993.

p. 100 Arturo Miranda Videgaray.

Monolito anti gas.
Talla en madera. 105 x 33 x 28 cm. 1994.

p. 101 Arturo Miranda Videgaray.

Proyecto para un ajedrez.
Bronce. 5 x 4 x 4 cm. c/u, aprox.
1997.

p. 102 Arturo Miranda Videgaray.

Poliomielítico con cráneo y bombilla.
Xilografía. 120 x 80 cm.
1996.





p. 103 Arturo Miranda Videgaray.

En la fila.
Linóleo. 20 x 30 cm.
2005.

p. 104 Arturo Miranda Videgaray.

Réquiem.
Xilografía. 120 x 80 cm.
1995.

p. 104 Arturo Miranda Videgaray.

El sobreviviente.
Xilografía. 40 x 30 cm.
1994.

p. 105 Arturo Miranda Videgaray.

Discapacitado.
Xilografía. 120 x 80 cm. 1996.

p. 105 Arturo Miranda Videgaray.

El domo.
Linóleo. 30 x 20 cm. 2006.

p. 106 Arturo Miranda Videgaray.

Discapacitado con silla de infante.
Xilografía.
120 X 80 cm. 1996.

p. 106 Arturo Miranda Videgaray.

Bajo tierra.
Xilografía. 48 x 35 cm.
2010.

p. 110 Arturo Miranda Videgaray.

Crucifixión.
Acrílico / papel. 124 x 100 cm. 1986.

p. 110 Arturo Miranda Videgaray.

Encuentros.
Óleo / tela. 170 x 150 cm. 1991.

p. 111 Marc Chagall (1887 - 1985).

La caída de Ícaro.
Óleo / tela.
213 x 198 cm. 1975.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges Pompidou París.

p. 112 Arturo Miranda Videgaray.

Don Rufino y sus sandías.
Óleo / tela. 110 x 100 cm. 2000.

p. 114 Arturo Miranda Videgaray.

San Sebastián después de Grünewald.
Oleo / tela. 170 x 140 cm. 1992.

p. 115 Arturo Miranda Videgaray.

Cayó el muro.
Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1991.

p. 116 Arturo Miranda Videgaray.

Potsdamer Platz.
Óleo / tela. 90 x 70 cm. 1990.

p. 117 Arturo Miranda Videgaray.

Zelendorf Friedhof.
Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1990.





p. 118 Arturo Miranda Videgaray.

Mexikoplatz

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1990.

p. 119 Arturo Miranda Videgaray.

Kein Krieg mehr.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1990.

p. 120 Arturo Miranda Videgaray.

Los dinosaurios están de regreso en
Berlín.

Óleo / tela. 170 x 150 cm. 1991.

p. 121 Arturo Miranda Videgaray.

Las mentiras de las 10:30

Óleo y collage / tela. 100 x 80 cm.

1994.

p. 122 Arturo Miranda Videgaray.

Cuidadoso observador.

Óleo / tela. 170 x 140 cm.

1994-95.

p. 123 Arturo Miranda Videgaray.

Mascota.

Óleo / tela. 170 x 130 cm.

2001.

p. 124 Arturo Miranda Videgaray.

Maternidad II: Maternidad ajena,
maternidad no deseada.

Óleo y collage / tela. 100 x 80 cm.

1992.

p. 125 Arturo Miranda Videgaray.

Transeúnte.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1993.

p. 126 Arturo Miranda Videgaray.

Pavorreal.

Óleo / tela. 170 x 130 cm. 1994.

p. 127 Arturo Miranda Videgaray.

Personaje con cráneo.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1991.

p. 128 Arturo Miranda Videgaray.

La lección de anatomía del Dr. Acteal
Chenalhó.

Óleo / tela. 210 x 190 cm. 1998.

p. 129 Arturo Miranda Videgaray.

La perra intrusa.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1994.

p. 130 Arturo Miranda Videgaray.

La cisterna.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1998.

p. 131 Arturo Miranda Videgaray.

La sagrada familia.

Óleo / tela. 170 X 130 cm. 2000.

p. 132 Arturo Miranda Videgaray.

Escena interior.

Óleo / tela. 165 x 152 cm. 2005.





p. 133 Arturo Miranda Videgaray.

Botas.

Óleo / tela. 120 x 100 cm. 2003.

p. 134 Arturo Miranda Videgaray.

El Señor de Bonampak.

Óleo / tela. 250 x 200 cm. 2003.

p. 135 Arturo Miranda Videgaray.

La fortaleza.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2003.

p. 136 Arturo Miranda Videgaray.

Colgado.

Óleo / tela. 170 x 130 cm. 2004.

p. 137 Arturo Miranda Videgaray.

La perra empapada.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2005.

p. 138 Arturo Miranda Videgaray.

La marcha.

Óleo / tela. 200 x 175 cm. 2005.

p. 139 Arturo Miranda Videgaray.

A través del aire.

Óleo / tela. 200 x 175 cm. 2004.

p. 140 Arturo Miranda Videgaray.

La perra intensa.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2005.

p. 141 Arturo Miranda Videgaray.

La perra caña.

Óleo / tela. 120 x 100 cm. 2006.

p. 142 Arturo Miranda Videgaray.

La perra cabina.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 2006.

p. 143 Arturo Miranda Videgaray.

Ofrenda.

Acrílico / tela. 115 x 35 cm. 2007.

p. 144 Arturo Miranda Videgaray.

El nadador.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2007.

p. 145 Arturo Miranda Videgaray.

La perra independencia.

Óleo / tela. 180 x 150 cm. 2007.

p. 146 Arturo Miranda Videgaray.

Réquiem por los derechos humanos.

Acrílico / tela. 130 x 160 cm. 2008.

p. 147 Arturo Miranda Videgaray.

Sofía.

Óleo / tela. Díptico. 100 x 80 cm c/u.
2008.

p. 148 Arturo Miranda Videgaray.

A(H1N1) Un país, una historia.

Acrílico / tela. 150 x 250 cm. 2009.





p. 149 Arturo Miranda Videgaray.

Sillón.

Óleo / tela. 140 x 90 cm. 2011.

p. 150 Arturo Miranda Videgaray.

Sala de espera.

Óleo / tela. 80 x 60 cm. 2011.

p. 151 Arturo Miranda Videgaray.

Un nuevo Eros
(espera Zervas).

Acrílico / tela. 170 x 120 cm. 2010.

p. 152 Arturo Miranda Videgaray.

Las herramientas de
la legalidad (estudio).

Acrílico / tela. 150 x 250 cm.
2012.

p. 153 Arturo Miranda Videgaray

Piernas.

Óleo / tela. 90 X 70 cm. 1990.

p. 154 Arturo Miranda Videgaray.

Pintura 2.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2012.

p. 155 Arturo Miranda Videgaray.

Pintura 1.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2012.

p. 156 Arturo Miranda Videgaray.

Pintura 3.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2012.

p. 157 Arturo Miranda Videgaray.

Pintura 4.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 2012.

p. 158 Arturo Miranda Videgaray.

M. E. N. S. A.

Óleo / tela. 170 x 150 cm. 1991.

p. 159 Arturo Miranda Videgaray.

Interiores.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1994.

p. 160 Arturo Miranda Videgaray.

Estudio de figura con cráneo.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1991.

p. 161 Arturo Miranda Videgaray.

Desaparecido.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1993.

p. 162 Arturo Miranda Videgaray.

El callejón de las Delicias.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1993.

p. 163 Arturo Miranda Videgaray.

Posticus locus.

Óleo / tela. 170 x 130 cm. 1997.





p. 164 Arturo Miranda Videgaray.

Kriegnight.

Óleo / tela. 90 x 70 cm. 1991.

p. 165 Arturo Miranda Videgaray.

El aragán.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1993.

p. 166 Arturo Miranda Videgaray.

El recuerdo de tu muerte
subyugó mi agonía.

Óleo / tela. 170 x 130 cm. 1997.

p. 167 Arturo Miranda Videgaray.

Río revuelto.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1994-95.

p. 168 Arturo Miranda Videgaray.

El vigilante.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1994.

p. 169 Arturo Miranda Videgaray.

Traspatio.

Óleo / tela. 170 x 130 cm. 1998.

p. 170 Arturo Miranda Videgaray.

Non plus ultra
(como lo escribió él
en las montañas).

Acrílico / tela. 200 x 150 cm.

2011.

p. 171 Arturo Miranda Videgaray.

La guerra por el agua.

Óleo / tela. 140 x 100 cm. 2014.

p. 172 Arturo Miranda Videgaray.

Bóveda.

Óleo / tela. 140 x 100 cm. 2014.

p. 173 Arturo Miranda Videgaray.

Des-plaza-dos.

Electrografía sobrepintada. 24 x 30 cm.
2011.

p. 174 Arturo Miranda Videgaray.

Andamios en Minería.

Óleo / tela. 170 x 140 cm. 1996.

p. 175 Arturo Miranda Videgaray.

Discapacitado.

Óleo / tela. 100 x 80 cm. 1994.

p. 176 Arturo Miranda Videgaray.

S / T.

Linóleo. 41 x 61 cm. 2003.

p. 177 Arturo Miranda Videgaray.

Con el cielo en mi vientre.

Electrografía. 27 x 34 cm. 2013.

p. 178 Arturo Miranda Videgaray.

Bonito paisaje urbano.

Óleo / tela. 150 x 130 cm. 2014.





p. 179 Arturo Miranda Videgaray.

El avance de la barbarie. Homenaje a los alumbrados.

Óleo / tela. 170 x 120 cm.

2014.

p. 185 Arturo Miranda Videgaray.

Relatos de tiburones II.

Óleo / tela. 170 x 140 cm.

1992.





FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía.

Acha, Juan.

“Introducción a la creatividad”. Trillas. México. 1992.

“Las actividades básicas de las artes plásticas”. Ediciones Coyoacán. México. 1994

“Los conceptos esenciales de las artes plásticas”. Ediciones Coyoacán. México. 1997.

“Teoría del Dibujo. Su sociología y su estética”. Ediciones Coyoacán. México. 1999.

Archimbaud, Michel.

“Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud”.

Phaidon Press. London. 1993.

Arnheim, Rudolf.

“El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura”. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

“Arte y percepción visual”. Alianza Forma. Madrid. 1983.

Bachelard, Gaston.

“La intuición del instante”. FCE. México. 1999.





Bataille, Georges.

“Meditaciones nietzscheanas”. UNAM, UAM, Gerardo Villegas Editor. México. 2001.

“El erotismo”. Tusquets. Barcelona . 2002.

Benjamin, Walter.

“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. ITACA. México. 2003.

Bonfil Batalla, Guillermo.

“Pensar nuestra cultura”. Alianza. México. 1996.

Canguilhem, Georges.

“The normal and the pathological”. Zone Books. New York. 1991.

Cardoza y Aragón, Luis.

“André Breton atisbado sin la mesa parlante”. UNAM. México. 1982.

Catálogo de la exposición “**Origen y Visión. Nueva Pintura alemana**”. Museo de Arte Moderno. México. INBA. 1984.

Catálogo de la exposición “**Wolfgang Petrick. 1962 - 1989. Sprung durch die Sonne**”. Verlag Beatrix Wilhelm, Stuttgart. Galerie der Stadt Esslingen und Hamburger Kunsthalle. BRD. 1989.





Cherem, Silvia.

“Trazos y Revelaciones. Entrevistas a diez Artistas Mexicanos”.
FCE. México. 2004.

Chipp, Herschel B.

“Teorías del arte contemporáneo”. Akal. España. 1995.

Cruz Sánchez, Pedro A.

“La evitabilidad del arte. Sobre la necesidad de una ética de la
muerte”. Ligia Comunicación y Tecnología, SL. España. 2002.

Danto C., Arthur.

“Después del fin del arte”. Paidós. Barcelona. 1999.

De la Rosa, Rolando.

“Arturo Miranda Videgaray”. En el catálogo de la exposición
“Abiectus. Relatos de ciudad”. Galería Casa del Lago. Antiguo
Bosque de Chapultepec. México. 2001.

De Santiago Silva, José.

“Poética de la desesperanza. Entre Quevedo y la Coatlicue”. En
el catálogo de la exposición “ Los bien nacidos. Una topografía
del terror”. Galería Luis Nishizawa. Escuela Nacional de Artes
Plásticas. UNAM. México. 1996.





Derrida, Jaques.

“La verdad en pintura”. Paidós. Argentina. 2001.

Eco, Umberto.

“Obra abierta”. Origen Planeta. México. 1985.

“Historia de la fealdad”. Lumen. Barcelona. 2007.

“Historia de la belleza”. Lumen. Barcelona. 2007.

Ernst, Max.

“Escrituras”. Polígrafa. Barcelona. 1982.

Foucault, Michel.

“Historia de la locura en la época clásica”. FCE. México. 1992.

“De lenguaje y literatura”. Paidós. Barcelona. 1994.

“Vigilar y castigar”. Siglo XXI. México. 2010.

Galindo Mendoza, Carlos-Blas.

“Arturo Miranda Videgaray”. En el catálogo de la exposición “Lección de anatomía (del Dr. Acteal-Chenalhó)”. Galería Universitaria. Universidad Autónoma de Baja California Sur. México. 2001.

García Cortés, José Miguel.

“Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte”. Anagrama. Barcelona. 1997.





Gargerle, Christian, et al.

"Nitsch. Das bildnerisch Werk". Residenz Verlag. Wien. 1988.

Gaztambide-Fernández, Rubén A.

"The artist in society: understandings, expectations and curriculum implications", Ontario Institute for Studies in Education. University of Toronto, Toronto, Ontario, Canada. Curriculum Inquiry. Jun 2008.

Giacometti, Alberto.

"Escritos". Editorial Síntesis. Madrid. 2001.

Grasskamp, Walter.

Entrevista a Georg Baselitz. En el catálogo de la exposición "Origen y visión. Nueva pintura alemana". Museo de Arte Moderno. Ciudad de México. Diciembre 1984-febrero 1985. Ministerio de Cultura. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. 1984.

Gray, John.

"Falso amanecer". Los engaños de capitalismo global. Paidós. Barcelona. 2000.

"Perros de paja". Paidós. Barcelona. 2003.

Heidegger, Martín.

"Arte y poesía". FCE. México. 1992.





Heller, Agnes.

“Teoría de los sentimientos”. Fontamara. México. 1993

Honnef, Klaus.

“Kunst der Gegenwart”. Benedik Taschen Verlag. Köln. 1988.

Jodorowsky, Alejandro.

“El Topo. Fábula pánica con imágenes”. Editorial Novaro. México. 1970.

Julius, Anthony.

“Transgresiones. El arte como provocación”. Destino. Barcelona. 2002.

Kalm, James.

“Vision quest in a house of mirrors”. En “Deep Action”. Kehrer Verlag. Hiedelberg. 2005. Traducción del inglés de Antonio Arturo Miranda Rosete.

Livio, Tito.

“Desde la fundación de Roma. I - II”. Versión española de Agustín Millares Carlo. UNAM. México. 1955.





Lucien-Smith, Edward.

“Art today”. Phaidon. London. 1981.

Mccarthy, Cameron and Dimitriadis, Greg.

“Art and the postcolonial imagination: rethinking the institutionalization of third world aesthetics and theory”. *Ariel: a Review of International English and Literature*, 31: 1 & 2. Jan. April 2000.

Marchán Fiz, Simón.

“Del arte objetual al arte de concepto”. Akal. 1997. Madrid.

Martínez Fernández, Maritere.

“¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro”. CONACULTA. México. 2003.

Mondrian, Piet.

“Realidad natural y realidad abstracta”. Editorial Debate. Madrid. 1989.

Onfray, Michel.

“Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión”. Anagrama. Barcelona. 2011.





Paz, Octavio.

Textos de Marcel Duchamp seleccionados por Octavio Paz. (declaraciones). Era. México. 1968.

“Tamayo”. UNAM. México. 1959.

Pound, Ezra.

“El arte de la poesía”. Joaquín Mortiz. México. 1986.

Salazar Bañuelos, Antonio.

“Islas de monólogos sin ecos, los hombres. La plástica de Arturo Miranda.” En el catálogo de la exposición “Posticus locus”. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Academia de San Carlos. Salas I y II. UNAM. México. 1998.

Saramago, José.

“Ensayo sobre la ceguera”. Alfaguara. México. 1998.

Saura, Antonio.

“Contra el Guernica”. Ediciones Turner. Madrid. 1982.

Sánchez, José A. (ed).

“La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias”. Akal. Madrid, 1999.





Schneider, Pierre.

“Mi largo camino”. Entrevista con Alberto Giacometti. Catálogo de la exposición “La familia Giacometti”. Centro Cultural Arte Contemporáneo. México. 1987.

Schwerfel, Heinz Peter.

“Georg Baselitz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel”. Verlag Kippenheuer & Witsch. Köln. 1989.

“Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel”. Verlag Kippenheuer & Witsch. Köln. 1989.

Sófocles.

“Las siete tragedias”. Ed. Porrúa. Col. Sepan Cuántos, no. 14. México. 2005.

Sylvester, David.

“Conversaciones con Francis Bacon”. Polígrafa. Barcelona. 1977.

Tápies, Antoni.

“La práctica del arte”. Ariel. 1973.

“En blanco y negro”. Galaxia Gutemberg. Barcelona. 2008.

Targat, Francois Le.

“Marc Chagal”. Polígrafa. Barcelona. 1985.





Trías, Eugenio.

“Tratado de la pasión”. Taurus. Madrid. 1984.

“Drama e identidad”. Ediciones Destino. Barcelona. 1993.

“Lo bello y lo siniestro”. Ariel. Barcelona. 2001.

Filmografía.

Godard, Jean Luc.

“Alphaville”. 1965.

Herzog, Werner.

“Aguirre, der Zorn Gottes”. 1972.

“Cobra Verde”. (Versión basada en la novela “The viceroy of Quidah” de Bruce Chatwin, 1980). 1987.

Jodorowsky, Alejandro.

“El topo”. 1970.

Radford, Michael.

“1984”. (Versión basada en el libro homónimo de George Orwell, 1949). 1984.

Truffaut, François.

“Fahrenheit 451”. (Versión basada en el libro homónimo de Ray Bradbury, 1953). 1966.





Winie, Robert.

“Das Kabinet des Dr. Caligari”. (A partir de un guión cinematográfico de Hans Janowitz y Carl Mayer). 1920.

Sitios Web.

Miranda Videgaray, Arturo

<http://www.arturomirandavidegaray.com> Consultado el 26 de septiembre de 2014.

Rivera, George.

“Crisis: Mexican, American, Latino and Chicano Art. The sociological imagination”. En:

<http://www.arturomirandavidegaray.com> Consultado el 26 de septiembre de 2014.

Raquejo, Tonia.

“Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”. Universidad de Salamanca. 2002. En http://www.acaddmia.edu/1792044/Sobre_lo_monstruoso_en_el_arte_contemporaneo_Un_paseo_por_el_amor_y_la_muerte Consultado el 3 de noviembre de 2014.

Stonor Saunders, Frances.

<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html?action=gallery>

<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> Consultado el 25 de septiembre de 2013.





ANEXOS

1. Artículo que describe el programa de la CIA para controlar e imponer un arte que reflejara la ideología imperialista del gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica durante la guerra fría a mediados del siglo XX, el cual fue publicado en “El Independiente” a través de su página

<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html?action=gallery>

<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

(fecha de consulta: septiembre 25 de 2013, 10:28 hrs.) **y firmado por Frances Stonor Saunders el 22 de octubre de 1995.**

“Modern art was CIA ‘weapon’ .

Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War.”

[By Frances Stonor Saunders](#) Sunday 22. October 1995 .

For decades in art circles it was either a rumour or a joke, but now it is confirmed as a fact. The Central Intelligence Agency used American modern art - including the works of such artists as Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning and Mark Rothko - as a weapon in the Cold War. In the manner of a Renaissance prince - except that it acted secretly - the CIA fostered and promoted American Abstract Expressionist painting around the world for more than 20 years.

The connection is improbable. This was a period, in the 1950s and 1960s, when the great majority of Americans disliked or even despised modern art - President Truman summed up the popular view when he said: “If that’s art, then I’m a Hottentot.” As for





the artists themselves, many were ex- communists barely acceptable in the America of the McCarthyite era, and certainly not the sort of people normally likely to receive US government backing.

Why did the CIA support them? Because in the propaganda war with the Soviet Union, this new artistic movement could be held up as proof of the creativity, the intellectual freedom, and the cultural power of the US. Russian art, strapped into the communist ideological straitjacket, could not compete.

The existence of this policy, rumoured and disputed for many years, has now been confirmed for the first time by former CIA officials. Unknown to the artists, the new American art was secretly promoted under a policy known as the “long leash” - arrangements similar in some ways to the indirect CIA backing of the journal *Encounter*, edited by Stephen Spender.

The decision to include culture and art in the US Cold War arsenal was taken as soon as the CIA was founded in 1947. Dismayed at the appeal communism still had for many intellectuals and artists in the West, the new agency set up a division, the Propaganda Assets Inventory, which at its peak could influence more than 800 newspapers, magazines and public information organisations. They joked that it was like a Wurlitzer jukebox: when the CIA pushed a button it could hear whatever tune it wanted playing across the world.

The next key step came in 1950, when the International Organisations Division (IOD) was set up under Tom Braden. It was this office which subsidised the animated version of George Orwell’s *Animal Farm*, which sponsored American jazz artists, opera recitals, the Boston Symphony Orchestra’s international touring programme. Its agents were placed in the film industry, in publishing houses, even as travel writers for the celebrated Fodor guides. And, we now know, it promoted America’s anarchic avant-garde movement, Abstract Expressionism.

Initially, more open attempts were made to support the new American art. In 1947 the State Department organised and paid for a touring international exhibition entitled “Advancing American Art”, with the aim of rebutting Soviet suggestions that America was a cultural desert. But the show caused outrage at home, prompting Truman to make his Hottentot remark and one bitter congressman to declare: “I am just a dumb American who pays taxes for this kind of trash.” The tour had to be cancelled.





The US government now faced a dilemma. This philistinism, combined with Joseph McCarthy's hysterical denunciations of all that was avant-garde or unorthodox, was deeply embarrassing. It discredited the idea that America was a sophisticated, culturally rich democracy. It also prevented the US government from consolidating the shift in cultural supremacy from Paris to New York since the 1930s. To resolve this dilemma, the CIA was brought in.

The connection is not quite as odd as it might appear. At this time the new agency, staffed mainly by Yale and Harvard graduates, many of whom collected art and wrote novels in their spare time, was a haven of liberalism when compared with a political world dominated by McCarthy or with J Edgar Hoover's FBI. If any official institution was in a position to celebrate the collection of Leninists, Trotskyites and heavy drinkers that made up the New York School, it was the CIA.

Until now there has been no first-hand evidence to prove that this connection was made, but for the first time a former case officer, Donald Jameson, has broken the silence. Yes, he says, the agency saw Abstract Expressionism as an opportunity, and yes, it ran with it.

"Regarding Abstract Expressionism, I'd love to be able to say that the CIA invented it just to see what happens in New York and downtown SoHo tomorrow!" he joked. "But I think that what we did really was to recognise the difference. It was recognised that Abstract Expressionism was the kind of art that made Socialist Realism look even more stylised and more rigid and confined than it was. And that relationship was exploited in some of the exhibitions.

"In a way our understanding was helped because Moscow in those days was very vicious in its denunciation of any kind of non-conformity to its own very rigid patterns. And so one could quite adequately and accurately reason that anything they criticised that much and that heavy-handedly was worth support one way or another."

To pursue its underground interest in America's lefty avant-garde, the CIA had to be sure its patronage could not be discovered.

"Matters of this sort could only have been done at two or three removes," Mr Jameson explained, "so that there wouldn't be any question of having to clear Jackson Pollock, for example, or do anything that would involve these people in the organisation. And it couldn't





have been any closer, because most of them were people who had very little respect for the government, in particular, and certainly none for the CIA. If you had to use people who considered themselves one way or another to be closer to Moscow than to Washington, well, so much the better perhaps.”

This was the “long leash”. The centrepiece of the CIA campaign became the Congress for Cultural Freedom, a vast jamboree of intellectuals, writers, historians, poets, and artists which was set up with CIA funds in 1950 and run by a CIA agent. It was the beach-head from which culture could be defended against the attacks of Moscow and its “fellow travellers” in the West. At its height, it had offices in 35 countries and published more than two dozen magazines, including *Encounter*.

The Congress for Cultural Freedom also gave the CIA the ideal front to promote its covert interest in Abstract Expressionism. It would be the official sponsor of touring exhibitions; its magazines would provide useful platforms for critics favourable to the new American painting; and no one, the artists included, would be any the wiser.

This organisation put together several exhibitions of Abstract Expressionism during the 1950s. One of the most significant, “The New American Painting”, visited every big European city in 1958-59. Other influential shows included “Modern Art in the United States” (1955) and “Masterpieces of the Twentieth Century” (1952).

Because Abstract Expressionism was expensive to move around and exhibit, millionaires and museums were called into play. Pre-eminent among these was Nelson Rockefeller, whose mother had co-founded the Museum of Modern Art in New York. As president of what he called “Mummy’s museum”, Rockefeller was one of the biggest backers of Abstract Expressionism (which he called “free enterprise painting”). His museum was contracted to the Congress for Cultural Freedom to organise and curate most of its important art shows.

The museum was also linked to the CIA by several other bridges.

William Paley, the president of CBS broadcasting and a founding father of the CIA, sat on the members’ board of the museum’s International Programme. John Hay Whitney, who had served in the agency’s wartime predecessor, the OSS, was its chairman. And





Tom Braden, first chief of the CIA's International Organisations Division, was executive secretary of the museum in 1949.

Now in his eighties, Mr Braden lives in Woodbridge, Virginia, in a house packed with Abstract Expressionist works and guarded by enormous Alsatians. He explained the purpose of the IOD.

“We wanted to unite all the people who were writers, who were musicians, who were artists, to demonstrate that the West and the United States was devoted to freedom of expression and to intellectual achievement, without any rigid barriers as to what you must write, and what you must say, and what you must do, and what you must paint, which was what was going on in the Soviet Union. I think it was the most important division that the agency had, and I think that it played an enormous role in the Cold War.”

He confirmed that his division had acted secretly because of the public hostility to the avant-garde: “It was very difficult to get Congress to go along with some of the things we wanted to do - send art abroad, send symphonies abroad, publish magazines abroad. That's one of the reasons it had to be done covertly. It had to be a secret. In order to encourage openness we had to be secret.”

If this meant playing pope to this century's Michelangelos, well, all the better: “It takes a pope or somebody with a lot of money to recognise art and to support it,” Mr Braden said. “And after many centuries people say, ‘Oh look! the Sistine Chapel, the most beautiful creation on Earth!’ It's a problem that civilisation has faced ever since the first artist and the first millionaire or pope who supported him. And yet if it hadn't been for the multi-millionaires or the popes, we wouldn't have had the art.”

Would Abstract Expressionism have been the dominant art movement of the post-war years without this patronage? The answer is probably yes. Equally, it would be wrong to suggest that when you look at an Abstract Expressionist painting you are being duped by the CIA.

But look where this art ended up: in the marble halls of banks, in airports, in city halls, boardrooms and great galleries. For the Cold Warriors who promoted them, these paintings were a logo, a signature for their culture and system which they wanted to display everywhere that counted. They succeeded.





* The full story of the CIA and modern art is told in 'Hidden Hands' on Channel 4 next Sunday at 8pm. The first programme in the series is screened tonight. Frances Stonor Saunders is writing a book on the cultural Cold War.

Covert Operation

In 1958 the touring exhibition "The New American Painting", including works by Pollock, de Kooning, Motherwell and others, was on show in Paris. The Tate Gallery was keen to have it next, but could not afford to bring it over. Late in the day, an American millionaire and art lover, Julius Fleischmann, stepped in with the cash and the show was brought to London.

The money that Fleischmann provided, however, was not his but the CIA's. It came through a body called the Farfield Foundation, of which Fleischmann was president, but far from being a millionaire's charitable arm, the foundation was a secret conduit for CIA funds.

So, unknown to the Tate, the public or the artists, the exhibition was transferred to London at American taxpayers' expense to serve subtle Cold War propaganda purposes. A former CIA man, Tom Braden, described how such conduits as the Farfield Foundation were set up. "We would go to somebody in New York who was a well-known rich person and we would say, 'We want to set up a foundation.' We would tell him what we were trying to do and pledge him to secrecy, and he would say, 'Of course I'll do it,' and then you would publish a letterhead and his name would be on it and there would be a foundation. It was really a pretty simple device."

Julius Fleischmann was well placed for such a role. He sat on the board of the International Programme of the Museum of Modern Art in New York - as did several powerful figures close to the CIA.

