

49  
2g!

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**



**AGONIA DE LAS ANFORAS  
SEIS INSTALACIONES EN EL INSTITUTO MORA**



SECRETARIA  
DE EDUCACION  
Escuela Nacional de  
Artes Plásticas

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :  
**LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:  
**LAURA DEL CARMEN VILLEGAS YARZA**

MEXICO, D.F.

1994

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

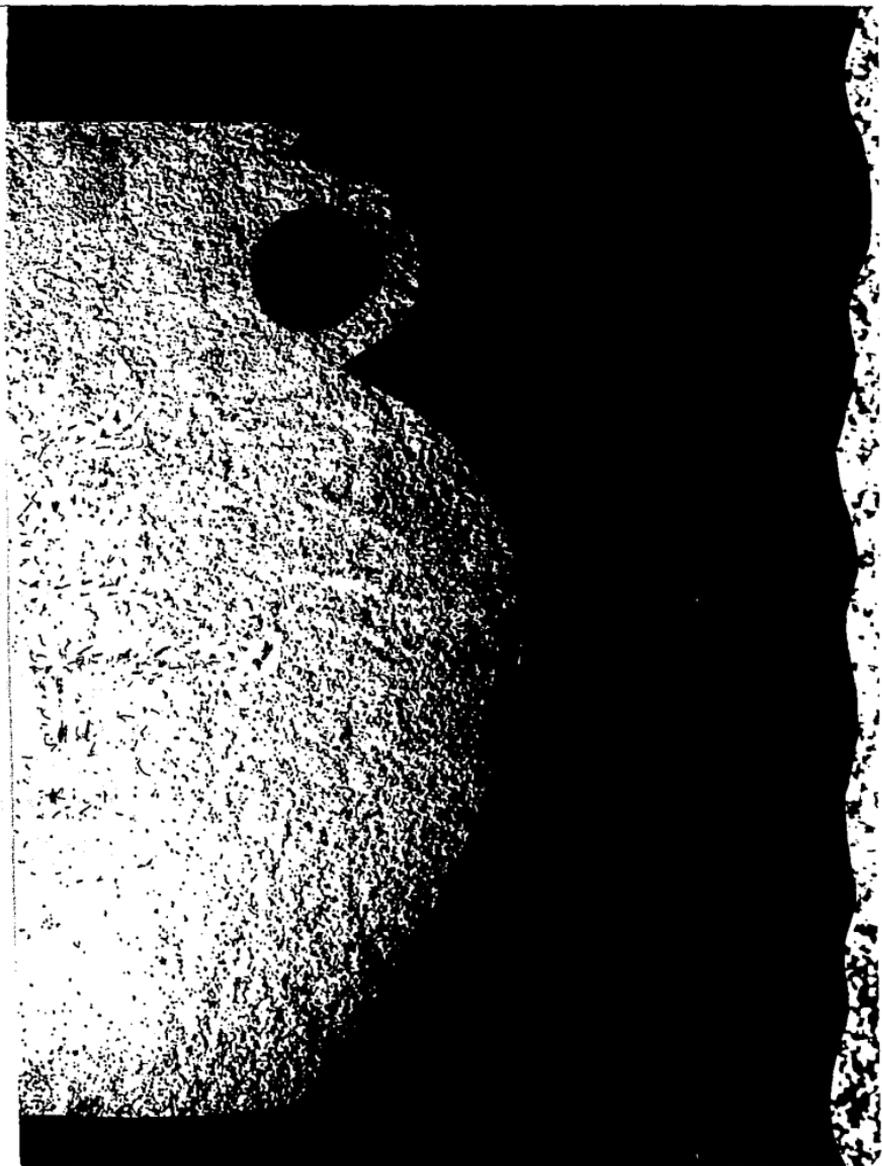


## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está 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.



Por lo que fué...  
Por lo que podría haber sido...

A Manuel y Elda.

Dedico la exposición a todos aquellos que conociendo las delicias del amor se encuentran solos.

## Índice.

Prólogo	1
Capítulo I Ubicación de corriente.	
1.1 Antecedentes histórico-plásticos.	4
1.2 Características de la obra.	9
Capítulo II Historicidad de los elementos compositivos.	
2.1 Las formas de los vasos.	11
2.2 Los estilos.	16
Capítulo III Planeación de las seis instalaciones.	
3.1 <u>Agonía de las Anforas.</u>	22
3.2 <u>Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.</u>	23
3.3 <u>Génesis.</u>	25
3.4 <u>Excavación.</u>	26
3.5 <u>Mundo de los Aromas.</u>	27
3.6 <u>Estiba.</u>	27
Capítulo IV Realización.	
4.1 <u>Agonía de las Anforas.</u>	28
4.2 <u>Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.</u>	29
4.3 <u>Génesis.</u>	30
4.4 <u>Excavación.</u>	31
4.5 <u>Mundo de los Aromas.</u>	32
4.6 <u>Estiba.</u>	33
Capítulo V Montaje.	
5.1 Descripción del patio principal del Instituto Mora.	34
5.2 Primer planteamiento.	35
5.3 Observaciones sobre el patio principal y su acceso.	35
5.4 Determinación de posiciones.	38
5.5 Secuencias visuales resultantes.	40
Capítulo VI Análisis y conclusiones.	42
Bibliografía.	47

## PROLOGO.

El presente trabajo consiste en la descripción de la concepción, planeación y elaboración de obra plástica, así como del montaje de una exposición de esa obra. La exposición se tituló Agonía de las Anforas, consistió en seis instalaciones que se presentaron del 12 de marzo de 1993 al 12 de agosto del mismo año en el patio principal del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, (en lo sucesivo lo llamaremos Instituto Mora). Dicho instituto es una institución dedicada a la investigación y docencia en el campo de las ciencias sociales, fundamentalmente en torno a México y Latinoamérica, en el periodo comprendido entre los siglos XVIII al XX. El Instituto cuenta con un departamento de difusión que en particular apoya a los artistas plásticos, cuya obra sea de gran formato y materiales adecuados para exponerse al aire libre, ya que el espacio donde se realizan las exposiciones es en el patio principal del recinto.

El elemento preponderante de las instalaciones son vasijas de formas griegas, realizadas en vidrio y cerámica, que se combinan con otros materiales.

El trabajo que aquí se desarrolla, nace de la inquietud de profundizar en el conocimiento de la cultura helénica, con la finalidad de mostrar la permanencia de las formas helénicas dentro de los patrones estéticos actuales. Se mencionaran tres acercamientos que se tuvieron con la cultura griega en el transcurso de muchos años, estos acercamientos se acumularon y ahora concluyen en la presente tesis y exposición. La apreciación más superficial y lejana corresponde a la observación de una tarjeta postal de la acrópolis de Atenas coronada por el Partenón y la luna llena, también de la observación de otra postal en la que se aprecia un molino de viento de Miconos en donde el contraste del azul del mar y el blanco de la construcción invitan a soñar. Un acercamiento menos superficial corresponde a sumergirse, al igual que el padre de Teseo, en el mar que lleva su nombre o en algún pasaje de la Odisea descrito en una vasija en cuyo fondo negro se alcanza a leer Epiktetos. Sin embargo, para profundizar hay que estudiar detenidamente algún libro

clásico como La Paideía o los ideales de la cultura griega , para darse cuenta de la presencia cotidiana de sus elementos en la concepción de la vida. No obstante, esos elementos, que están traducidos en las diferentes formas de las vasijas, a su vez han evolucionado por lo que requieren de una presentación actual. Por ejemplo, no se deja de admirar la musculatura de los atletas olímpicos aunque la carrera sea lo más importante, por ello en la mayoría de los casos se despoja a las vasijas de sus bellos atuendos con el fin de enfatizar forma y contemporaneidad.

Cabe mencionar que en Agonía de las Anforas se intenta compartir y evidenciar algunas vivencias que conciernen tan solo a las mujeres, no por una posición feminista sino por las capacidades intrínsecas de la mujer, por ejemplo, la maternidad. Además, se trata de envolver la arqueología, la cerámica, la escultura, la literatura y en general a la vida en una pella tan compacta que no se logre distinguir todos sus componentes; sin embargo hay que admitir que uno como productor se pierde entre las anforas.

En Agonía de las Anforas, el tema consta de dos nutrientes básicos: la combinación de medios y las ánforas de formas griegas. Por ello, los dos primeros capítulos de este trabajo corresponden a los aspectos históricos de los nutrientes, lo que permite por un lado, definir la pertenencia de la obra a una corriente y por el otro, conocer de manera más amplia sus elementos constitutivos.

Para realizar una obra plástica se requiere de un período de planeación, así en el tercer capítulo se dan a conocer los lineamientos básicos. Cada una de las obras que conforman esta exposición cuenta con tres apoyos para su realización: un apoyo poético, en donde se entiende como poesía a la utilización del lenguaje metafórico para crear una nueva realidad, o de interpretación del concepto, es decir, lo que el productor intenta comunicar; otro apoyo de los factores de la naturaleza tales como el agua, la luz, la tierra o de materialidad de los elementos de construcción tales como cerámica, lámina, madera y vidrio; y por último, un tercer apoyo donde los objetos cambian de significado. El resultado de combinar los aspectos de los tres apoyos es una obra plástica.

El cuarto capítulo, titulado "Realización", está estrechamente relacionado con el segundo apoyo, ya que en realidad trata de la materialización de la obra, es decir, qué materiales escoge el productor para transmitir su mensaje, y cómo resuelve los problemas que se le plantean durante el proceso.

Sin embargo, el proceso creativo anteriormente descrito pierde su sentido si la obra no es expuesta al espectador, ya que sin el juicio crítico de éste no existe la retroalimentación del productor.

En el quinto capítulo se afirma que la disposición adecuada de una obra permite su apreciación óptima, para ello se deben considerar la dinámica del espacio, la disposición de los objetos y las secuencias visuales que se generen a partir de la disposición resultante. Una vez realizada y montada la exposición, es conveniente realizar una autoevaluación y una evaluación del cuerpo crítico del área, es decir, de los especialistas del área y los espectadores en general. A partir de la evaluación se obtendrá un juicio del cual el productor, al analizarlo, podrá determinar los aciertos y errores cometidos. Lo que le será de gran utilidad para futuros procesos creativos.



## CAPITULO I      U b i c a c i ó n   d e   c o r r i e n t e .

### 1.1 Antecedentes histórico - plásticos.

La combinación de materiales y objetos no es una actividad exclusiva de los artistas del siglo xx, ya en la antigua Grecia se usaba incrustar marfil en los orificios oculares de las esculturas fundidas en bronce, con la finalidad de darles mayor realismo. Si se efectuara un recorrido minucioso por las diferentes culturas y épocas, se podría constatar que, en la mayoría de ellas, la combinación de materiales es común. Sin embargo, el interés por la combinación de medios y objetos resurge en el siglo xx , a partir de la introducción de materiales reales tales como papel tapiz, periódico y materiales sintéticos en los collages cubistas de Picasso y Braque.

Dicha tendencia dentro del movimiento dadaísta y surrealista se reflejó en el ámbito de la escultura. Uno de los precursores más importantes fue Marcel Duchamp, artista francés, quien en 1919 presentó en Nueva York una exposición con una serie de objetos de consumo, los cuales eran prefabricados, a estos objetos los bautizó con el nombre de "readymades". De esta manera, por primera vez se sustrae al objeto de su realidad y se le eleva a la calidad de obra de arte por la simple elección y presentación del artista.

El movimiento dadaísta modificó los métodos de representación artística y puso al servicio del arte las conquistas de la técnica. Esta propuesta tenía varios objetivos, entre ellos los que a continuación se mencionan:

- a) aproximar el arte a la realidad al hacer que la realidad se representara a sí misma.
- b) liberar al objeto de su destino determinado por la sociedad de consumo.
- c) destruir y regenerar el significado de los objetos.

Entre los objetos que Duchamp presentó en la exposición de 1919 se encuentra un urinario que tituló La fuente. Se puede observar que dicha obra cumple perfectamente

con los objetivos propuestos. El impacto causado dentro de las artes visuales fué tal que es considerado como uno de los hitos del arte moderno.

Más tarde, en 1923, Kurt Schwitters, en su revista Merz sobre los fundamentos de sus estructuras, afirmó: " Puesto que el material es irrelevante, tomo el que me parece si el cuadro lo exige. Puesto que puedo comparar entre los diversos materiales, tengo una ventaja con respecto a la pintura que sólo se vale del óleo, y es que yo establezco una valoración no sólo de color contra color, línea contra línea, forma contra forma, etc. sino también de material contra material, incluso de madera contra arpillera." \* Los materiales son transformados en puntos, líneas, superficies o en pinceladas.

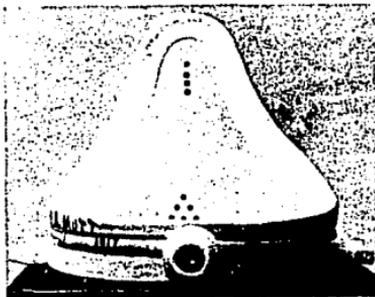
En 1936, Maeret Oppenheim de nacionalidad germano-suiza presentó su Objeto que consistía en una taza, un plato y una cuchara realizadas en piel. El material era tan inesperado que sorprendía al espectador y gracias a éste se sustrae al objeto de la cotidianidad.

Hacia fines de los años cincuenta Pierre Restany, crítico de arte francés impulsó la renovación del Movimiento Dadaísta surgiendo como resultado el Nuevo Realismo (Nouveau Réalisme), que se inclinaba por el arte objetual y de acción y que es una respuesta en contra de la Abstracción Lírica-Informal y Constructivista en aquel entonces dominante.

De la destrucción y regeneración emergen nuevas y posibles formas de montar objetos que evolucionan hasta los ensamblajes, las acumulaciones y las instalaciones. En los ensamblajes, se introducen objetos con la finalidad de crear relieves plásticos, esta ansiedad por amontonar los objetos también conquista a la tercera dimensión transformándose en acumulaciones e instalaciones. Los objetos empleados son desperdicios de la sociedad de consumo y se les denomina objetos encontrados (objects - trouvés). Entre los representantes de esta nueva corriente se encuentran: Arman, Tinguely, Spoerri, César y Chamberlain.

\* Thomas, Karin, Diccionario de arte actual, Labor, Barcelona, 1978, pp130.

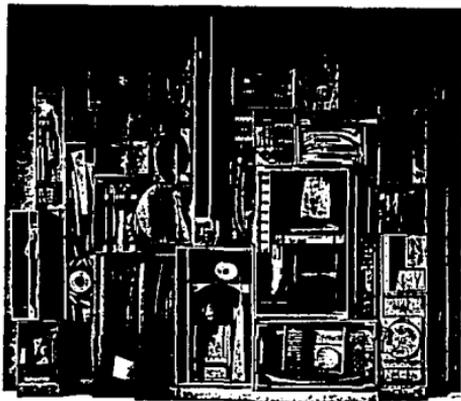
Los medios combinados conquistaron grandes espacios, como lo muestra la obra de Christo donde "envuelve" un monumento a Leonardo o un trozo de la costa australiana. Otra obra de gran escala es la escollera en espiral de Robert Smithson realizada en roca y cristales salinos sobre el Gran Lago Salado de Nevada. Parafraseando a John Berger en su ensayo número 4 del libro Modos de Ver , a continuación solo tenemos : imágenes.



Duchamp, La Fuente, 1917.



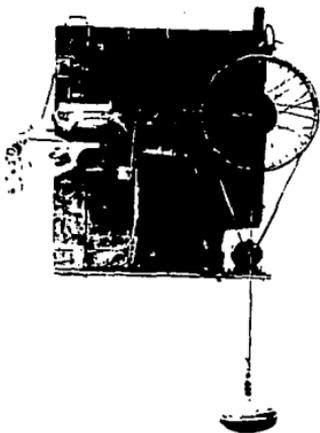
Rauschenberg, Caja de Música, 1951.



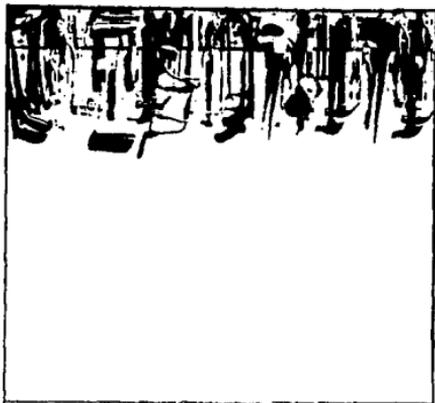
Neverlson, Ciejo-Catedral Luna-Jardín más uno, 1957-1960.



Arman, Acumulación de Jarras, 1961.



Tinguely, Número 4, 1960.



Jim Dine, Cinco Pies de Herramientas Coloreadas, 1962.



Smithson, Espiral, 1970.

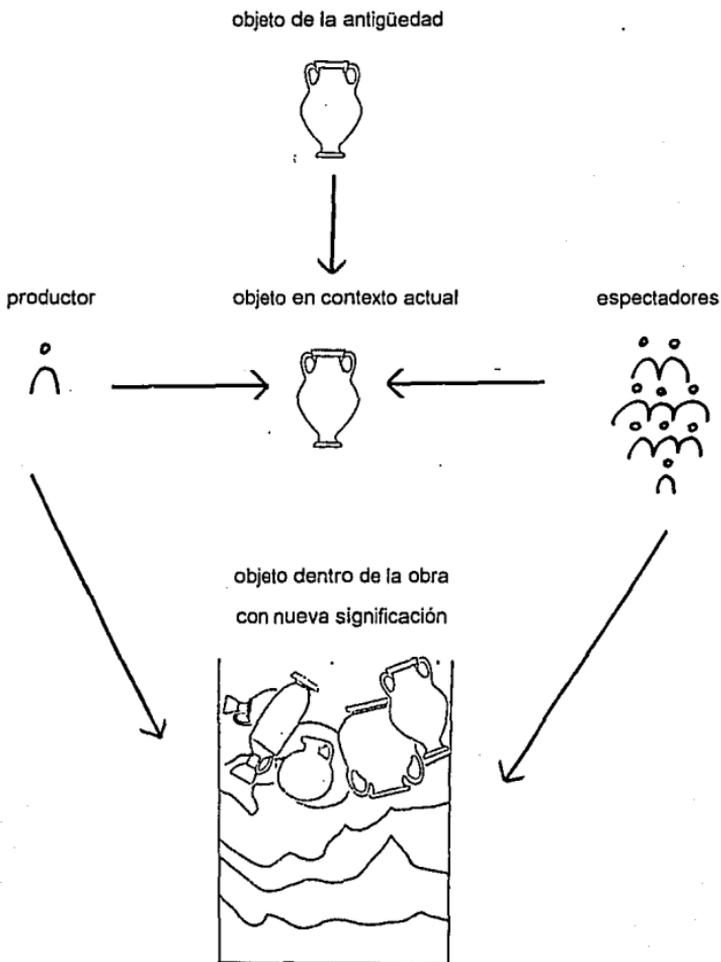
## 1.2 Características de la obra.

La obra que se presenta en la exposición Agonía de las Anforas comparte, junto con las corrientes Dadaísta y del Nuevo Realismo, la utilización de medios combinados, donde los objetos, algunos de fabricación semi-industrial, se abstraen de su destino cotidiano y son revalorados.

En las seis instalaciones que componen la exposición, se tiene como elemento unificador vasijas de formas griegas, sin embargo estas vasijas, en su mayoría, son incapaces de contener líquido alguno ya que no han sido esmaltadas. Al usar estos objetos clásicos de la antigüedad se trata de reestructurar los patrones estéticos del pasado pero se les presenta en yuxtaposición con materiales como vidrio de colores, lámina, espejos o muebles del siglo XIX para traerlas al presente y así imprimirles un nuevo significado.

Todo espectador ha tenido algún contacto con los objetos y materiales que se combinan pero su nuevo acomodo y ubicación es lo que determina una relación diferente con el objeto. En general el espectador establece una relación con los objetos de uso cotidiano o del contexto en el cual habita, en Agonía de las Anforas se tienen otras dos relaciones: una con el objeto de la antigüedad y otra con el objeto situado en el nuevo contexto que ofrece la exposición. Las mismas relaciones establece el productor. El objeto también tiene un cambio de significado a través del tiempo, por ejemplo, en la antigüedad la vasija llamada lutrofora servía para transportar el agua de la fuente Callirroo para el baño de la desposada, en el rito matrimonial ateniense o se colocaba sobre las tumbas de los que habían muerto sin contraer matrimonio, en el contexto actual dicha vasija puede encontrarse como florero o como objeto decorativo, esa misma vasija tiene una nueva significación como elemento compositivo dentro de una obra plástica. En el

siguiente esquema, se explican las relaciones del productor y los espectadores con el objeto y se señala su línea histórica.



## CAPITULO II HISTORICIDAD DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS.

### 2.1 Las formas de los vasos.

Las formas de las vasijas griegas son muy diversas ya que cada ciudad imprime en las propias, modificaciones a los diferentes elementos de su estructura básica, por ello, sería imposible tener una lista completa de ellas. Sin embargo, la clasificación de Henri Metzger complementada con la de Beazley que a continuación se presenta, describe formalmente los principales recipientes clásicos de Grecia, considerando forma y uso.



Anfora



Peliké

El ánfora y el peliké son vasos de dos asas que servían para conservar alimentos líquidos y sólidos. En realidad el peliké es una variante del ánfora que aparece más tarde, su principal diferencia es que el cuerpo es más ancho hacia abajo.



Alabastro



Lecito ariballístico



Lecito



Ariballos globular



Ariballos periforme

Estos vasos servían para transportar y conservar los perfumes que por cierto gozaban de una gran reputación dentro y fuera de Grecia. Sus formas son muy variadas sin embargo todas tienen cuello estrecho que termina en un borde ancho.

De estos dos grupos se escogió el ánfora y el lecito como principales elementos de composición, más adelante se dará la razón.



Stamnos



Hidria

El stamnos se distingue por sus asas horizontales, se usaba para conservar vino. La hidria, cuyo nombre es una derivación de la palabra agua en griego se utilizaba para transportar y servir agua. Las dos asas que se encuentran opuestas son las mismas que las del stamnos y son las que sirven para verter el líquido, la tercera es un poco más alta y grande, servía para transportarla.



Crátera de campana



Crátera de cáliz

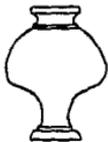


Crátera de columnas



Crátera de volutas

Las cráteras son vasos que servían para mezclar el vino y el agua según la tradición de toda la Grecia antigua. Las primeras dos deben su nombre a la forma del cuerpo y las dos posteriores a la forma de sus asas.



Psykter



Olpe

El psykter se llenaba de agua fría o nieve y se metía en las cráteras para así enfriar el vino. El olpe es una jarra pequeña que servía para retirar el vino de un stamnos o de alguna crátera para poderlo servir. Por la relación con el vino son utensilios que frecuentemente se encontraban juntos.



Lurofora



Lebés gamiko

Tanto la lurofora como el lebés gamiko desempeñaban un papel en el ritual del matrimonio. La lurofora servía para transportar el agua necesaria para el baño de la desposada desde la fuente de Callirroe en los matrimonios atenienses. El mismo vaso en barro piedra o grabado en los muros se usaba para marcar las tumbas de los hombres o mujeres que morían sin contraer matrimonio. El lebés gamiko es una variante del dinos pero con dos asas dobles, su papel en la ceremonia no es muy claro.



Cántaro



Copa



Fiala

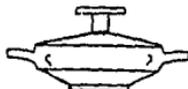


Scyphos

El cántaro, la copa, la fiala y el scyphos son vasos para beber vino. La copa y la fiala comparten la forma del cuerpo.



Pixis



Lekané

La pixis y el lekané servían para guardar afeites. Los afeites que en realidad son cosméticos se dividen en líquidos y sólidos, por su forma en la primera se guardaba los líquidos y en el segundo que contaba con una tapadera los sólidos.



Dinos



Lagynos



Askos

El dinos es una vasija grande y redonda para poner a calentar o cocer algo. No tiene asas y se colocaba sobre un soporte con la finalidad de tener acceso a ella sin tocarla. El lagynos es una garrafa y el askos un vaso que imita los odres de cabra por lo cual se cree que se usaba para contener leche.



Pithos

Se presenta el pithos que se usaba para contener aceite o granos, eran de varios tamaños y se encontraban generalmente en las bodegas de los palacios y casas habitación formando filas, en ocasiones presentaban decoración por los métodos de aplicación sobrepuesta o esgrafiado, por ser de uso doméstico no se acostumbraba decorarlos con color.



Oinochoes

Por último se presentan algunas variedades de oinochoes que servían para contener y servir.

En las instalaciones se escogió el ánfora como principal elemento de las composiciones a desarrollar por ser ésta la que más se relaciona con la cerámica griega además por la gran variedad que muestran los elementos que la componen. Las partes de un ánfora son: Boca, cuello, hombros, cuerpo, asas y pie o base. No solo hay gran diversidad en la proporción de sus partes sino también en como se presentan. Por ejemplo, el pie pueden encontrarse con peralte, escalonado o en punta que en ocasiones no puede sostener al ánfora, de cuerpo ancho o delgado, las asas pueden ser anchas, lisas, trenzadas, abiertas o cerradas. Otra razón fué su estrecha relación como representativa de la mujer.

El lecito es una forma menos conocida, sin embargo hasta donde se sabe esta forma, en cuanto a la proporción de los elementos que la componen, no se ha encontrado en otras culturas.



## 2.2 Los estilos.

### 2.2.1 Minoico



Vasija de tres asas.



Vasija para aceite.

Se desarrolló en la isla de Creta, la cual por su localización geográfica era una potencia mercantil. Entre los artículos que exportaban se encuentran vino, aceites y granos, los cuales eran transportados en recipientes realizados en cerámica. A diferencia de las civilizaciones de la antigüedad, Creta no contaba con una religión represiva ni con un culto arraigado a la muerte. Sus pobladores eran sencillos, libres y contaban con una gran alegría de vivir lo cual se refleja en la libertad del diseño de sus vasijas y en la selección de la temática representada. Sus diseños siempre son orgánicos, es decir, que se refieren a aspectos de la flora y fauna marina. Entre sus decoraciones se pueden encontrar pulpos, caracoles, lirios y algunas algas en el diseño que siempre abarca la totalidad de la obra cerámica. La figura humana no aparece en ningún caso, pues al productor no le interesa ni el pasado ni el futuro ni tampoco registrar eventos. Sin embargo, el regocijo del color y la forma dan como resultado diseños muy parecidos a los del siglo XX. Un aspecto importante de mencionar es que fué en Creta donde se desarrollaron las formas que más tarde influirían al continente.

### 2.2.2. Micenas.



Crátera de los guerreros.



Hidria.

El desarrollo en la Grecia continental fué mucho más lento comparado con el de Creta. Los metales y en particular los trabajos realizados en oro eran muy apreciados por la clase poderosa, a diferencia de la cerámica que no ocupaba un lugar importante entre esa clase, por lo cual las primeras formas de esta fueron réplicas de las obras realizadas en metal. Micenas era una ciudad que tenía que resistir constantes invasiones de los pueblos vecinos, por lo cual sus habitantes no podían reflejar la despreocupación y alegría características de las islas del Egeo, lo anterior se reflejó en la decoración de sus vasijas, seguían apareciendo elementos orgánicos, sin embargo ya no abarcaban toda la pieza sino que se limitaban a los bordes tales como los hombros y el cuello. El cuerpo se decoraba con franjas claras y oscuras alternadas que determinaban límites formales. Las franjas posiblemente fueron producto de la introducción del torno por la vía egipcia.

De 1000 a 330 a de C. se puede clasificar la cerámica en cuatro estilos que corresponden a cuatro periodos cronológicos: Geométrico, Oriental o de Figura negra, Figura roja sobre fondo negro y Atico o de fondo blanco.

### 2.2.3. Geométrico (1000 - 700 a de C.)



Vasos Funerarios.

Las formas que se desarrollaron en este estilo son las mismas que en el resto de Grecia pero su decoración esta definida por zonas claras y oscuras alternadas que forman un sencillo equilibrio. Los hombros y el cuello se decoraban con espirales o círculos concéntricos colocados con asombrosa precisión matemática. De este estilo resultaron diseños completamente abstractos que contrastaban con el estilo naturalista de la cultura minoica. Más tarde se introducen bandas con motivos estilizados, hombres y animales se representan con figuras geométricas elementales, círculos, triángulos y cuadriláteros se repiten en patrones rígidos, en la culminación de este estilo la decoración se contempla en toda la pieza. En las urnas funerarias, que son de gran formato, se describían entierros, batallas y los aspectos más relevantes sobre la vida de un personaje, alternado con franjas de meandros, zvästikas, flores de cuatro hojas o líneas en zig zag. Un aspecto que llama la atención son las hileras de personas retorciéndose las manos y arrancándose los cabellos impulsados por el dolor, escenas muy diferentes a los patrones egipcios donde los personajes no dan a conocer sus emociones. Por primera vez los personajes no solo realizan una actividad también sienten.

#### 2.2.4. Oriental o Figura Negra. (700 - 550 a de C.)



Anfora Tirenía.



Anfora Ateniense, Hércules y el León de Nemea.

Hacia 700 a de C. las ciudades-estado griegas se extendieron geográfica y artísticamente. Debido a la colonización de varios puntos del Mediterráneo y a un contacto más estrecho con Medio Oriente, las ideas orientales se vieron reflejadas en la cerámica surgiendo un estilo que se caracteriza por la aparición de animales y plantas que no existían ni en la realidad ni en la mitología griegas tales como toros alados, grifos y esfinges. También aparecen animales reales tales como cabras, jabalíes, gallos, venados y gansos. Tanto unos como otros cubrían, por bandas, el cuerpo de la pieza formando procesiones, siempre se encuentran en actitudes pacíficas aún cuando se encuentran frente a frente. En este estilo, la figura es negra sobre un fondo amarillo y los rasgos más finos se obtenían por medio de una punta filosa que al rayar la superficie negra retiraba el engobe y permitía ver el fondo amarillo. Este método de esgrafiado permitió que aparecieran el plumaje de los grifos, se definieran las extremidades de los leones y la musculatura de los atletas. Fué en la representación del cuerpo humano que Atenas sobresalió, aunque no se tenía como objetivo la precisión anatómica, al principio se plasmaron batallas, carreras de carros y procesiones. Pero los personajes no podían ser identificados. Más tarde las escenas mitológicas se convirtieron en las favoritas y jugaron un importante papel para la difusión de la literatura clásica.

## 2.2.5. Figura roja sobre fondo negro. (530 - 330 a de C.)



Crátera de cáliz, Muerte de Algistos.



Stamnos, Odiseo y las sirenas.

Este estilo se desarrolló en Atenas como consecuencia del auge que tuvo la pintura mural, la cual exigía de una técnica que permitiera dar mayor énfasis y agudizar la observación. Estos hechos se reflejaron en los artistas que regresaron, después de la pintura mural, a la cerámica. El estudio anatómico de gran precisión desdeñado por el estilo anterior de figura negra se convirtió en el objetivo de los nuevos pintores, el método de esgrafiado resultó muy limitado en comparación con el del detalle que se podía realizar gracias a la línea. La representación de algunos elementos, tales como los dobleces de las telas, las texturas de los materiales y el pelo, cobraron interés. Cualquier detalle por insignificante que pareciera se convirtió en elemento de estudio para dar más realismo en las composiciones. Se representaron escenas mitológicas y en algunas ocasiones los personajes pueden ser identificados por el nombre que aparece escrito junto a él. También es más común encontrar las firmas del realizador y decorador de la vasija. Se incorporaron algunos temas de la vida diaria. Este estilo duró aproximadamente doscientos años, decayó cuando el poder comercial griego se redujo, ya que la industria no supo adaptarse a los métodos de una producción pequeña.

## 2.2.6. Estilo Atico de fondo blanco. ( hacia 580 a de C.)



Lecitos.

Algunos ceramistas atenienses pintaron el fondo de las vasijas en blanco, este fondo era muy frágil por lo que se reservó solo para piezas muy apreciadas tales como perfumeros, pequeños contenedores de aceite, cerámica funeraria y de carácter nupcial. En el caso de vasijas relacionadas con el ritual del matrimonio la atmósfera descrita siempre es placentera y delicada. Para fines funerarios se usaban exclusivamente los leцитos blancos, en ellos se plasmaban escenas tales como Haron en la barca de la muerte esperando conducir a las personas que murieron sobre el rio Acherón, personajes pensativos sobre sus tumbas, el deceso de un hombre rodeado de sus familiares o Hermes guiando las almas hacia el Hades. Sobre el fondo blanco se acuareleaban otros colores generalmente ocre, rojo y púrpura. Mucha de esta cerámica de pequeño formato se ha encontrado escondida dentro de otras de mayor tamaño. Gradualmente como resultado de las guerras griegas contra los persas, las ciudades-estado perdieron poder y la altísima calidad característica de la cerámica griega declinó, siendo el estilo Atico de fondo blanco el último estilo importante de la Grecia clásica. Posteriormente los romanos ocuparon algunas ciudades griegas y adaptaron las técnicas a sus necesidades.

### 3.1 Agonía de las Anforas.

El proceso de la agonía una vez que ha empezado es imposible de detener. Cuando se trata de la agonía de un ser querido, las personas que lo rodean quisieran detenerlo y evitar la muerte, sienten una gran impotencia y angustia ante la imposibilidad de poder hacerlo. Estos sentimientos son los que se querían comunicar al espectador. La agonía, generalmente, se relaciona con la muerte física o el deterioro progresivo. Por ello, en Agonía de las Anforas, los objetos que se escogieron se deterioran poco a poco. Sin embargo, no debemos olvidar que existen otro tipo de deterioros igualmente complejos y dolorosos, como los de las relaciones afectivas o de los sentimientos que también se relacionan con la muerte. En su libro La separación de los amantes, Igor Caruso afirma: "Toda separación va acompañada de una angustia de muerte más o menos reprimida." \*

Muchos sentimientos y sensaciones surgen cuando se tiene " la pérdida de un objeto " entre ellos se pueden destacar la impotencia, la angustia, la tristeza y el dolor entre otros, pero los límites de cada uno de ellos son imposible de definir.

Con el objetivo de reflejar lo anterior se decidió presentar cuatro o cinco anforas de diferentes formas, no quemadas, que se fueran deshaciendo paulatinamente. Para poder montar esta instalación, se requería de un recipiente que pudiera contener varias piezas y, en su fondo, unos diez centímetros de agua; los materiales que se pensarán como posibles para la elaboración del recipiente fueron: madera con un recubrimiento contra el agua, lámina, cantera, acrílico y vidrio. En el caso de utilizar lámina, acrílico o vidrio se sellarían sus juntas con silicón para evitar la fuga del líquido. Finalmente se escogió la lámina negra no galvanizada porque el lento deterioro del recipiente al oxidarse es un elemento que agrega sentido a la obra.

\* Caruso Igor, La separación de los amantes, Siglo XXI, México, 1983, pp 75.

### 3.2 Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.

Los recuerdos son tan impenetrables que es difícil pensar en su representación, lo que resulta evidente es que los hay de diferentes tipos, pero quizá los que se inscriben con mayor fuerza en nuestra memoria sean los relativos al amor y a la infancia. Dichos recuerdos pueden ser gratos o no gratos, así tenemos que existen adjetivaciones para cada tipo, amor - doloroso, amor - placentero, amor - erótico. Por ello, se escogieron varias formas que representaron los diferentes tipos de recuerdos. Las formas se repitieron correspondiendo a las distintas combinaciones relativas a las adjetivaciones, tomando en cuenta que se pueden dar con diversas intensidades, se presentaron algunas decoradas para enfatizar la nitidez de los recuerdos que por su belleza e intensidad resulta difícil no evocar en los momentos de soledad. Los recuerdos debían de guardarse en algún recipiente relacionado con ellos mismos. Todos los recuerdos se encuentran en la memoria, sin embargo, existen en el hombre algunos mecanismos para que no se dispersen, como por ejemplo, un cuaderno en donde se guardan breves notas sobre vivencias y sueños, o cajones llenos de rosas marchitas, un rizo de pelo o un anillito. También existen contenedores de recuerdos más grandes como por ejemplo un armario donde los objetos que nos remiten a los recuerdos son asimismo de mayor tamaño o una vitrina en donde se acomodan distintos objetos de valor. Los objetos contenidos en la vitrina pueden ser admirados por los espectadores sin que conozcan su sentido profundo. Por ejemplo, si se ve una sopera de Limoges en una vitrina de una casa se puede apreciar su belleza intrínseca, aún sin saber, que en el contexto de la familia esa sopera fue el regalo del bisabuelo a su primera hija el día de su boda y quien a su vez la usó por primera vez el día del bautizo de su primer hijo. Aunque esta información puede servir para saber la historia del objeto, en realidad acerca muy poco al que observa la sopera de Limoges a los recuerdos de la persona que decidió guardar y exhibir el objeto en la vitrina, como cosa muy preciada.

Se sabe que en Grecia los dioses daban a conocer su voluntad a los hombres por medio de los oráculos, a los cuales también acudían a pedir consejo y protección; entre los más famosos se encuentra el de Apolo, dios de la luz, que se manifestaba en Delfos. Las personas que lo iban a consultar confiaban en que tenía la facultad de predecir el porvenir o servir como consejero espiritual, por ello en muchas ocasiones realizaban consultas relacionadas con estrategias de guerra. Las preguntas y la información que proporcionaba quien hacía la consulta era registrada en tablillas por los sacerdotes, quienes la recibían y transmitían a la pitonisa, que era una sacerdotisa quien se ponía en trance y profería palabras incoherentes que los sacerdotes ordenaban en frases llenas de significación. Quienes la consultaban venían tanto de ciudades lejanas del mundo griego como del exterior, la manera de agradecer su consejos variaba desde pequeños presentes hasta la edificación de templos.

### 3.3 Génesis.

Génesis es el aspecto más amplio que abarca el nacimiento y la gestación. Con ella se quería mostrar el proceso de construcción de una ánfora. Cabe mencionar que existen varios procesos, los más usados y conocidos son los siguientes:

- construcción manual por medio de rollos.
- torno.
- molde.

De estos procesos, que tienen en común varios aspectos, se escogió la construcción en torno por ser el más similar a las etapas de gestación de un ser humano. Los aspectos que aquí interesa subrayar casi corresponden a los pasos de un manual de cerámica para principiantes, por ello, para aquellas personas que no conocen de cerámica podría resultar didáctico mencionarlos a continuación.

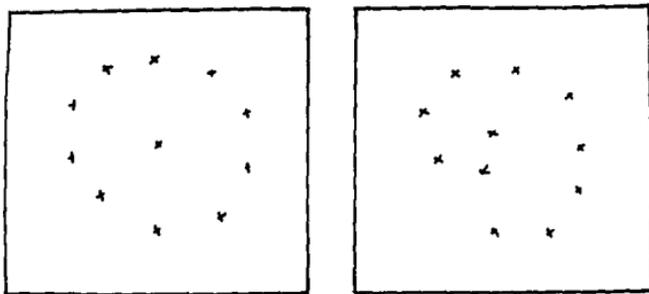
- 1 arcilla.
- 2 mezcla de arcillas en seco.
- 3 mezcla de arcillas con agua.
- 4 pella ( barro amasado en forma de cilindro o cono ).
- 5 cuerpos de ánforas a partir de la pella.
- 6 cuerpos del ánfora y elementos que la componen, cuello y asas.
- 7 cuerpo con cuello y asas no unidas.
- 8 ánfora completa.
- 9 quema de la pieza (cambio de color).
- 10 decoración y quema.

Por la relación tan estrecha con los nueve meses de gestación humana, se consideró que el número de pasos no quedara en nueve. Se planeó mostrar lo anterior sobre una superficie sostenida por otro tipo de vasijas. La superficie debería reflejar fragilidad por lo

cual se pensó en vidrio de color azul. Además, las arcillas deberían de presentarse en algún recipiente transparente que podría ser vidrio o acrílico, para que no se esparcieran con el viento.

En esta pieza opuesta a la de Agonía de las Anforas se trataría de enfatizar su relación con la vida.

Posibles colocaciones sobre la superficie:



### 3.4 Excavación.

En esta instalación, se pretendía mostrar algunas capas estratigráficas que remitieran al espectador a un pasado remoto. La capa superior correspondería a una capa cultural con gran densidad de objetos de cerámica, contendría piezas completas y tepalcates principalmente, y se evidenciaría la costumbre de guardar objetos de menor tamaño en recipientes de mayor dimensión. La pieza sería aproximadamente de la altura de una persona promedio y la parte más alta la tierra estaría cubierta de pedruscos para darle mayor realismo a la instalación. Para llevar acabo este montaje se requería de un recipiente de gran formato.

### 3.5 Mundo de los Aromas.

" Los vasos griegos son también una contribución importante para el estudio de las relaciones comerciales y del intercambio entre países . Acabamos de hablar de ciertos vasos para perfume que debían su valor real a su contenido. Ese era el caso de los vasos pequeños fabricados en Corinto y destinados a recibir los perfumes muy reputados que la industria y el comercio de esta importante ciudad extendían a través de todo el mundo antiguo. Gracias a estos testimonios, a veces modestos, podemos hoy seguir las rutas comerciales del siglo VI y VII a de C. " \*\*

A partir del texto anterior surgió la idea de agrupar varios perfumeros de tipo corintio sobre una superficie no muy contrastante. El objetivo de ello era que la composición se pudiera relacionar con el descubrimiento del sitio donde se encontraron los perfumeros.

### 3.6 Estiba.

Estibar significa acomodar diversos objetos de tal manera que todo el espacio sea aprovechado. Los ceramistas emplean esta palabra para designar el acomodo de los objetos dentro del horno. Del afán de aprovechar al máximo el espacio resultan composiciones interesantes, muy parecidas a las acumulaciones de los nuevos realistas. Estas composiciones generalmente pasan inadvertidas y son tan efímeras que se decidió reevaluarlas presentándolas en otro espacio.

\*\* Metzger, Henri, La cerámica griega. Los libros de marisol, Argentina, 1962, pp 11-12.

4.1 Agonía de las Anforas.



Todas las ánforas de esta instalación se tornearon, la altura varía entre 65 y 75 cm., se emplearon diferentes combinaciones de materiales con la finalidad de diferenciar su coloración y de que no se deshicieran todas con la misma rapidez ya que, al variar la absorción, lo mismo sucede con el desmoronamiento. Se decidió quemar una de ellas y ponerla como testigo visual, que no por ello dejaría también de agonizar. Se efectuó una prueba para calcular el tiempo que aproximadamente tomaría una vasija de 70 cm. en deshacerse. El resultado fue que en 50 horas más o menos, se deshacía. Hay que señalar que fue una sorpresa que no fuera de abajo hacia arriba ya que al humedecerse la base, el ánfora se cayó. Es muy difícil predecir hacia donde caerá cada una de las ánforas, por lo que es también difícil saber cual será el final del ánfora quemada pues su destino depende de las otras. El recipiente que se elaboró para contener el agua sobre la que están colocadas las ánforas es circular. Mide 150 cm. de diámetro por 10 cm. de altura, está unido con remaches y sellado con silicón.

## 4.2 Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.



En esta instalación, se escogió una vitrina del siglo pasado para guardar los recuerdos, los diferentes tipos de recuerdos se representan con una gama amplia de vasijas y las distintas adjetivaciones con vasijas que comparten la misma forma pero no así el mismo material. Algunas de ellas se presentan decoradas para enfatizar que algunos recuerdos son más bellos que otros. La vitrina no está completamente saturada, dejando así espacio para más recuerdos. Además de los que se muestran en la vitrina existen otros que están escondidos.

Los estilos de decoración en la cerámica griega corresponden a lugares y épocas determinadas, con la finalidad de darle presencia en los recuerdos de la pitonisa se decidió incluir cerámica con los estilos de decoración más representativos

#### 4.3 Génesis.



Los 11 lecitos se tornearon, miden aproximadamente 70 cm. de altura. Dos de ellos están hechos con la mezcla de barros de Tlayacapan y Zacatecas y los nueve restantes con barro de Zacatecas y pasta 45. Los 11 lecitos forman una espiral que, parcialmente, queda bajo la superficie que servirá para mostrar el proceso de gestación de las ánforas. Para la superficie se escogió utilizar un espejo. Los pasos de gestación de las ánforas se mostraron dentro de vasijas de vidrio, hecho que agregó sentido a la obra: Las ánforas son producidas por otras ánforas. Como en toda génesis, al principio sólo existía la nada, por ello la primera ánfora de Génesis se encuentra vacía. Las once ánforas también forman una espiral cuya parte interna se encuentra tapizada por pedazos de vidrios de colores. Las ánforas de cristal, así como el espejo y los pedazos de vidrio evidencian la fragilidad del proceso.

#### 4.4 Excavación.



El recipiente que se escogió para Excavación fue la mitad de un cilindro. El efecto de las capas estatigráficas se logró con arcillas de distintas zonas geográficas, algunas arcillas fueron puestas en crudo, otras fueron quemadas. El muestrario para las piezas de esta obra se basa en la tabla de Henri Metzger. Algunas de las piezas fueron hechas en torno y otras en moldes. En esta instalación era importante la densidad de piezas de la capa cultural, entendiéndose como capa cultural aquella que contiene vestigios que muestran asentamientos humanos que reflejan el conocimiento de algún proceso. Por la gran densidad de la capa cerámica no se logra ver la totalidad de las piezas. Tomando en cuenta la sobreposición de ellas solo se muestran parcialmente, tratando de dar el aspecto de una verdadera excavación.

#### 4.5 Mundo de los Aromas.



Para lograr la gran cantidad de piezas que se requerían para ésta instalación se escogieron tres formas y se hicieron moldes respectivos para poder reproducirlos cuantas veces fuera necesario. Aproximadamente trescientas piezas fueron colocadas en una cama de arcilla rosa muy clara con la intención de trasladar al espectador al desierto. La colocación de las piezas en algunas partes es arbitraria, mientras que en otras sigue un orden preestablecido formando filas, círculos, ondulaciones o pequeños grupos. También se aprovechó la variedad de posiciones que puede adquirir una ánfora colocándola en horizontal, diagonal o vertical con inclinaciones variables. Toda esta superficie descansa sobre una base cuadrada elaborada en metal laqueado en negro mate.

#### 4.6. Estiba.



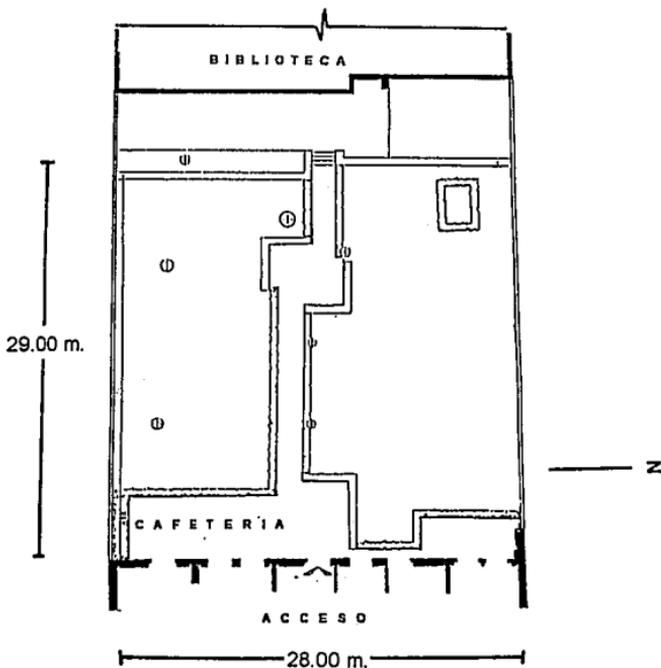
Se realizaron ocho cráteras de cáliz a mano , así como veinte lecitos de diversas alturas, algunos de ellos se tornearon y otros se hicieron por medio de placas y rollos. Estos elementos se colocaron sobre vidrio azul que semeja las placas que se usan en la estiba cerámica. Con las placas de vidrio se formaron tres niveles, sobre dos de ellos, el inferior y el superior, se colocaron las cráteras. En el nivel intermedio se acomodaron los lecitos. Una crátera del nivel superior se decoró en el estilo de figura roja y fondo negro. Algunos lecitos se decoraron en el estilo de figura roja y fondo negro, otros en el estilo de figura negra y fondo rojo. Otros no presentan ninguna decoración.

La quema es uno de los pasos fundamentales en el proceso ceramístico. Es en el horno en donde, teniendo como principal protagonista de la acción al fuego se decide si los productos estan contruidos adecuadamente y donde por medio de los óxidos, engobes o esmaltes se les imprime coloración a las piezas. Por ello se presentan algunas decoradas. En este caso un baúl es como si fuera la base del horno para dar sosten a las placas de vidrio donde se acomodan las piezas.

## CAPITULO V Montaje.

### 5.1 Descripción del Patio Principal del Instituto Mora.

El patio es un rectángulo de 29.00 m. por 28.00 m. Se trata de un espacio semi público considerando que es un centro de trabajo. El patio alberga tanto elementos naturales tales como árboles de gran altura, arbustos y pasto, como elementos artificiales, es decir, efectuados por el hombre, tales como un andador que determina dos áreas verdes y que sirve para comunicar los dos edificios que lo conforman. Es un área de descanso en cuyos extremos se encuentran algunas mesas, unas destinadas a la cafetería y otras corresponden a la parte externa de la biblioteca. A continuación se presenta un esquema:



## 5.2 Primer Planteamiento.

En el primer planteamiento se clasifican las piezas tomando en cuenta el contraste de alturas. A continuación se da una relación de las dimensiones de las obras.

<u>Agonía de las Anforas.</u>	0.70 x 1.50 m. de diámetro
<u>Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.</u>	2.18 x 1.40 x 0.40 m.
<u>Génesis.</u>	1.20 x 1.25 x 1.65 m.
<u>Excavación.</u>	1.67 x 1.00 x 0.50 m.
<u>Mundo de los Aromas.</u>	0.70 x 2.00 x 2.00 m.
<u>Estiba.</u>	2.20 x 0.57 x 0.47 m.

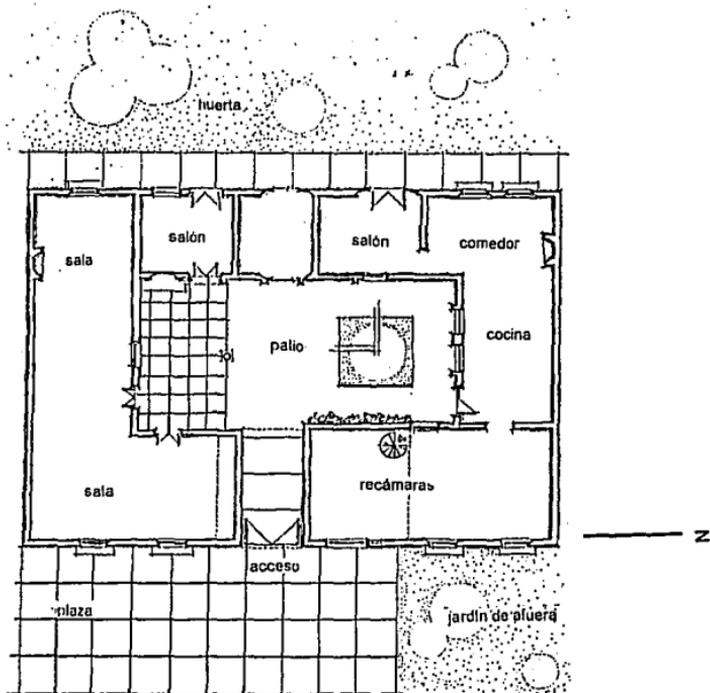
Tomando en cuenta la altura y que la colocación sería en dos áreas, Excavación, Estiba y Recuerdos... no podrían ir juntas por ser todas altas. Posteriormente se pensó en poner un bloque con Recuerdos..., Génesis y Mundo de los Aromas, es decir una alta y dos medias. En el otro bloque quedarían Excavación, Estiba y Agonía... O sea dos altas y una baja. Con la finalidad de establecer la ubicación de cada una de las instalaciones se visitó el patio y se hicieron algunas observaciones.

## 5.3 Observaciones sobre el Patio del Instituto Mora y su acceso.

El acceso al patio se efectúa a través de cuatro arcos consecutivos que se encuentran alineados y que establecen un ritual natural de entrada al área. En el Instituto Mora, como en la mayoría de los edificios coloniales en México, la secuencia del ceremonial de entrada se da a través de la transición de los espacios que en éste caso corresponden a los siguientes:

- Portal (área cubierta de acceso al recinto.)
- Patio interior pequeño. (área abierta.)
- Espacio de transición. (área cubierta de baja altura.)
- Patio Principal o Huerta. (área abierta.)

Llama la atención que al transitar por estos espacios, hay un juego alternado de luces para culminar con un golpe visual lúminico que corresponde a la caja de luz del patio principal. Si se toma en cuenta el eje de ésta secuencia de espacios se podría situar una obra en el encuadre de los marcos consecutivos. A continuación se presenta un plano de planta de la casa que fuera del Presidente Valentín Gómez Fariás y que actualmente sirve de acceso al patio principal.



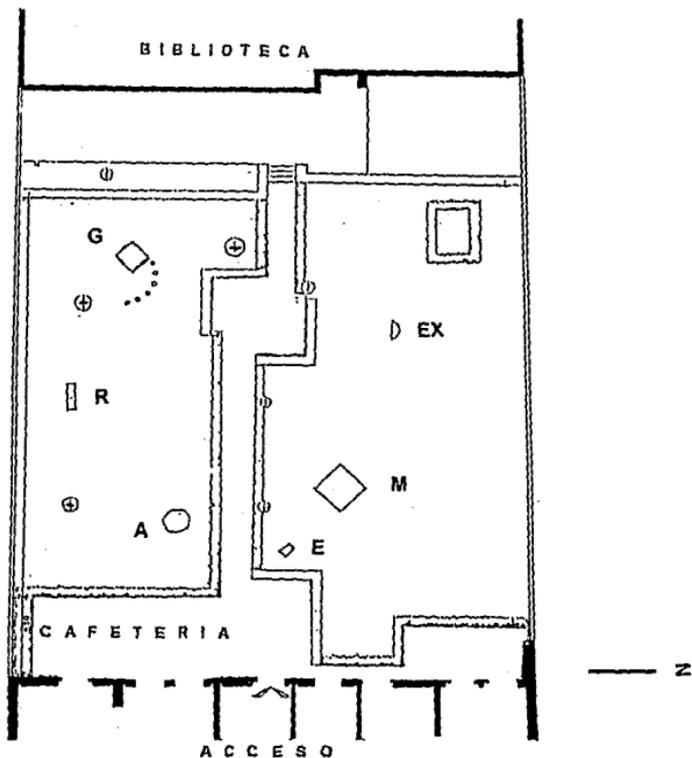
Otra observación importante es que entrando al patio al sur se tiene un muro de aproximadamente 6 metros, cubierto por completo por una enredadera muy frondosa con pocos elementos distractores, por lo tanto se puede usar como un telón que por sus características harían resaltar las particularidades de las instalaciones. El área del otro lado del andador colinda con un muro de escasos metros de altura, con una enredadera poco poblada y además contiene varios elementos distractores tales como un tinaco, algunas cajas de una bomba de agua, registros y macetas. Por ello se pensó en aprovechar el papel del telón situando todas las obras de ese lado formando una macro instalación. Al tratar de ubicarlas se observó que la apreciación media se interrumpiría por la invasión de las obras colindantes por lo cual se descartó la opción de la macro instalación.

#### 5.4 Determinación de Posiciones.

Al decidir usar las dos áreas verdes del patio del Instituto Mora, se buscó un criterio para dividir las. De manera natural pareció reunir Génesis, Recuerdos... y Agonía... en una de las áreas ya que se puede asociar a ellas la dualidad de nacimiento y muerte, correspondiéndole a Recuerdos... un punto medio de esa dualidad. Excavación y Mundo de los Aromas se podían poner juntas por compartir materiales tales como la arena, el metal y las vasijas, pero sobre todo por compartir la misma temática. Ambas están relacionadas con un hallazgo arqueológico. Estiba fue la única que quedó aparte por no guardar ninguna relación con las otras. Por sus dimensiones resultó la más adecuada para ubicarla en el marco que forman los marcos sucesivos que se mencionaron en Observaciones sobre el patio del Instituto Mora y su acceso. Mundo de los Aromas y Excavación se situarían en la misma área.

Tanto Estiba como Mundo de los Aromas tienen en común estar sobre una base de cuatro lados, lo que permite jugar con las diagonales y aristas, con la finalidad de crear líneas rectas o rectores con esos elementos se giraron respecto a las colindancias del área y se colocaron formando paralelas. Sobre la otra área el lugar de Recuerdos... se fijó tomando en cuenta la mitad del jardín y bastante cercano al muro para resaltar la función del telón natural con que se contaba. Agonía... iría al final de esa área en la intersección de las bisectrices del triángulo formado por tres árboles bastante frondosos con la finalidad de jugar con el reflejo del agua del recipiente cuando todavía el agua no se hubiera convertido en lodo pero, al colocarla, por la poca altura de la obra se observó que tenía muy poco peso visual, por lo cual se alterno la ubicación de Agonía... y Génesis; el juego de reflejos se daría con el espejo de Génesis. Las aristas de Génesis también se giraron respecto a las colindancias del área y la espiral inferior finalizó en el tronco de un árbol. Finalmente se colocó Excavación, se buscó que al entrar al patio se tuviera una visión general de todas las piezas por lo cual resultaba natural que fuera en un plano más

lejano a los de las piezas que compartían la zona. Se ubicó alineando su cara recta con uno de los lados del pequeño patio que se encuentra a la mitad del andador. El siguiente esquema muestra las posiciones de las instalaciones.



- A Agonía de las Anforas.
- R Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.
- G Génesis.
- Ex Excavación.
- M Mundo de los Aromas.
- E Estiba.

## 5.5 Secuencias visuales resultantes.

Se llamara secuencia visual a los objetos que llaman la atención al transitar por un espacio. Supongamos que vamos caminando por el Paseo de la Reforma, del Museo de Arte Moderno hacia la avenida Juárez, tenemos que los puntos de la secuencia visual serán: la Diana, el Angel de la Independencia, la palmera de la glorieta, el monumento a Cuauhtémoc, la estatua de Cristobal Colón y la escultura el caballito de Sebastian. Desde el punto de vista museográfico, es de interés establecer secuencias visuales donde los objetos involucrados aparezcan por lo menos una vez. Sin embargo, los motivos por los cuales llama la atención un objeto pueden ser de diversa índole, entre ellos se pueden mencionar color, tamaño, ubicación, luminosidad y contraste respecto al entorno. Todos estos elementos contribuyen en un elemento que se llama peso visual. En el caso del Paseo de la Reforma la secuencia es muy obvia, el desplazamiento es en línea recta interrumpido por glorietas donde se encuentran los puntos de atención, la ubicación es un factor determinante en los elementos de la secuencia, pero todos estos puntos no tienen el mismo peso visual ya que resulta difícil de comparar por color, tamaño y majestuosidad al Angel de la Independencia con la palmera de la glorieta. Ambos son puntos de la secuencia pero el peso visual del Angel de la Independencia es mayor. En el caso de la exposición Agonía de las Anforas se trata de dos áreas y un andador que no es recto. Así tenemos que las secuencias visuales resultantes de ida y regreso son las que a continuación se mencionan:

De ida: Estiba - Mundo de los Aromas - Agonía... - Recuerdos... - Génesis - Excavación .

De regreso: Génesis - Recuerdos... - Excavación - Mundo de los Aromas - Agonía.. - Estiba.

Es importante mencionar que por la ubicación de Estiba en el encuadre de los marcos consecutivos, el espectador inicia la secuencia visual antes de entrar al patio donde se encuentra montada la exposición.

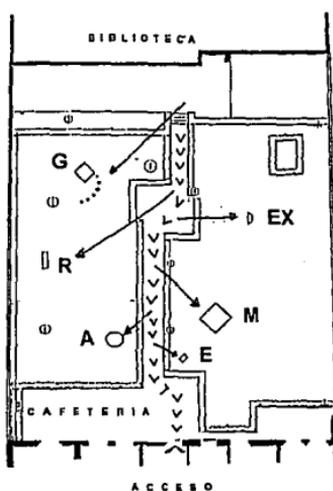
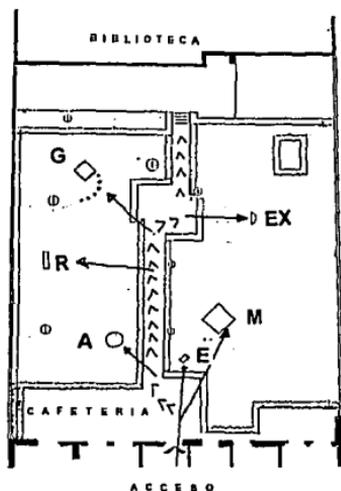
La obra de mayor peso visual es Recuerdos de la Pitonisa de Delfos por su ubicación respecto al muro con la enredadera y por lo inesperado que es encontrar un armario antiguo al aire libre.

Las secuencias visuales resultantes se verificaron con un pequeño grupo de personas las cuales al visitar por primera vez la exposición anotaron en una tarjeta el orden en que las obras llamaban su atención. Las diferencias fueron mínimas.

A continuación se presentan dos esquemas que ilustran las secuencias visuales resultantes.

De ida:

De regreso:



- A Agonía de las Anforas.
- R Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.
- G Génesis.
- EX Excavación.
- M Mundo de los Aromas.
- E Estiba.

## CAPITULO VI      A nálisis y conclusiones.

Como se mencionó en el prólogo de este trabajo las obras que conforman esta exposición cuentan con tres apoyos que son, el poético o de interpretación del concepto , otro el de los factores naturales o de la materialidad de los elementos de construcción y por último que los objetos o elementos cambian de significado. En esta parte del trabajo se quiere enfatizar estos apoyos en cada una de las instalaciones.

### Agonía de las Anforas.

La muerte es un tema universal dentro de las artes plásticas y la literatura, la aportación mexicana sobre este tema es de suma importancia, ya que su representación y los múltiples vocablos que se usan para designarla dentro de un contexto nacional en todos los niveles sociales sorprende a varias culturas ajenas a nuestra cosmovisión. Se trató de presentar la muerte de tal manera que estuviera rondando por allí pero que no hubiera ningún cliché obvio con qué identificarla, no hay calaveras ni huesos, ni mantas negras, ni tridentes, ni relojes de arena que indiquen el paso del tiempo, solo hay agua y arcilla que se agrieta y desmorona. Sin embargo la agonía y su desenlace dramático están presentes. Como factores naturales se usaron el agua y la arcilla y como elementos no naturales lámina y cerámica. El agua generalmente está relacionada con la vida, en el caso de Agonía de las Anforas es un elemento destructor que causa la agonía de las ánforas.

La situación<sup>\*\*\*</sup> presentada logró, como se quería, causar angustia ante los espectadores, lo cual se constató a través de comentarios y preguntas que hicieron varias personas:

<sup>\*\*\*</sup>situación, esta denominación se aplica en el arte objetual a espacios artísticos de environment en los que se llevan a cabo transformaciones procesuales. Las situaciones espaciales pueden estar caracterizadas por mutaciones químicas y biológicas o incluso cinéticas. Thomas, Karin, Diccionario de arte actual, 1978.

¡Señorita! se están deshaciendo sus ánforas .  
Seguro que se van a deshacer, mejor regálemelas.  
¿ No te dá tristeza qué se estén rompiendo ?  
No entiendo para qué las hiciste si luego las ibas a deshacer.  
Qué, ¿acaso no respetas tu trabajo?  
¿ Por qué no mejor las sacas del agua ?

### Recuerdos de la Pitonisa de Delfos.

En este caso los recuerdos son el apoyo poético, la madera el elemento natural y el vidrio y la cerámica los elementos de construcción, el armario que generalmente contiene sólo objetos, en esta ocasión guarda vasijas que remiten a la pitonisa de Delfos y a sus recuerdos, es decir que se convierte en la mente de la pitonisa. Los recuerdos no funcionan como cajones de un archivo donde se pueden encontrar localizados por coordenadas, sin embargo la metáfora archivo mental - armario es válida.

### Génesis.

La generación de la vida, los pasos de la gestación, ánforas que generan otras ánforas dentro de un contexto de fragilidad son los apoyos poéticos de esta instalación.

La tierra arcilla, uno de los elementos naturales, protomadre por excelencia. En el génesis cristiano dios moldea un trozo de barro del que nace el hombre y a partir de este hecho la arcilla y el barro se relacionan con la vida. Otro elemento natural es el agua, en esta ocasión relacionado con la vida; en realidad representa el líquido dentro del seno materno. Como elementos de construcción se encuentran cerámica, ánforas de vidrio, vidrio de colores y un espejo. Algunos objetos cambian de significado, las ánforas de cristal son el seno materno, la arcilla poco a poco se convierte en ánfora. En el caso de Génesis se trata de compartir la maternidad, una experiencia eminentemente femenina y enriquecedora, su fragilidad se compara con la de los vidrios de colores.

### Excavación.

El apoyo poético es la posibilidad de un descubrimiento, en este caso de piezas arqueológicas. Como elementos naturales se tienen arcillas y material orgánico, hojas y elementos marinos, los elementos de construcción son : vidrio, lámina y cerámica. Los objetos que cambian de significado son el medio cilindro de lámina que se transforma en un corte de un sitio arqueológico, las vasijas quemadas recientemente se convierten en joyas arqueológicas y las arcillas en capas estratigráficas.

### Mundo de los Aromas.

Los aromas son el apoyo poético, los cuales han desaparecido a través del tiempo y sólo se conservan los perfumeros. Lámina, arcilla y cerámica son los elementos de construcción. El objeto que cambia de significado es la arcilla que se convierte en arena.

Esta instalación también es una situación, ya que con el paso del tiempo ocurrieron transformaciones procesuales, cuyos principales agentes fueron la lluvia y el viento. Los perfumeros que originalmente eran blancos, impecables, fueron impregnándose de arcilla, la cual los patinó semejando el paso de un lapso muy grande de tiempo. La exposición en realidad duró cinco meses pero las modificaciones en cada uno de los perfumeros los convirtió poco a poco en objetos más cercanos a los abandonados en un desierto y posteriormente descubiertos para permitirnos reconstruir las rutas comerciales del siglo VI y VII a de C.

### Estiba.

Como apoyo poético se tiene el juego constante que se da al tratar de encontrar el mejor acomodo de los objetos. El material de la naturaleza que se empleó en esta instalación es la madera del baúl, como elementos de construcción se tienen el vidrio y la cerámica. En este caso, el baúl se transforma en la base del horno y el vidrio en las placas que se usan en la quema.

Cada una de las instalaciones que se presenta tiene una solución independiente, es decir que no hay un proceso mecánico respecto a su solución. Esto está basado en que cada obra concuerda con la idea que la sustenta. Como hay diferentes soluciones existe variedad en la presentación de los mensajes visuales. Las seis instalaciones que se presentan juntas en esta ocasión forman una unidad; sin embargo, cada una de ellas tiene vida propia por lo cual cada una se puede ubicar individualmente o en compañía de las otras en diferentes espacios. Tomando en cuenta que en la mayoría de los casos es el autor o el curador quien monta las instalaciones, serán ellos quienes de manera individual o grupalmente determinarán las variaciones de la presentación, dependiendo de las condiciones del lugar de exposición.

Las obras plásticas se pueden dividir en estáticas y dinámicas, las primeras se caracterizan por permanecer en el mismo estado o con variaciones mínimas producto del desgaste natural de los materiales. Por ejemplo una talla realizada en mármol conserva la forma que el artista le imprime y tan solo varía un poco en su coloración a través del tiempo. Esa talla puede ser expuesta en diversos lugares pero no se adapta manifestando cambios al lugar donde se expone. Las dinámicas son aquellas que tienen la capacidad de cambiar por su movilidad y se adaptan al lugar donde se exponen. Las instalaciones por su naturaleza es preferible que sean dinámicas. Las instalaciones que se presentaron en la exposición en su mayoría tienen esta característica.

En Agonía de las Anforas el agua al introducirse determina los cambios que se realizan en la obra. Recuerdos de la Pitonisa de Delfos es la que tiene menor movilidad ya que el armario determina su formato y su variabilidad solo puede presentarse en el acomodo de las piezas al interior de la vitrina. En Génesis, la colocación de los tecitos que forman la espiral que sostiene a la espiral superior esta en función del lugar donde se exponga; lo más importante de conservar en esta obra es la descripción de los estados por los que se pasa para la construcción de un ánfora, estos no necesariamente se tienen que presentar en el mismo nivel. Para Excavación, el contenedor y el formato se determinaron en función

de las posibilidades económicas del momento en que se realizaron; en condiciones óptimas se puede montar formando un mural tridimensional de gran formato. En Mundo de los Aromas el acomodo de los perfumeros cambia cada vez que se colocan, el formato de la base que los sostiene puede crecer, disminuir o desaparecer, dependiendo de las condiciones del lugar donde se presente. En Estiba, tomando en cuenta que es el mejor aprovechamiento del espacio en el proceso de la quema lo que se quiere reevaluar en este caso, y que el tamaño y las formas de los hornos en cerámica varían desde cubos de veinte centímetros de lado hasta hornos de cámaras múltiples, la variabilidad del formato de esta obra es muy amplia. El cambio de tamaño implica involucrar mayor o menor número de piezas en la estiba con la finalidad de reflejar el mejor aprovechamiento del espacio. En conclusión cinco de seis de las instalaciones tienen gran variabilidad.

El presente trabajo es el testimonio de una experiencia que resultó ser didáctica en varios aspectos. Por un lado pude reconocer de manera explícita antecedentes, sistematizar y racionalizar los elementos involucrados en la realización de un producto que en este caso fueron las seis instalaciones, y hacer un proceso de introspección sobre los contenidos que se querían comunicar. Por otro lado derivó en una mejor comprensión de los materiales y de sus posibilidades. Además pude trascender la forma convencional de las obras en cerámica escultórica que generalmente son piezas aisladas que no tienen relación con el contexto en que se exponen y de esta manera hacer una modesta contribución para reivindicar a la cerámica en el arte.

## Bibliografía.

Bazin, Germain, A concise history of world sculpture. David & Charles Newton Abbot, London, 1981.

Berger, John, Modos de Ver. Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili S. A. , México, 1975.

Boardman, John, Athenian red figure vases. Thames&Hudson, England, 1975.

Boardman, John, Athenian black figure vases. Thames&Hudson, England, 1974.

Buther, Ruth, Western Sculpture Definitions of man. Harpert & Row Publishers, New York, 1979.

Caruso, Igor, La separación de los amantes, Siglo XXI, México, 1983.

Casson, Michael, Alfarería Artesana. Ediciones Ceac, Barcelona, 1991.

Clark, Kenneth, Manual del Alfarero. Editorial Hermann Blume, Madrid, 1984.

Cooper, Emmanuel, A History of World Pottery. Chilton Trade Book Publishing, Radnor Pennsylvania, 1988.

Hofsted, Jolyon, Cerámica. Editorial Novaro, S.A., México, 1974.

Hunter, Sam & Jacobus, John, Modern Art. Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1976.

Jaeger, Werner, Paideia. Los ideales de la cultura griega. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Janson, H.W. y Janson, Dora Jane, Historia de la Pintura. Editorial Labor S.A. , Barcelona, 1964.

Krauss, Rosalind E. , Passages in Modern Sculpture. The Mit Press, London, 1981.

Larousse Encyclopedia of Modern Art. Excalibur Books, New York, 1980.

Metzger Henri, La cerámica griega. Los libros de marisol, Argentina, 1962.

Midgley Barry, Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Hermann Blume, España, 1982.

Petrakos, Basil, Ephor of antiquities in Attica Nacional Museum. Clio Editions, Athens, 1981.

Salvat, Juan, Historia del arte. tomos 2 y 12, Salvat editores S.A., Barcelona, 1976.

Karin. Thomas, Diccionario de arte actual. Editorial Labor S.A., Barcelona , 1978.

Tucker, William, The language of sculpture. Thames & Hudson, London, 1974.

U.T.E.H.A., Grandes Civilizaciones, volumen 5 , México, 1993.

Yourcenard, Marguerite, El tiempo el gran escultor, Ediciones Alfaguara S.A. ,  
Buenos Aires, 1990.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**