

IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

Arturo Miranda Videgaray



**IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA.
UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA**

***IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA.
A PICTORICAL RESEARCH***

Autor: Arturo Miranda Videgaray

Artista Visual y Profesor de Pintura en el Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México.

armivi63@gmail.com

Citación: Miranda Videgaray, A. (2019). Impetus Tempestatis: Pictura. Una investigación pictórica. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 165-182.

IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. A PICTORICAL RESEARCH

Arturo Miranda Videgaray

Artista Visual y Profesor de Pintura en el Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México.
armivi63@gmail.com

Resumen

La creación artística contemporánea es producto de una serie de reflexiones que mediante la investigación de los elementos propios de las artes visuales (espacio, forma y color) deviene en una obra artística manejando de diferentes formas e intensidades aspectos técnicos, formales y conceptuales para conformar un lenguaje artístico que deberá tener una estrecha relación con el entorno físico, espacial y temporal del artista.

El arte tiene el compromiso de reflejar todo aquello que sucede en su tiempo y espacio.

La serie de pinturas “Impetus Tempestatis” es el resultado de todo un proceso creativo que le antecedió y que refleja el momento del artista planteando que todo trabajo artístico además de ser procesual debe ser el producto de la investigación propia de las artes visuales.

Abstract

Contemporary artistic creation is the product of a series of reflections that through the investigation of the elements of visual arts (space, form and color) becomes an artistic work managing technical, formal and conceptual aspects of different forms and intentions to form a artistic language that will have a close relationship with the physical, spatial and temporal environment of the artist.

Art is committed to identifying everything that happens in its time and space.

The series of paintings “Impetus Tempestatis” is the result of a whole creative process that preceded it and that reflects the moment of the artist, stating that all artistic work besides being procedural must be a product of the research of visual arts.

Palabras clave: Arte, Pintura, Proceso, Investigación.

Key Words: Art, Paint, Process, Research.

La discusión sobre si los artistas hacemos o no investigación es muy común en nuestros ámbitos académicos. El arte producido por artistas (estén o no inmersos en el campo académico de las Universidades) es producto de una investigación profunda para conocer y desarrollar diferentes aspectos que conforman una obra plástica. La investigación no es arte (como tampoco es ciencia). La investigación no es por si misma un producto artístico (ni un producto científico), es solo el camino por el que se llega a ella (como lo es para hacer ciencia) y en este caso la hacen los artistas.

Investigar para los artistas visuales significa buscar y encontrar respuestas y caminos en los campos del color, la forma y el espacio. Esos son los elementos formales que intervienen y conforman una pieza artística, plástica, junto a los técnicos (las herramientas, materiales y procedimientos para su ejecución) y los conceptuales (las ideas, el mensaje, aquello que se va o piensa decir). Es en estos campos donde el artista investiga de diferentes formas para devenir en un producto artístico a partir de, como se dijo antes, aspectos técnicos, formales y conceptuales.

Los artistas, los pintores, desarrollan su trabajo de diferentes formas respondiendo a distintos intereses, capacidades o exigencias “y 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” (Tápies: 1973:

Arturo Miranda Videgaray

9). Actualmente el artista se enfrenta a un sin fin de situaciones que pueden enturbiar su producción y desviarla del proceso que creo, debe tener y preservar a toda costa. El trabajo plástico es en ocasiones de naturaleza solitaria, donde el autor debate en torno a muchos cuestionamientos tanto personales como colectivos, no solo artísticos, sino también morales, religiosos, políticos, etc.

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, 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 resulta ilusorio concebir la creación como un don improvisado, súbito o caído del cielo: constituye un proceso complejo y lento (Acha: 1992: 146).

El arte no se presenta solo como la expresión individual aislada de una persona sino como el resultado de factores que intervienen en, primero, la formación del artista, y segundo, en la ejecución de su trabajo.

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 (Acha: 1992: 17).

Personalmente, una serie de pinturas (trabajos artísticos) la planteo como una reflexión sobre un tema o problema en especial para desarrollar un diálogo con los elementos propios de la pintura ¿Cómo surge el tema? La respuesta se da a partir del continuo ejercicio, una pieza lleva a la otra, conforma un conjunto que a su vez devendrá en otro. No me propongo nada, simplemente lo voy encontrando. Cuando abordo un tema con el propósito específico de hacerlo el resultado es terrible. Dejo que el entorno me señale la dirección, que los sucesos a mi alrededor permeen sobre el trabajo. Mi proceso de ejecución de las piezas es similar a la de otros artis-

tas, como Leon Golub, quien dice:

... mi proceso consiste en arrancar y detenerme. Empiezo con un error ¿y después qué? Intencionalmente no lo sé. Entonces pongo otra cosa ahí. A lo mejor no me gusta lo que tengo, así que lo quito y meto algo más, quizá algo igual de intratable. El proceso es un tanto discontinuo y, al final, lo obligo a que tome forma. En cierto nivel, termino de manera compulsiva (Gordon: 2015: 134).

El mismo Golub sentencia: “El acto creativo es un compromiso moral que trasciende cualquier desinterés formalista” (Enderby: 2015: 13). Un artista debe ser hijo de su tiempo y debe reflejar lo que pasa en su momento y no estar persiguiendo el motivo sino simplemente ver lo que hay y acontece a su alrededor.

Esta serie de pinturas lleva por título “Impetus Tempestatis. Pictura”, realizadas por la inquietud de acercarme a la naturaleza y tratar de incorporar elementos de diferente carácter a la obra que he venido conformando a lo largo de los años. Su ejecución se entrelaza con la ejecución de infinidad de dibujos y una buena cantidad de grabados (xilografía, linóleo y la experimentación en atacados por medio de electrolisis y láser).

Las piezas están hechas con acrílicos sobre papel aprovechando la inmediatez del medio y su rápido secado proponiéndome que la espontaneidad de los gestos y trazos quedara preservada. No existe ninguna pretensión realista o naturalista como tampoco intención mimética alguna.

La composición resulta de una serie de relaciones (en ocasiones abstractas) entre forma, espacio y color. La correcta relación entre estos elementos resulta en el tema planteado y el reconocimiento de ciertos motivos (Sylvester: 1977: 58-59).

En esta serie no pinté paisajes propiamente, construí a partir de relaciones que al final de la ejecución representan eso, Paisajes.

Son relaciones que significan, al ojo del espectador, representaciones concretas y que él irá contextualizando a partir de su propia experiencia. Durante la ejecución marqué ciertas exigencias para desarrollar con coherencia el tema, que es solo un pretexto para pintar. El tema es para mi un pretexto para pintar.

Creo que lo más importante es cómo se pinta sobre el qué se pinta. Nunca perseguí el motivo, permití que este surgiera y a partir de la misma ejecución se fue conformando la imagen final dejando que los diferentes gestos fueran conduciendo el camino. Este proceso no es sencillo ya que a cada momento se ve obstaculizado por nuestros prejuicios que no hacen sino enturbiar el horizonte. Es imperativo dejar a un lado estos prejuicios y permitir que el cuadro nos hable y diga qué es lo que necesita.

Los prejuicios solo estorban y adulteran el proceso.

Así, considero que un paisaje, una figura humana o un objeto cualquiera son tan expresivos y llenos de contenido unos como otros. Son motivos pictóricos. Los motivos son cargados de significado por aquel que observa el cuadro.

El motivo es en este caso el “Paisaje”, que en algunos casos lo presento con violentos tubos de agua que caen brutalmente en forma de trombas (“Impetus Tempestatis”), en otros calmos, con cielos de diferentes colores, temperaturas y atmósferas, todos poblados con diferentes objetos y figuras, generando un diálogo pictórico. El tratamiento no pretende la representación exacta sino una traducción, desde mi propia visión, jugando con la estructura de cada elemento aplicando diferentes grados de síntesis y/o deformación dejando clara mi forma de ver.

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 ésta 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 (Acha: 1992: 16).

Estos motivos se turnan entre ellos para alternar su presencia en el espacio siendo testigos de su propio paisaje observando el resto de la composición siempre en un primer plano. La imagen se mezcla con el

fondo 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 tanto en la construcción de los diferentes paisajes como en la representación del cuerpo de los personajes (los cuales tienen cuerpo masculino y sexo femenino) y de los objetos (fémures y cráneos humanos, mesas, toletes, macanas).

Los formatos que utilizo son en su mayoría verticales. De esta manera genero tensión en el paisaje el cual tiende por naturaleza al formato horizontal, acentuando la dramaticidad de la imagen. Es por demás señalarlo pero tal vez sea necesario puntualizar que nuestra visión percibe los formatos horizontales como campos en reposo y los formatos verticales como campos en movimiento o elevación (Arnheim: 1983: 212) la línea horizontal tiende al reposo y la vertical al movimiento (Orozco: 1983: 186-187) (Klee:1980: 45) . La ambigüedad es más evocadora cuando los motivos se confunden entre ellos y algunos elementos muy bien definidos acentúan por contraste los rasgos expresivos de toda la composición. Los temas y motivos son repetitivos, obsesivos, entendiendo a la obsesión como una fuerza generadora de cosas “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” (Sylvester: 1977: 63) . Esta fuerza la entiendo como un fenómeno, por un lado, patológico, que limita y destruye, y por otro lado como una fuerza que construye y crea.

Los accidentes son un elemento primordial. A un accidente sigue otro, conformando la imagen final. “El artista no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente” (Acha: 1994: 77). Al iniciar una obra comienzo manchando la superficie. Cada uno de estos accidentes, como elementos formales que conforman poco a poco el cuadro, son ejecutados de manera aleatoria, en repeticiones, provocando romper aquello que considero 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. Ciertamente no se trata simplemente de arrojar materia sobre el soporte. La sensibilidad del artista determina, fundamentada por su propia historia y desarro-

llo, una u otra solución. Si bien esta acción intuitiva y accidental persigue romper con los estereotipos y prejuicios que me determinan, debo 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 trabajo totalmente a ciegas, siempre existe un referente que está enmarcado por todo el bagaje cultural que he obtenido a lo largo del ejercicio artístico, los accidentes se suceden unos a otros y su mejor utilización dependerá de la decisión de preservar uno sobre otro: "... esas cosas son en cierto modo azar inspirado. Por supuesto se basa en que sabes mucho del juego que juegas" (Sylvester: 1977: 96). ¿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 (Sylvester: 1977: 58). A partir de que este fenómeno de ir agregando o quitando materia haga surgir, por decirlo así, el planteamiento formal del cuadro, es como voy 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.

En el proceso creativo, cuyos pasos son anteriores a la creación, el artista va combinando dialécticamente lo que concibe con lo que ejecuta; lo concebido y lo ejecutado entran en interdependencia y corrección mutua (Acha: 1992: 147).

La pintura tiene sus propias complicaciones. Es importante tener en cuenta que no solamente se pinta aplicando materia sino que también se pinta quitándola. Hay efectos y rastros que solamente se pueden obtener mediante la extracción de material, la cual puede ser llevada a cabo con espátulas, cuchillos, trapos y frotados o lavados con diferentes solventes (o agua, dependiendo por supuesto, de la técnica empleada). Al principio no hay un dibujo o boceto previo que me sirva como directriz para su ejecución. La pintura la aplico a partir del manchado y rayado del soporte de manera aleatoria sobre la superficie. De hecho, el método que utili-

zo para comenzar una pintura es el de limpiar los pinceles sobre el soporte que estoy comenzando, dejando que este se manche indiscriminadamente. Estas manchas aleatorias van conformando poco a poco la pieza, y al superponerlas gradualmente, las formas y figuras surgirán al momento, respondiendo a las inquietudes, unas veces mas conscientes que otras, que en el momento tengo.

Los pinceles, que nunca son limpiados, los mantengo sumergidos permanentemente en un bote lleno de agua o solvente (según sea el caso), generando un líquido que se tiñe de un color pardo, el cual empiezo a esparcir aleatoriamente sobre el soporte esperando que de esos gestos surja una imagen que responda a la obsesión que en ese momento me tiene preocupado. De hecho, los colores se van determinando en un principio por la pasta que resulta de remojar así 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. Estoy convencido 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 mas 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 residen 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.

El proceso continua después de provocar cambios al tapar y/o preservar cosas, de encontrar otras, de cambiar las formas de trabajo, una y otra vez, configurando lo que se volverá la obra final. El color pardo que resulta lo utilizo alternándolo con aplicaciones de color limpio como un color más, de esta manera deja de ser un color sucio, deja de ser un defecto y adquiere cualidades cromáticas que conforman el aspecto formal de cada pieza.

En las representaciones, que se antojan apocalípticas,

retrato aspectos cotidianos que por su tratamiento resultan dramáticos y poco amables, reflejando a una humanidad que se esfuerza en aniquilarse a sí misma donde enfrente a los diferentes elementos en una batalla plástica que refleja una realidad que me parece, involucra a gran parte de nosotros. La presencia y degeneración humanas enmarcadas por la violencia de la naturaleza.

A los temas, que si bien se originan de la cotidianidad, de la observación diaria (que son lugares y objetos comunes) y que pudieran parecer normales, el tratamiento que se les hace al plasmarlos sobre el soporte les carga de una expresividad y dramaticidad que a final refleja la realidad en la que la vida contemporánea se desenvuelve.

En todos estos Paisajes se puede ver la violencia cotidiana que corresponde al tratamiento con el que son realizadas y responde a ese sentimiento de incertidumbre y temor que crece diariamente ante una realidad que nos sobrepasa.

Una 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 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.

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 (Paz: 1959: 21).

Todo acto creador, artístico, es una transgresión que conlleva necesariamente un acto de violencia. Toda transgresión es violenta. No puede ser de otra forma. La violencia que requiere una acción creativa 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. Lo demás es solo decoración.

Los artistas debemos estar conscientes de que toda transgresión que realicemos 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. 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 sí, por sus prejuicios y sus limitaciones. Y la trascendencia dependerá del eco que encuentre dentro de su grupo social y que, sí, será subjetiva. Un artista llegará hasta donde sus capacidades y limitaciones le permitan, pretender algo más es una necedad. 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. Es vital transgredir los límites para una vez hecho establecer uno nuevo que necesariamente deberá ser transgredido nuevamente.

La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser, lo conduce a despertarse ante su desaparición inminente, a encontrarse de nuevo en lo que excluye (más exactamente quizá a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. Y sin embargo, en este movimiento de pura violencia ¿hacia dónde se desencadena la transgresión sino hacia lo que encadena, hacia el límite y lo que se encuentra encerrado en él? ¿Contra qué dirige su fractura y en qué vacío le debe la libre plenitud de su ser sino a eso mismo que ella atraviesa con su gesto violento y se aplica a anular en el trazo que borra? (Foucault: 1994: 128).

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 más preciado que posee un artista. El artista debe cuidarse de

Las estéticas proféticas, las que se adelantan a la tarea del artista para decir cómo será el arte —de hecho, casi siempre es para decir como quieren que sea— en el futuro. En este sector hay, naturalmente, motivaciones variadas; desde la pura pedantería o pretensión del que gusta siempre de dar consejos, hasta las más complejas implicaciones de la manipulación abiertamente

política. El artista creador tampoco quiere saber nada de todo esto, porque está convencido de que una estética sólo puede tener sentido –si lo tiene–, como dice acertadamente Michel Tapié, con posterioridad a las obras, y que todo lo demás son zarandajas (Tapiés: 19973: 14-15).

La obra la concibo como un fenómeno procesual, parte de un todo integral, un todo que se verá conformado por muchos periodos o trozos y trazos, rebanadas de tiempo y espacio que en su conjunto delinearán, y solo con el paso del tiempo, la obra artística y su valor estará determinado por la honestidad con que haya sido realizado. Como dijo alguna vez Mark Chagal: “Si usted es absolutamente sincero, lo que hace, lo que dice, convendrá a otros. Procure que su obra no quede cubierta de espuma” (Le Targat: 1985: 9).

Samm Kuncce menciona en el catálogo a la exposición de Leon Golub, relazada en el Museo Tamayo, en la Ciudad de México en el 2015 que

Quizá la manera en la que el artista lleva su vida es irrelevante para la obra que produce y para su reputación como artista. Pero en este caso, creo que lo que llevó a Leon a hacer una obra sin concesiones fue una extensión directa de lo que él pensaba acerca de la justicia y la dignidad, y que estas ideas estaban presentes en todas sus interacciones cotidianas. Simplemente, así era él y eso es lo que hace que su obra sea tan convincente. Si, es dura. Pero la ves con detenimiento, te das cuenta de que está hecha con humildad, que en ella él se burla de sí mismo cuando no sólo advierte “este podrías ser tú”, sino que también reconoce “este podría ser yo” (Kuncce: 2015: 153).

La integridad del trabajo plástico es responsabilidad única de su autor quien estará obligado a cargar con las consecuencias de su propuesta.

Si el 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 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 castigar o despreciar de acuerdo con la magnitud de su delito (Pound: 1986: 67-68).

Arturo Miranda Videgaray.

Ciudad de México. Coyoacán.

Octubre 2019.





"Pintura 1"
 Acrílico / Papel. 57 x 72 cm.
 2018. México.



"Pintura 3"
 Acrílico / Papel. 80 x 60 cm.
 2018. México.



"Pintura 6"
Acrílico / Papel. 57 x 72 cm.
2018. México.



"Pintura 7"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 8"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm
2018. México.



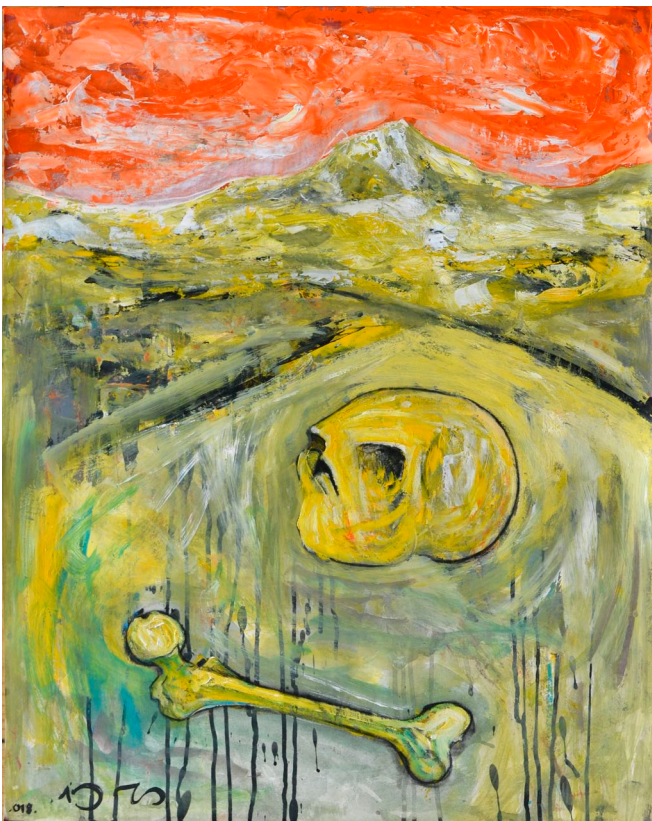
"Pintura 9"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm
2018. México.



"Pintura 10"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 11"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



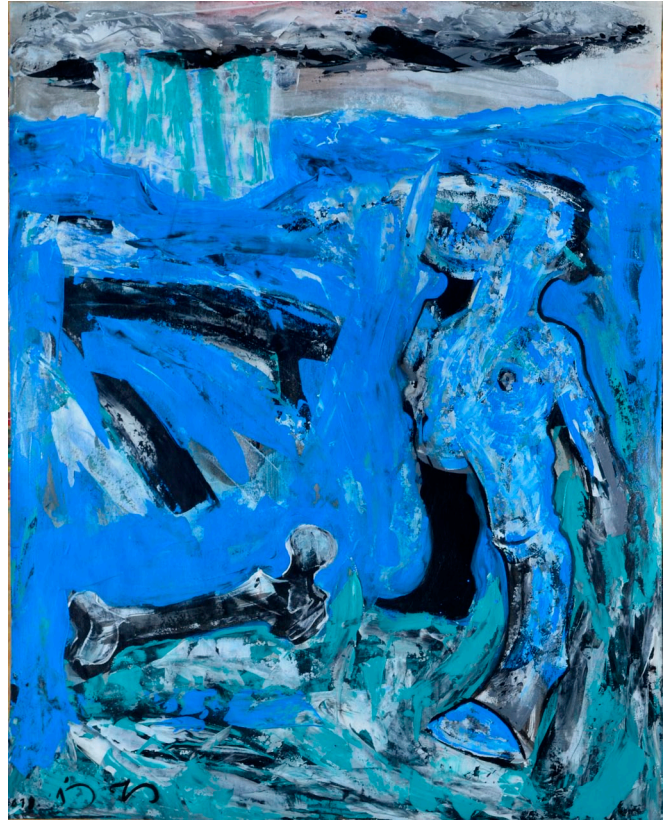
"Pintura 12"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 14"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



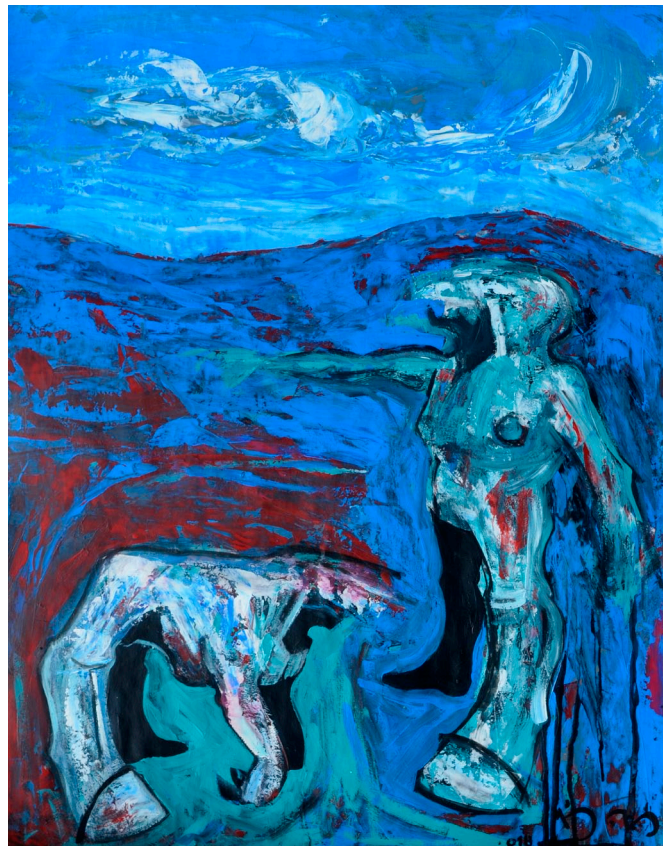
"Pintura 15"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



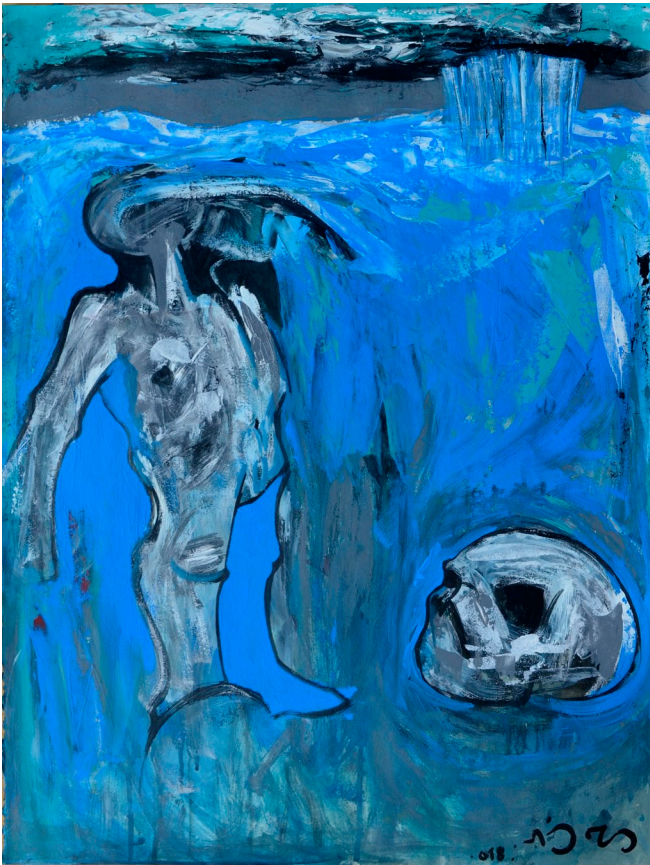
"Pintura 16"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



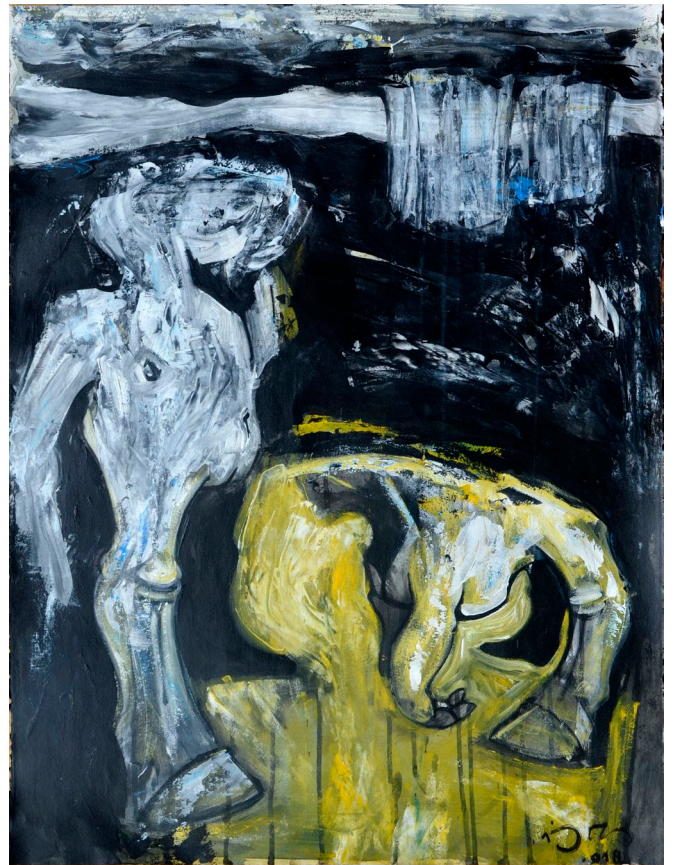
"Pintura 17"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 18"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



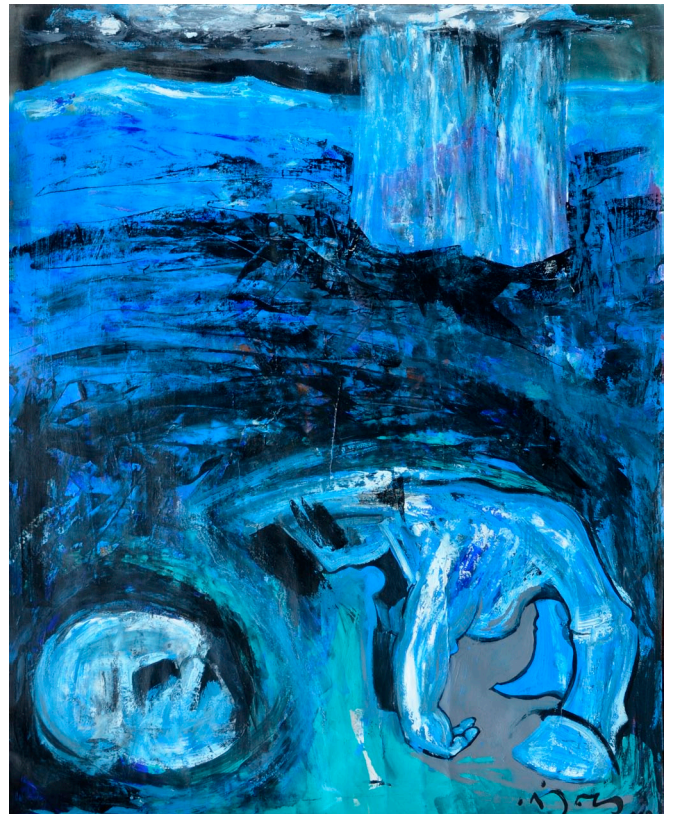
"Pintura 19"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 20"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 21"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 24"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 26"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 27"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



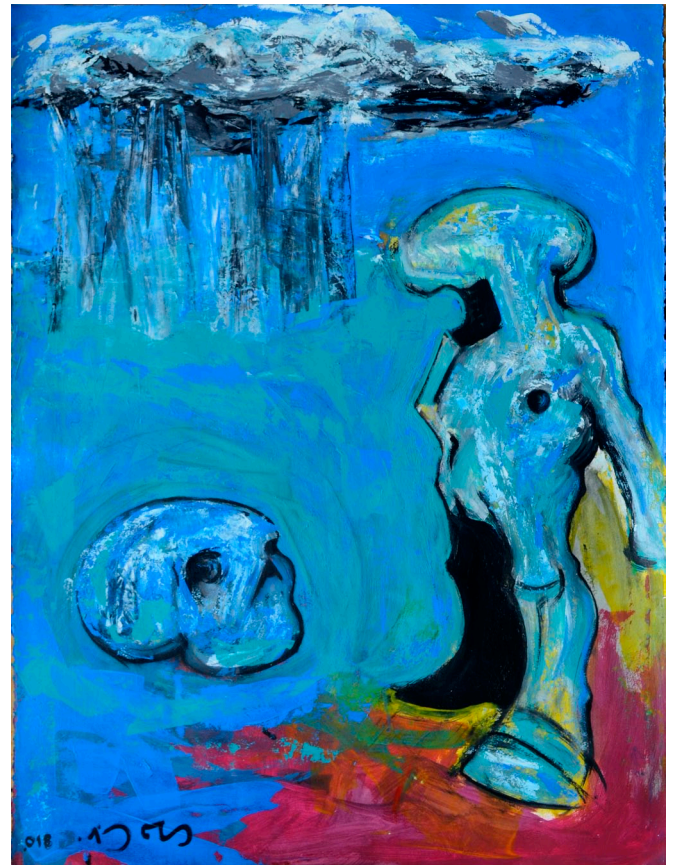
"Pintura 28"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 29"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 30"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



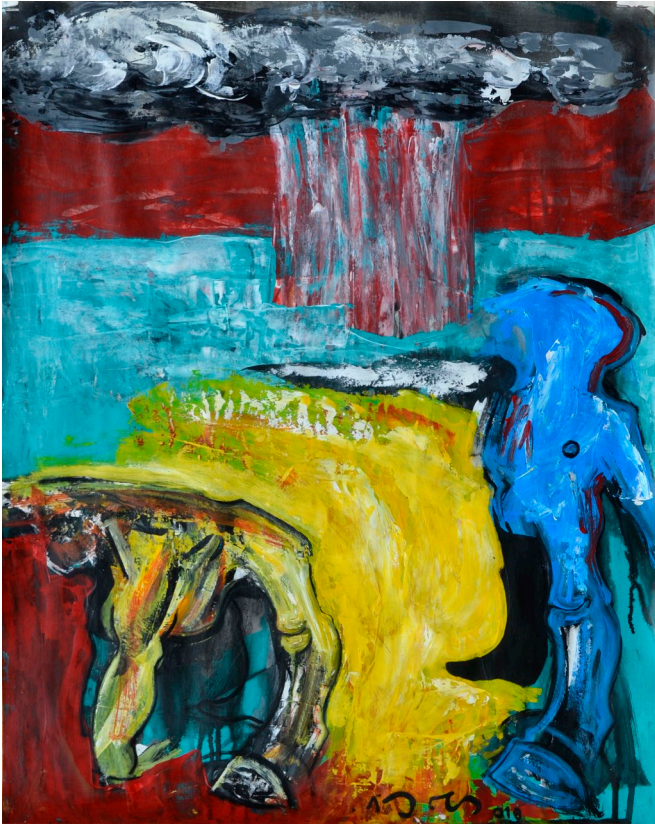
"Pintura 31"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



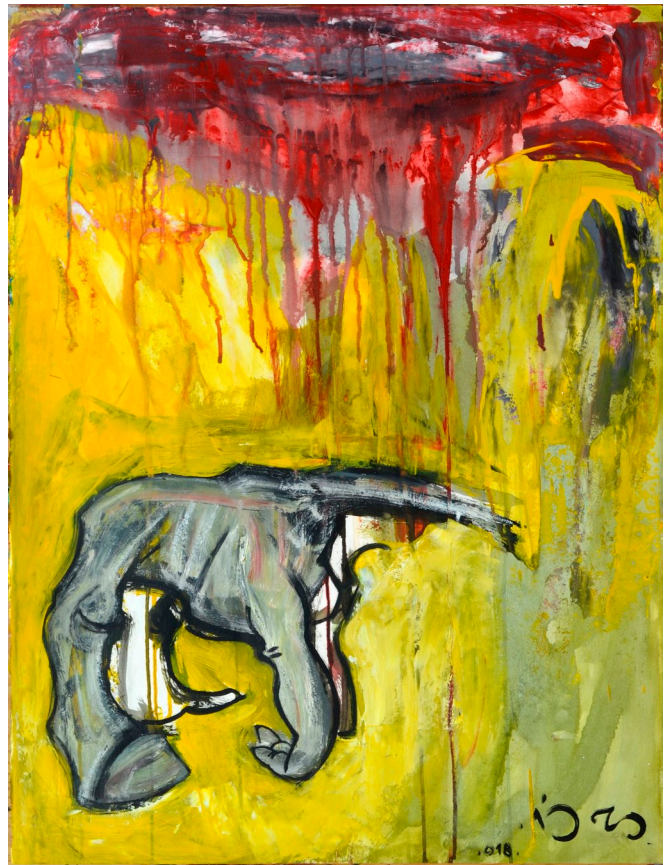
"Pintura 34"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 35"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



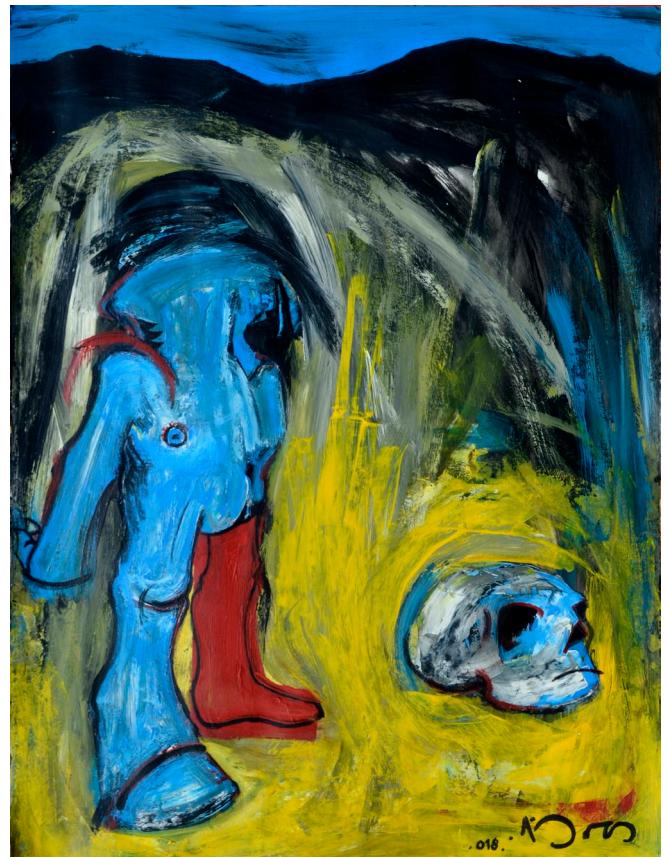
"Pintura 36"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 37"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 38"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 39"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, J.

(1992). *Introducción a la creatividad*. México. Trillas.

(1994). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México. Ediciones Coyoacán.

Arnheim, R. (1983). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.

Canguilhem, G. (2005). *Lo normal y lo patológico*. México. Siglo XXI Editores.

Enderby, E. (2015). *Leon Golub: Bite your tongue*. Entrevista en el Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Foucault, M. (1994). *De lenguaje y literatura*. Barcelona. Paidós. Barcelona.

Gordon, A. F. (1994). *Una conversación con Leon Golub*. Entrevista en el Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Gray, J. (2003). *Perros de paja*. Barcelona. Paidós.

Kandinski, V. (1981). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona. Barral Editores.

Klee, P. (1980). *Bases para la estructuración del arte*. México. Premia Editora.

Kunce, S. (2015). *La asistente anónima*. Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Le Targat, F. (1985). *Mark Chagal*. Barcelona. Polígrafa.

Onfray, M. (2011). *Poética del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona. Anagrama.

Orozco, J. C. (1983). Cuadernos. México. SEP.

Paz, O. (1959). *Tamayo*. México. UNAM.

Pound, E. (1986). *Arte de la poesía*. México. Joaquín Mortiz.

Saura, A. (1982). *Contra el Guernica*. Madrid. Ediciones Turner.

Sylvester, D. (1997). *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona. Polígrafa.

Tápies, A. (1973). *La necesidad del arte*. Barcelona. Ariel.

Fuentes de internet

Área de Dibujo (2017). *La Línea: Apuntes de Educación Plástica y Visual 4º*, de E. S. O. Recuperado de <http://www.areadedibujo.es> (Consultado en octubre 25, 2019)

