



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Acumulaciones, Construcciones, Imanes..."

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Adriana Riquer Turner

Director de Tesis: Melquiades Herrera

(Q.E.P.D.)

México, D.F., 2004



**DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico esta tesis a la memoria
de Melquiades Herrera

Agradecimientos

A Patricia por enseñarme que cualquier cosa puede ser un piano.

A José Antonio por entender y apoyar cada paso que doy.

A Rocio, Ximena y Maria José por su amor incondicional.

A Balam, el amor de mi vida.

A Melquiades Herrera (q.e.p.d.), Mora Diez, Laura Gamboa, Abraham Cruzvillegas y Efraín Bartolomé por sus valiosos consejos y apoyo para la realización de este documento.

A mis hermanos atléticos: Antar, Balam, Bernardo, Dulce, Heráclito, Juan, Nicolás y Rogelio.

A Edgar, Serch, Kickasso, Betito, Choche, Juanpi, Quique, Tavo Cuevario, Hugo, Adela, Nohemí, Carla, Mayoli, Oscar, Berni, Karen, Diego Teo, Caro, Chucho, Octavio, Edurne, Mau, Nasty, León, Chacho, Ray, Alex Lug, Yuri, Ronkis, Gaby, Mili, Rodri, Pilla, Herlinda Sánchez, Patricia Soriano, Iván Edeza, Fiscalistas Unidos y los Bondarchucks por su cariño y apoyo constantes.

Gracias a cada una de las personas que he conocido en mi vida.



**Acumulaciones,
Construcciones,
Imanes ...**

Adriana Riquer Turner

Índice

Introducción	8
Entrevista: A.R. conversando con Adriana Riquer	10
Dos textos significativos:	31
- "La estética del silencio", por Susan Sontag	33
- "Desorden y caos", por Omar Calabrese	37
Acumulaciones:	42
- Acumulación de imágenes de acumulaciones	45
- Acumulación de textos sobre acumulaciones	98
Proyecto Imanes:	124
- Dibujos	128
- Collages	130
- Canicas	131
- Artistas	133
- Muebles	135
- Blup, Blup	136
Reflexiones sobre Imanes:	138
- Texto de Melquiades Herrera	139
- Texto de Iván Edeza	140
- "Atlético magnético", por Abraham Cruzvillegas	142
Conclusiones	145
Lista de imágenes de acumulaciones	151
Citas	155
Bibliografía	158

INTRODUCCIÓN

*"La visión no es sólo lo que vemos:
es una posición, una idea, una geometría: un punto de vista,
en el doble sentido de la expresión."*¹

Octavio Paz

Este documento es el resultado de una búsqueda introspectiva. Abarca desde una ecléctica selección de textos, jugar a contraponer imágenes extraídas de la naturaleza con las del mundo fabricado por el hombre, hasta explorar en lo más profundo de mis inquietudes para así realizar una especie de mapa intuitivo sobre mi trabajo artístico. Como si fuera un diario íntimo que me dispongo a revelar.

El objetivo principal radica en compartir una visión, mi visión acerca del arte materializada en este registro de experimentos y en algunos "residuos estéticos" que quedaron a partir de éstos.

En un principio, el pretexto para llevarlo a cabo fue la realización, exposición y justificación de mi proyecto *Imanes*. Sin embargo, concluí que era más honesto y significativo exponer sobre todo mis intenciones y procesos creativos en general, aplicándolos a su vez al diseño de esta investigación. Asimismo, desarrollé un esquema de trabajo que se estructuró de la siguiente manera:

- **Entrevista: A.R. conversando con Adriana Riquer**, narro los cambios ocurridos en mi trabajo desde que empecé a tratar de hacer arte hasta la fecha, dentro de los cuales describo brevemente la formación y desarrollo del colectivo artístico Atlético del cual he formado parte, así como la influencia que éste tuvo en mi experiencia artística personal. Del mismo modo aquí manifiesto algunos

de mis intereses y reflexiones acerca del arte a través de un método espontáneo de auto-cuestionamiento donde las preguntas van dirigidas con la intención de hablar a fondo sobre mis piezas y procesos creativos.

- **Dos textos significativos**, aquí muestro dos ensayos que tomé prestados de los libros *Estilos Radicales* de Susan Sontag y *La era neobarroca* de Omar Calabrese, por considerarlos ejemplos que definen de modo aproximado la sustancia y forma de mi trabajo artístico.

- **Acumulaciones**, este capítulo se divide en dos secciones: **Acumulación de imágenes de acumulaciones** y **Acumulación de textos sobre acumulaciones**. Ambas se estructuraron a partir del método constructivo que he aplicado con mayor frecuencia en mis piezas, la *acumulación*. Para su realización se utilizaron imágenes y textos sobre *acumulaciones* respectivamente.

- **Proyecto Imanes**, explico el desarrollo que tuvo desde que inició hasta que finalizó, haciendo una breve descripción de cada pieza que lo conforma junto con su respectiva imagen.

- **Reflexiones sobre Imanes**, contiene textos de Melquiades Herrera, Iván Edeza y Abraham Cruzvillegas, en donde exponen sus puntos de vista en relación a ese proyecto.

Partiendo del hecho de que el arte es una manifestación subjetiva donde diversas posturas coinciden, chocan y se reconcilian, en esta tesis me permití hacer un ejercicio lúdico y experimental sobre mi propia actividad artística. Un trabajo comprometido en exponer mi postura ante el arte y por qué no, ante la vida. Simplemente, un punto de vista.

ENTREVISTA

A.R. conversando con Adriana Riquer

ENTREVISTA: A.R. conversando con Adriana Riquer

"...el arte es un medio de liberación, contemplación o conocimiento, una aventura o una pasión.

*El arte no es una categoría aparte de la vida."*²

Octavio Paz

A.R.- ¿Cómo fue que decidiste que el arte era el camino en tu vida?

Adriana Riquer- La verdad, creo que nunca he estado segura del todo sobre cual era o cual es mi camino en la vida. Ser bailarina es lo que más se acerca al sueño de niña, aunque también me pasó por la mente ser abogada, historiadora, arquitecto, etc.

A.R.- Pero, ¿qué te llevó a elegir la carrera de Artes Visuales?

Adriana Riquer- En ese momento no sé por qué extraña razón estaba muy interesada en dedicarme a la pintura. Extraña porque en realidad nunca había tocado un pincel, aunque siempre me gustó dibujar. Entonces, cuando entré a la ENAP me metí a un taller de pintura donde el método de enseñanza era "ir de la pintura abstracta a la figurativa". Teníamos que pintar un mínimo de cuatro cuadros-ejercicios al mes. Al principio no entendía por qué pintaba sólo manchas. Después comprendí de lo que se trataba y hasta seis cuadros llegué a hacer cada periodo de revisión. Pintaba muy rápido, como con prisa de encontrar algo. Sin embargo, nunca lo hallé. En ese momento decidí alejarme de la pintura y probar suerte en otros talleres.

A.R.- Durante el período en que te alejaste de la pintura, ¿qué fue lo que encontraste?



Sin título. Óleo/tela. 1997

Adriana Riquer- Fue bastante difícil esa etapa, pero al mismo tiempo considero que ha sido de las más decisivas en toda mi vida y sobre todo en lo que concierne a mi forma de ver el arte. Estuve en talleres y cursos de escultura, instalación y grabado. De todos modos continuaba sin hallar algo que me entusiasmara. Pensé seriamente en dejar el arte y buscar otra actividad que me dejara más satisfecha. Pero justo en esa época me uní al colectivo artístico de unos amigos que conocí en la ENAP. El grupo había surgido a partir de un taller alternativo a la escuela llamado *El Ranchito*, el cual era dirigido por el Maestro José Miguel González Casanova. Después, el *Speedy*, uno de los integrantes del grupo, me invitó a formar parte de lo que más tarde sería el *Atlético*. En un principio, con este grupo pretendimos crear un espacio de discusión y reflexión sobre proyectos artísticos personales, así como también acerca del arte contemporáneo en general. Sin embargo, poco tiempo después la idea original se vino abajo cuando descubrimos que el motivo real de nuestras reuniones era platicar de caricaturas y programas de TV que veíamos de niños, divertirnos y hacer de las sesiones una experiencia festiva, al grado de dejar a un lado nuestro interés por el arte. Aunque en realidad creo que lo que sucedió fue que simplemente empezamos a ver y a vivir el arte de un modo distinto.

A.R.- ¿A qué te refieres con un modo distinto?

Adriana Riquer- A vivir intensamente la relación de amistad que empezábamos, convirtiéndola en la materia prima de nuestra actividad artística. Tomábamos fotos de nuestras fiestas y a partir de éstas inventábamos proyectos disparatados. Además de idear otra línea de trabajo: la "publicitaria", para la cual desarrollamos una serie de estampas y productos de autopromoción que difundían la "marca" *Atlético*.



Imágenes del Atlético.1999-2003

A.R.- Y estas vivencias, ¿influyeron también en tu trabajo personal?

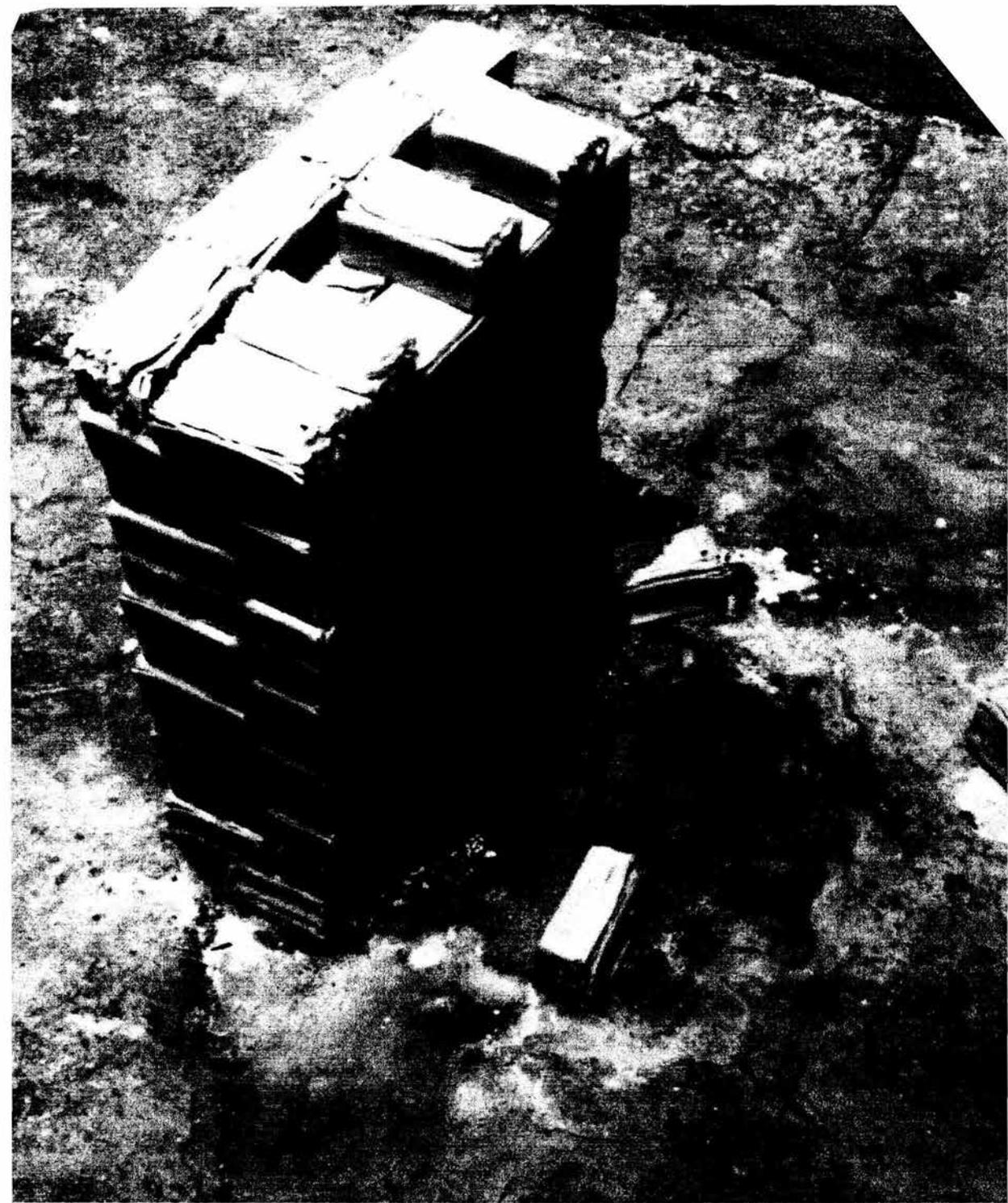
Adriana Riquer- Por supuesto. Aunque no lo tenía del todo claro al principio. Al mismo tiempo que hacía cosas con el *Atlético*, intenté volver a la pintura. Pero en esta ocasión la abstracción que me interesaba no era a partir de manchar un lienzo, sino en base a motivos geométricos que encontraba en objetos de uso cotidiano: artículos de limpieza como jergas y toallas *Magitel*. En el caso de las jergas tomaba sus diseños para posteriormente recrearlos y en el de las *Magitel* utilizaba directamente el material para forrar bastidores. No las considero piezas muy afortunadas pero fueron acercamientos hacia algo nuevo para mí que cambiaría por completo mi forma de hacer y entender el arte.

A.R.- Considero que estas piezas tienen una relación directa con la de *Torre Niña* (1999), ¿tú qué opinas?

Adriana Riquer- Sí, en esta pieza vuelven a hacer acto de presencia los materiales de limpieza y el afán constructivo, aunque aplicado al plano tridimensional. Además pienso que en estos trabajos ya se podía vislumbrar una de las características formales que después sería constante en mis piezas: la construcción repetitiva y acumulativa de elementos.

A.R.- ¿En qué contexto desarrollaste esta pieza?

Adriana Riquer- Con el *Atlético* organizamos una exposición que se llamó *La atmósfera deseada*, en la cual "la casa" además de ser el espacio de muestra era el motivo temático. *Torre niña* fue la pieza que expuse. Era una columna circular hecha a base de jabones para lavar ropa. Iba del piso al techo del comedor, como si fuera parte de la arquitectura de la casa. Cuando terminó la exposición utilicé los jabones para rehacer



Torre Niña.construcción de jabones.1999

la pieza en otro contexto y con otra intención. Hice otra torre pero de forma rectangular. La construí en el patio de un estudio que rentaba en Xochimilco, donde permaneció a la intemperie un año aproximadamente. Durante ese periodo documenté fotográficamente cada mes las modificaciones que sufría a causa de los cambios climatológicos.

A.R.- Platícame sobre *Arquitectura de paisaje* (1999), el otro proyecto que realizaste en ese año.

Adriana Riquer- *Arquitectura de paisaje* era una serie fotográfica que buscaba integrar ciertos diseños y construcciones de materiales diversos a la composición de diferentes paisajes. Como parte de este proyecto, documenté unas torrecitas de dulces *Halls* que construí en Toniná, unas ruinas mayas ubicadas en Ocosingo, Chiapas.

A.R.- Señalaste anteriormente que la construcción repetitiva y acumulativa de elementos es un aspecto formal que podemos encontrar de manera frecuente en tu trabajo. Dime, ¿cómo se manifiesta esta característica en la serie que realizaste sobre colecciones?

Adriana Riquer- *Colecciones* (2000-?) es una serie de piezas que ha consistido en formar distintos conjuntos de cosas "absurdas". Al ir desarrollándola me fui dando cuenta que el acto de coleccionar puede ser un fenómeno bastante curioso. Ya que al acumular objetos que son aparentemente insignificantes, se les está otorgando un valor o significado que antes de ser agrupados no tenían.

A.R.- Entonces, la estructuración de estas piezas se dio a partir de la reunión de objetos predeterminados...

Adriana Riquer- Primero establecía un tema o propósito para formar equis colección y posteriormente juntaba los objetos requeridos para lograr el conjunto. Por ejemplo, en *Colección de autógrafos* (2000) me propuse formar una compilación de autógrafos de personas

Hallo Acti,

We hebben vanavond een mooi
feest gehad met Mexicanen en
Nederlanders. Erg tof! Poco Madre

Groetjes,

Alveer

PARA
CON
RECORDANDO
LAS
DE

FMO
CANTO
Y LLORO



ADRIANARICAL
CON MUEBOS CALITO

LA TUNFUBA AVE
SILVENDOMO

comunes, no de famosas como usualmente se acostumbra. Durante varios meses le pedía su autógrafo a quien me encontrara, ya fuera familiar, amigo o desconocido. Esto suscitó diversas reacciones entre las personas, hubo desde quien se ofendió y me agredió creyendo que era una burla, hasta el que pensaba que le estaba coqueteando y me anotaba su número telefónico... fue muy divertido hacerlo.

A.R.- Presentaste esta colección en otra exposición del Atlético...

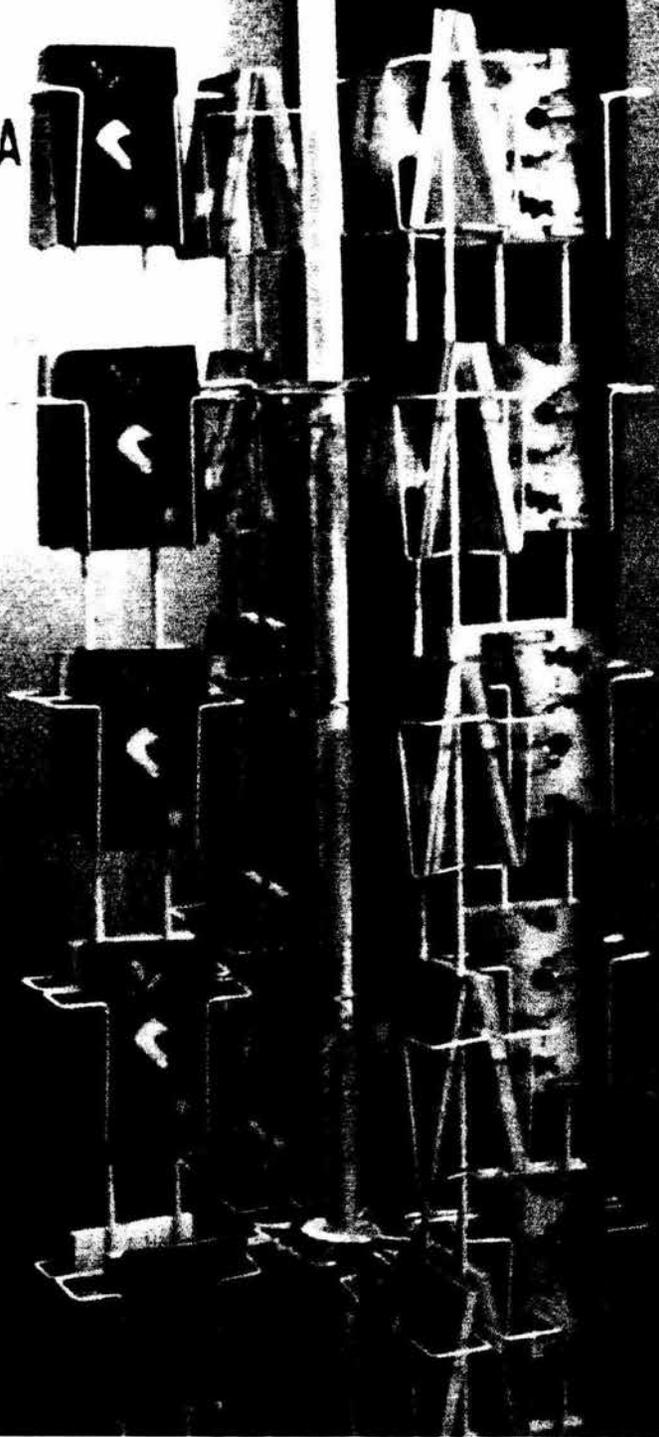
Adriana Riquer- Sí, esta pieza la mostré en una exposición que organizamos que se llamó *Carissimo Preciado*. La idea de la muestra se basó en un capítulo de la caricatura *Don Gato y su pandilla*, en el cual los gatos convertían en museo el callejón donde vivían. Ahí mostraban supuestas antigüedades de gran valor que más bien eran inventadas por ellos. De modo similar cada miembro del Atlético expuso algo que tuviera relación con el concepto de lo valioso o alguna cosa que considerara su tesoro. También en esa muestra presenté otra pieza que nombré *Colección Diamante (2000)*. Se distinguió de las otras colecciones porque no fue creada a partir de objetos recolectados sino en base a mi vida íntima. Diseñando junto con mi amigo Antar (miembro Atlético), cuatro modelos de postales con imágenes de personas y cosas importantes para mí. Luego las puse a la venta a manera de *souvenirs* dentro de la galería.

A.R.- ¿Existen más piezas dentro del proyecto sobre colecciones?

Adriana Riquer- *Colección de mariposas* también forma parte de la serie. Esta agrupación la inicié en el 2001 y todavía continúa acrecentándose. Consiste en pedir a distintas mujeres las mariposas de metal que sirven para sostener sus aretes. En lo personal, me gusta relacionar esta pieza con las colecciones de animales disecados, los cuales dependiendo de su

Atlético

CARISSIMO PRECIA



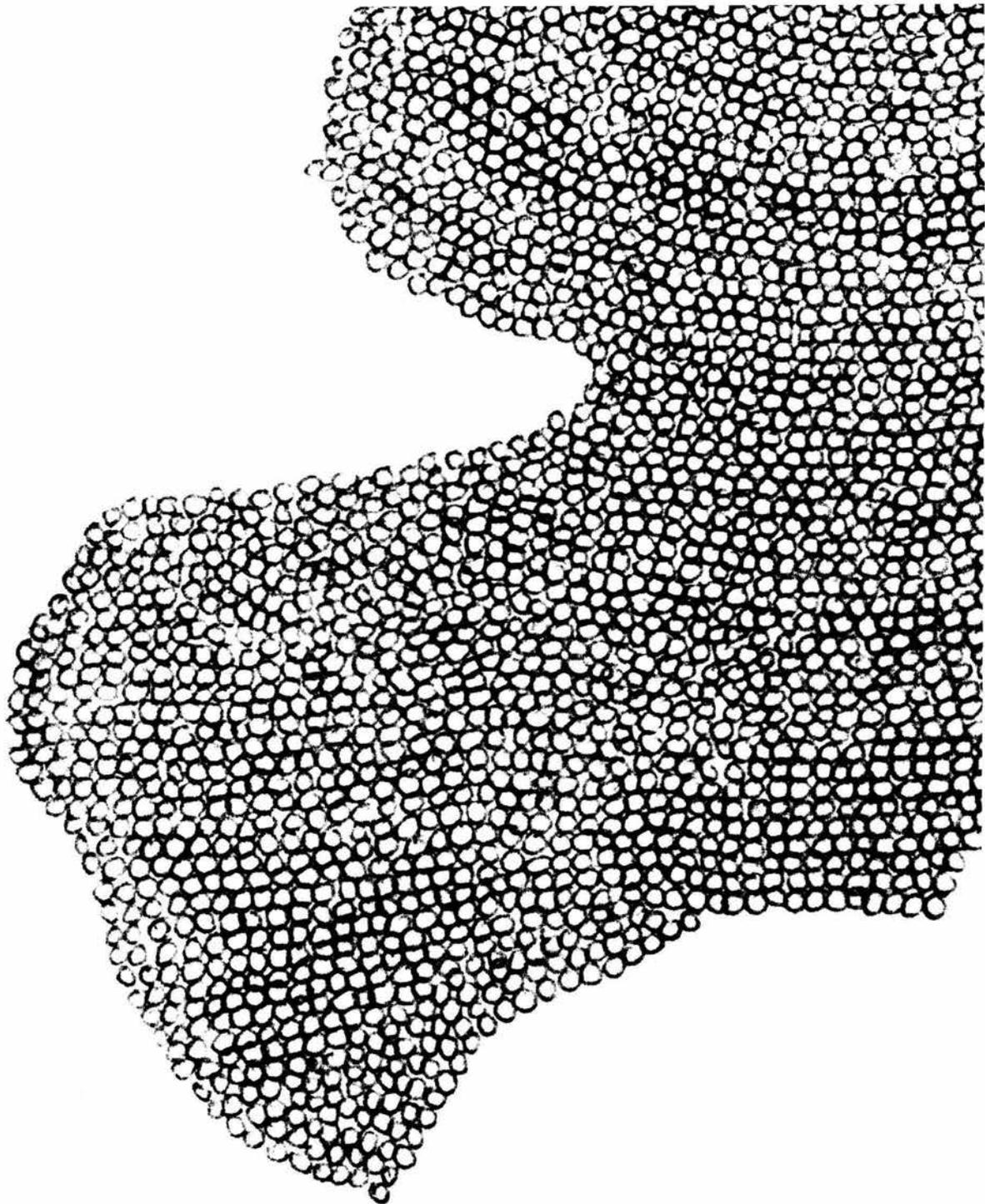
escasez o rareza adoptan la categoría de artículos de lujo. Sin embargo, en *Colección de mariposas* lo que les otorgaría a las mariposas de bisutería esa jerarquía, es el hecho de haber pertenecido a diversas personas y debido al continuo roce con ellas adquieren características únicas que las distinguen a unas de otras, transformándolas a cada una en piezas singulares. Esta pieza fue expuesta en el Museo de Historia Natural al lado de la vitrina de las mariposas disecadas.

A.R.- ¿Tiene algún significado especial en tu trabajo el acto de acumular?

Adriana Riquer- No tengo claro qué signifique, sólo sé hasta ahora que es una actividad recurrente en lo que hago, de algún modo u otro. Por ejemplo, en el 2000 comencé a realizar mi servicio social en el Antiguo Palacio del Arzobispado y allí me fui dando cuenta de eso. En esa época pasé buena parte de las mañanas en una oficina de ese museo. La mayor parte del tiempo sin hacer nada. Entonces me dio por dibujar acumulaciones de bolitas en una libreta mientras esperaba que me asignaran alguna tarea. Esto lo hacía prácticamente diario. Al repetir mecánicamente esta acción me perdía en ésta como cuando uno lleva a cabo una actividad "hipnótica" como tejer o jugar *Nintendo*. Además, no sólo era una ocupación que me salvaba del aburrimiento, sino que se convirtió para mí en un extraño método de autoconocimiento y de reflexión.

A.R.- Pero en estos dibujos la importancia del trabajo radicaba principalmente en las estructuras formales que hiciste a partir de las acumulaciones...

Adriana Riquer- Sí, pero el acto de hacerlos era lo que más me interesaba. Estos dibujos dieron origen a un proyecto que llamé *Imanes* (2000-2001) y se basó en la misma fórmula de la acumulación de círculos, pero aplicada también en collages de hoja de cuaderno,



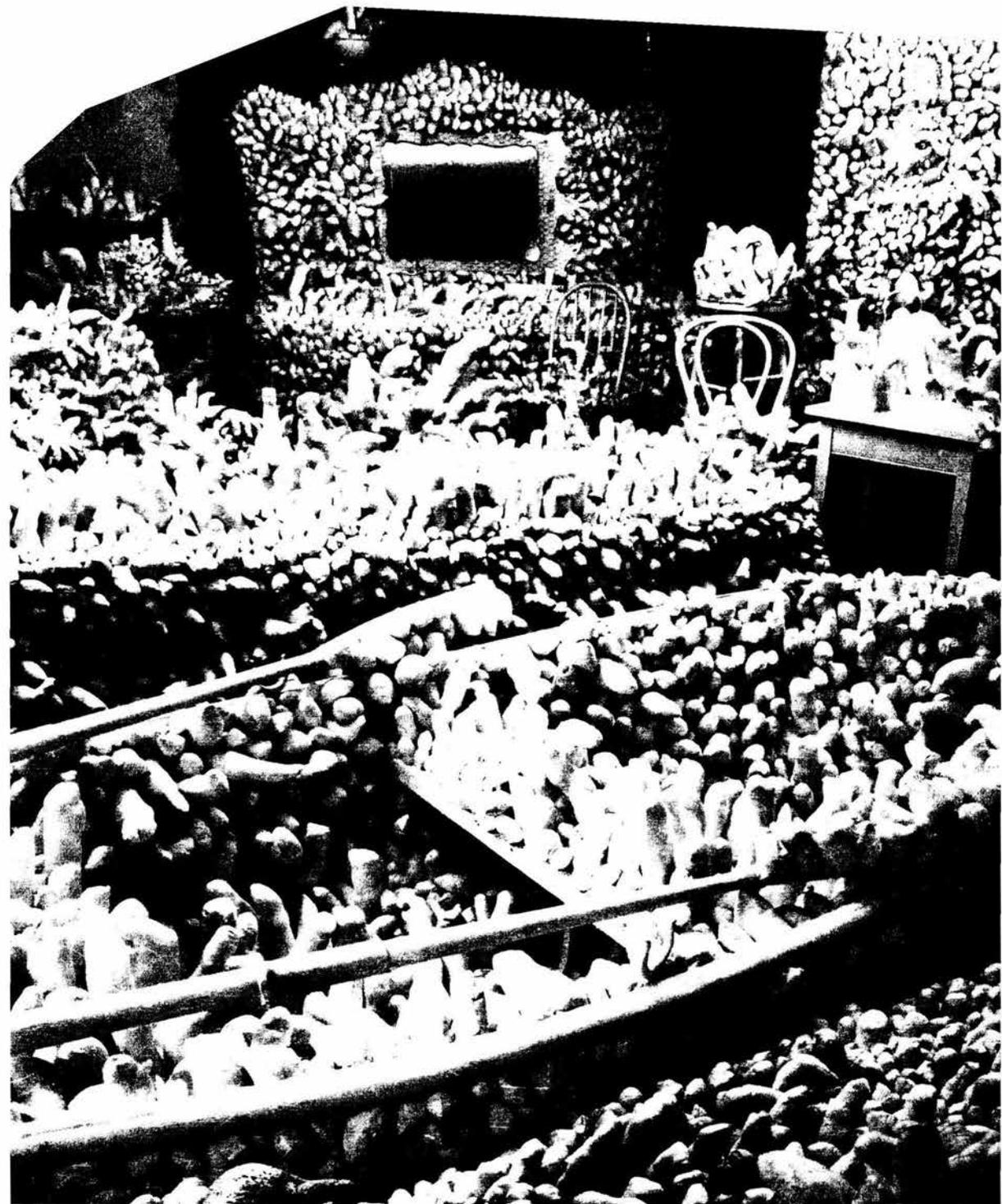
fotografías de artistas del medio del espectáculo y objetos como canicas y muebles. Cada una de las piezas fue adquiriendo matices diferentes conforme las iba haciendo ya sea por la naturaleza del material, por el proceso o por el resultado final. Pero el acto constructivo continuó siendo lo que más me interesaba.

A.R.- Los procesos tienen una particular importancia no sólo en ese proyecto sino en todo tu trabajo, ¿Por qué?

Adriana Riquer- Porque me atrae mucho la sencilla posibilidad de relacionarme con el mundo que me rodea a través de lo que hago. Hacer arte me permite acercarme de modos infinitos a una o a varias "realidades" que coexisten a mi alrededor y que normalmente ignoraría. Me permite jugar a que soy inventora, científica o lo que se me antoje.

A.R.- Algunas personas creen que tu trabajo posee ciertas similitudes con el de artistas como Tom Friedman o Yayoi Kusama, ¿qué opinas y cuáles han sido tus influencias?

Adriana Riquer- Después de que expuse el proyecto *Imanes* (2001) en las Galerías 2 y 3 de la E.N.A.P., algunas personas me comentaron que mis piezas les recordaban un poco al trabajo de estos artistas. Sinceramente yo no los conocía. Entonces, busqué imágenes de su trabajo en libros y catálogos. Al principio me sorprendió el parecido de algunas piezas de ambos con las mías y después de leer más sobre sus propósitos e inquietudes acerca del arte, concluí que el parecido era primordialmente formal. Creo que en el trabajo de Friedman existe cierta intención de provocar en el espectador una sensación de asombro basándose en la complejidad o fragilidad de sus piezas; en el de Kusama la necesidad de procesar de manera obsesiva el dolor y la angustia provocados por sus constantes alucinaciones; y mi proyecto *Imanes*, que es



Sea of the summer. Yayoi Kusama. 1983

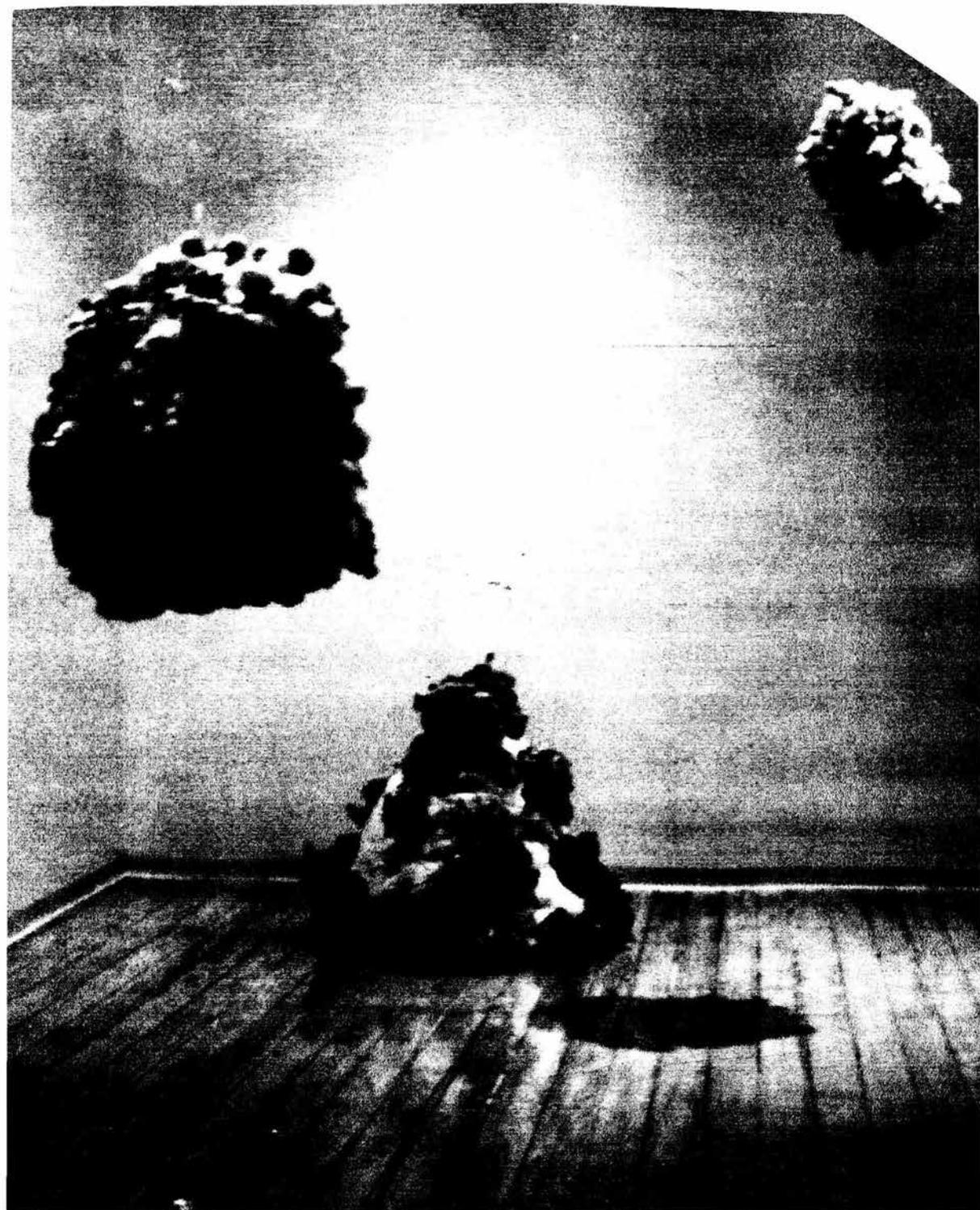
el que específicamente han relacionado con el trabajo de estos artistas, simplemente surgió a partir de un estado de aburrimiento que derivó en experimentar el método de la acumulación de círculos y esferas con distintos materiales y objetos que tenía a la mano. En lo que concierne a cuáles han sido mis influencias, creo que todo lo que nos rodea ya sea visual, sonoro, escrito, etc., puede significar una influencia no sólo para el trabajo artístico sino para cualquier actividad en la vida. Uno va guardando o desechando ideas a través del tiempo. Ese criterio único y propio que se va formando, funcionará como detonante para realizar lo que uno quiera.

A.R.- En una mesa redonda que organizó el MUCA Roma con motivo a la exposición *Rotación XIII*, en la cual participaste con tus piezas *Blup, Blup* (2001-2002), dijiste que te interesaba más mostrar tus piezas en una tienda de artículos decorativos que en una galería. ¿No te parece contradictorio decir esto mientras exponías en un espacio dedicado al arte?

Adriana Riquer- **No creo que haya sido contradictorio. Pienso que lo que dije era congruente con el tipo de piezas que estaba haciendo en ese tiempo. *Blup, Blup*, es una serie de piezas que de algún modo he considerado una extensión del proyecto *Imanes*, en cuanto a que se construyeron a partir de la misma estructura formal. Sin embargo, se diferenciaron en la intención. *Blup, Blup*, son aglomeraciones de pompones de peluche de diferentes tamaños y colores. Al hacerlas me interesé más en el resultado visual que en el proceso. Quería que fueran esculturas visualmente atractivas que rayaran en lo decorativo.**

A.R.- En esa ocasión también se te cuestionó sobre el vacío conceptual que supuestamente existe en tus piezas, ¿qué opinas de esto?

Adriana Riquer- **Proponer un discurso artístico**



Blup, Blup. pompones de peluche. 2001

sumamente racional y complejo no me ha interesado. En ese sentido la relación que tienen mis trabajos con el espectador puede parecer simplista, ya que por el momento no he tenido la pretensión de hacer piezas que cuestionen o provoquen a la gente, aunque a veces suceda. Cuando hago o pienso en algo me intereso en mi relación con aquello que intervengo. Luego, una vez concluido el proceso me gusta compartirlo a través de la simple presencia del resultado y a partir de éste permitirle al espectador sacar sus propias conclusiones.

A.R- Después de las *Blup, Blup*, hiciste otras piezas de aspecto decorativo, las *Estrellas* (2002), ¿existe una continuidad entre ambas piezas?

Adriana Riquer- Sí, desde que comencé las *Blup, Blup*, tenía ganas de hacer algo que me gustara mucho formalmente y que me "entretuviera" como al hacer una manualidad. Entonces realicé unas construcciones hechas a base de foamy de colores. Reticulaba las láminas y luego procedía a cortarlas en pequeños cuadritos. Posteriormente los pegaba sobre un bastidor formando diseños geométricos como de Op-art. Después hice otras piezas parecidas pero sin bastidor. Diseñé unas estrellas de picos irregulares con volumen piramidal para colocar en la pared.

A.R.- ¿Hay algún nuevo proyecto en el que estés trabajando actualmente?

Adriana Riquer- Sí, lo he nombrado *Iluminar* (2003) y tiene como propósito el re-conocer la presencia física de ciertos objetos que tengo a mi alcance por medio del acto de rayar completamente su apariencia externa. Pretendo hacer consciente en mí una actividad que suele ser inconsciente. Como sucede en el caso de los niños que primero experimentan la sensación de incidir



Estrellas.construcciones de foamy.2002



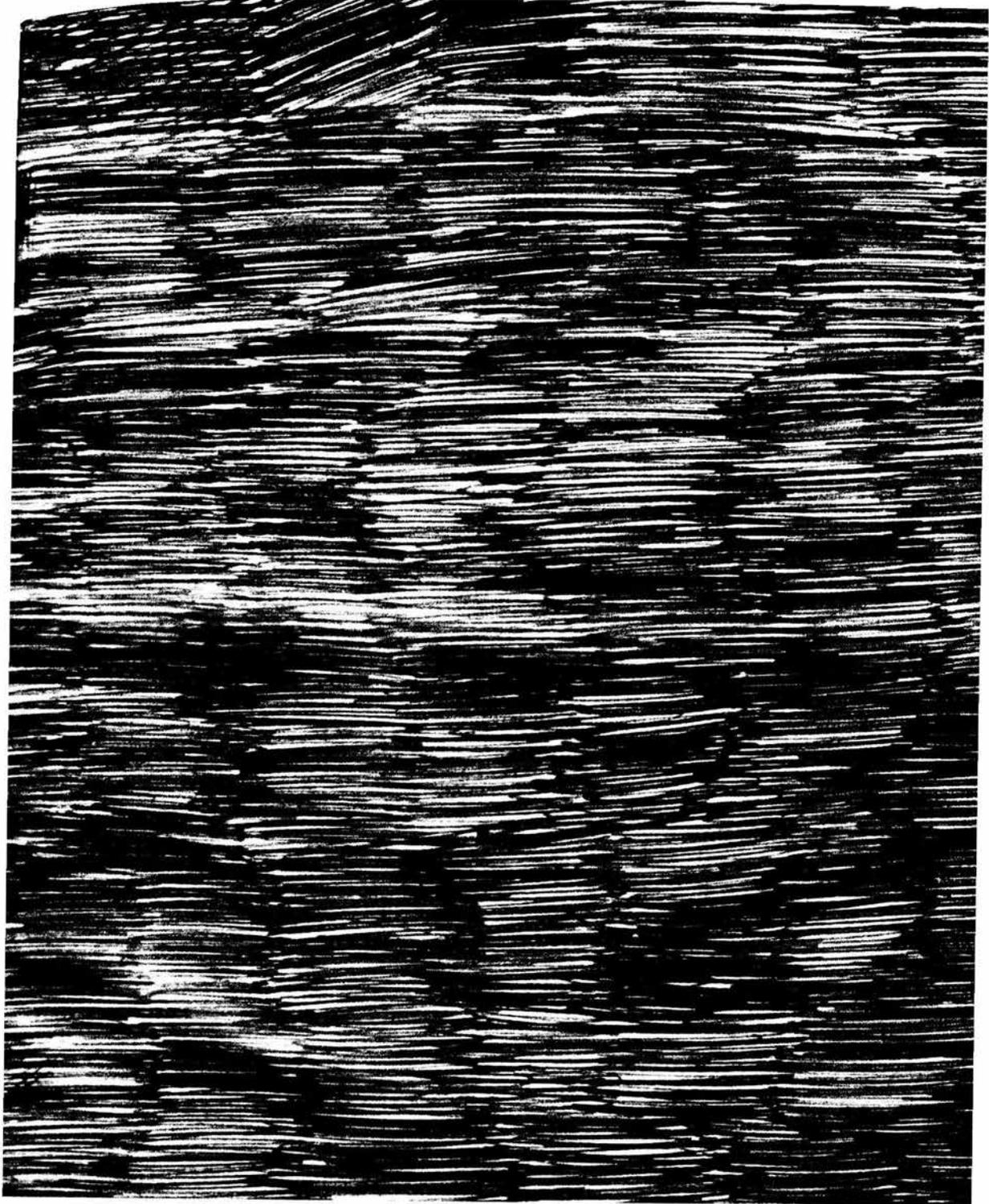
azarosamente sobre una superficie y posteriormente aprenden a delimitar el área que deben cubrir al colorear una figura.

A.R.- De algún modo el ser humano siempre se seguirá cuestionando esa extraña relación que mantiene con la realidad, tú la enfrentas a través del acto de rayar..

Adriana Riquer- Desde muy temprana edad el ser humano tiene necesidad de ejercer contacto con el mundo que le rodea por medio de sus sentidos. El niño pequeño toca torpemente todo lo que puede para conocer su territorio. Rompe, rasga, golpea y chupa cosas. Pero cuando comienza a controlar una de la primeras herramientas que ocupará en la vida, que puede ser un lápiz o un crayón, la acción de rayar se convertirá en un nuevo acercamiento a su entorno. Posteriormente ésta será una actividad que canalizará a un dibujo con tintes representativos o a iluminar las figuras de los libros infantiles. Sin embargo, pasan los años y el hombre adulto continúa ejerciendo esta acción "primitiva" como medio de reconocimiento del espacio circundante, ya sea consciente o inconscientemente. En *Iluminar* lo que me interesa es justamente eso, evidenciar una actividad "intrascendente" llevándola de algún modo al absurdo.

A.R.- Para finalizar, ¿qué es arte para ti?

Adriana Riquer- Para mí lo es una pintura de Van Gogh, formar una colección, rayar un cuaderno, una fiesta inolvidable, un rico *tabule*, casi cualquier cosa que me recuerde que estoy viva.



Sin título (*serie Iluminar*).cuaderno rayado (detalle).2003

2 TEXTOS SIGNIFICATIVOS

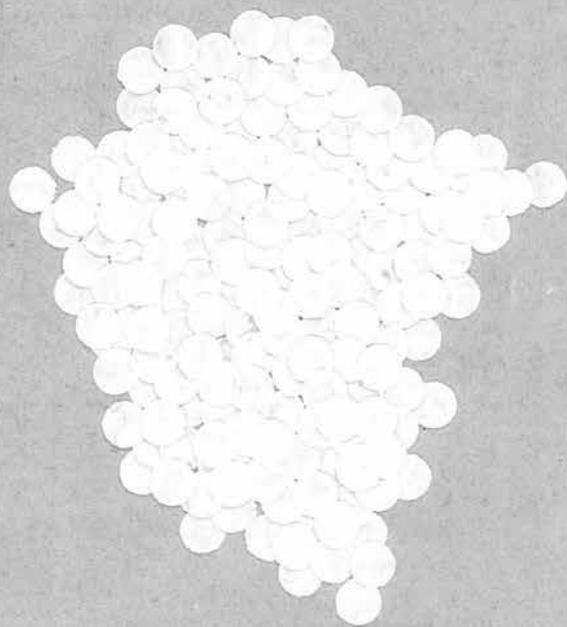
DOS TEXTOS SIGNIFICATIVOS

"Se declara autor, es decir, según la etimología, el aumentador, el que confiere la importancia y la comprensión. Puesto al nivel del acto mismo de crear, el solo acto de escoger es un don procurado por la naturaleza y el medio de llamar a la existencia, permitiéndolo simplemente..."³

Roger Caillois

En este capítulo se mostrarán dos textos que ayudan a establecer algunas de las características relacionadas con mi trabajo artístico. En ambos se tratan cuestiones formales y conceptuales que de acuerdo a mi criterio son aplicables a éste. Asimismo, decidí seleccionar los fragmentos que expresan más claramente esas particularidades reinterpretando al mismo tiempo su contenido.

El primero es *La estética del silencio* extraído del libro *Estilos radicales* de Susan Sontag. De este ensayo elegí los párrafos que permiten elaborar una definición aproximada de lo que considero el "espíritu" de mi proceso creativo. El segundo es *Desorden y caos* tomado del libro *La era neobarroca* de Omar Calabrese. En éste se describen las características formales y estructurales de los objetos fractales, las cuales se pueden aplicar también a mis piezas.



La estética del silencio

Susan Sontag

1

Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de "espiritualidad". (Espiritualidad = planes; terminologías; normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana, a la consumación de la conciencia humana, a la trascendencia).

En la época moderna, una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual es el "arte". Una vez reunidas bajo esta dominación genérica (innovación bastante reciente), las actividades del pintor, el músico, el poeta y el bailarín han demostrado ser un ámbito particularmente adaptable en que se pueden montar los dramas formales que acosan a la conciencia, puesto que cada obra de arte individual es un paradigma más o menos astuto que sirve para regular o conciliar estas contradicciones.(...) El arte, que es en sí mismo una forma de engaño, experimenta una serie de crisis de desmitificación: se impugnan y sustituyen ostensiblemente los viejos objetivos artísticos; se modifican los mapas arcaicos de la conciencia.

(...) se termina por reinterpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo.

2

La escena se traslada ahora a una habitación vacía. Rimbaud ha ido a Abisinia para enriquecerse con el tráfico de esclavos. Wittgenstein, después de desempeñarse durante un tiempo como maestro de escuela en una aldea, ha optado por un trabajo humilde como enfermero de hospital.

Duchamp se ha dedicado al ajedrez. Al mismo tiempo que renunciaba de manera ejemplar a su vocación, cada uno de estos hombres proclamaba que sus logros anteriores en el campo de la poesía, la filosofía o el arte habían sido triviales, habían carecido de importancia.

Pero la opción por el silencio permanente no anula su obra. Por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad. Esta seriedad. Consiste en no interpretar el arte (o la filosofía practicada como forma artística: Wittgenstein) como algo cuya seriedad se perpetúa eternamente, como un "fin", como un vehículo permanente para la ambición espiritual. La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un "medio" para lograr algo que quizá sólo se pueda alcanzar cuando se abandona el arte. Según un juicio más impaciente, el arte es un camino falso o (para decirlo con la palabra que empleó el dadaísta Jacques Vaché) una estupidez.

(...) el arte sí es más que nunca una redención, un ejercicio de ascetismo. El artista se purifica por su intermedio: de sí mismo y, a la larga, de su arte. El artista (si no el arte mismo) continúa comprometido en un progreso hacia "lo bueno". Pero en tanto que antiguamente lo bueno era, para el artista, el dominio y la plena realización de su arte, ahora(...) aquellos objetivos de perfección se le antojan insignificantes, tanto desde el punto de vista emocional como desde el ético, y en que se siente más satisfecho cuando está callado que cuando encuentra voz en el arte. En esta acepción, como culminación, el silencio postula un talante de ultimación diametralmente opuesto al talante que rige la forma tradicional y sería en que el artista artificioso emplea el silencio (algo que Valéry y Rilke describieron maravillosamente): como zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual, como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar.

(...) El silencio es el apogeo de esa resistencia a

comunicar, de esa ambivalencia respecto de la toma de contacto con el público que es una característica sobresaliente del arte moderno, con su incansable consagración a lo "nuevo" y/o lo "esotérico". El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra(...)

3

(...) La costumbre inveterada del arte moderno, que consiste en disgustar, provocar o frustrar a su público, se puede interpretar como una participación limitada, vicaria, en el ideal de silencio que ha sido entronizado como una norma capital de "seriedad" en la estética contemporánea.

Pero también es una forma contradictoria de participar en el ideal de silencio. Contradictoria no sólo porque el artista continúa produciendo obras de arte, sino también porque el aislamiento de la obra respecto de su público nunca es duradero.

(...) gran parte del arte contemporáneo parece sentirse estimulado por el deseo de eliminar al público del arte, empresa ésta que se manifiesta a menudo como una tentativa de eliminar por completo el "arte". (¿En beneficio de la "vida"?) (...)

4

¿Cómo figura el silencio en el arte, literalmente?

(...) El silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen).

(...) Y por fin, aun sin adjudicar intenciones objetivas a la obra de arte, subsiste la verdad ineludible acerca de la percepción: la naturaleza concreta de toda

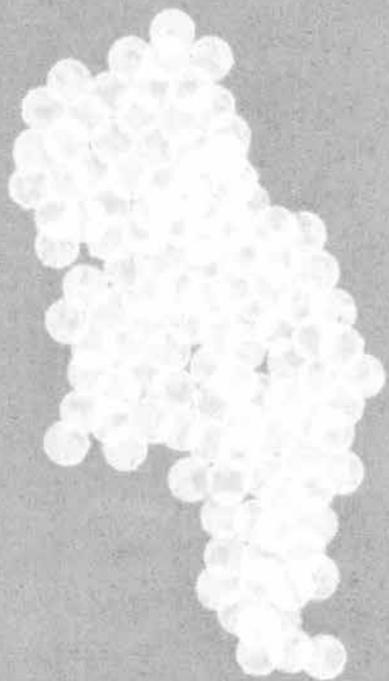
experiencia en cada uno de sus instantes. Tal como ha insistido Cage: "No existe eso que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido". (...) Asimismo, tampoco existe el espacio vacío. Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver. Cuando miramos algo que está "vacío", no por ello dejamos de mirar, no por ello dejamos de ver algo... aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas. Para percibir la plenitud, hay que conservar un sentido agudo del vacío que la delimita; a la inversa, para percibir el vacío, hay que captar otras zonas del mundo como colmadas.

(...) el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo.

(...)10

El silencio es una metáfora para una visión limpia, que no interfiere, apropiada para obras de arte que son imposibles antes de ser vistas y cuya integridad esencial no puede ser violada por el escrutinio humano. El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Éste no le exige al espectador "comprensión", ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, le pide que no agregue nada a él, al paisaje.

(...) Gran parte del arte contemporáneo aspira a alcanzar (...) esta plenitud ideal a la que el público no puede añadir nada, análoga a la relación estética con la naturaleza. En principio, es posible que el público ni siquiera añada su pensamiento. Todos los objetos correctamente percibidos ya están completos. Es a esto a lo que debe referirse Cage cuando, después de explicar que el silencio no existe porque siempre sucede algo que produce un sonido, agrega: "Nadie puede concebir una idea después de haber empezado a escuchar de veras". (...)4



Desorden y caos

Omar Calabrese

1. El orden del desorden

Podría decirse que, ya desde los orígenes del pensamiento filosófico y científico y durante todo el curso de la historia occidental, se han contrapuesto dos series de nociones: la de orden, regla, causa, cosmos, finitud, etc. y la de desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido, etc.. Las dos series se contraponen entre ellas porque manifiestan dos diversas orientaciones al mismo problema, es decir, las de describir, interpretar, explicar los fenómenos ya sucedidos (hallar su causa) o prever los no sucedidos (hallar su recurrencia). La primera serie de nociones hace pensar que se pueden definir origen y previsión de los fenómenos. En cambio, la segunda sirve para justificar lo imprevisible o lo ininteligible de los mismos.

(...)En los últimos diez años, a partir de la presión concomitante de algunos descubrimientos científicos y de algunas teorías filosóficas, la serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido ha sufrido una radical mutación en la ciencia y en la ciencia de la cultura. En la ciencia, sobre todo: cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos y necesariamente un solo orden de la naturaleza; además, se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistemática simple pueden ser susceptibles de una dinámica talmente compleja que los transforma completamente, hasta el punto de que la turbulencia de tal dinámica, lejos de ser inexplicable, es ante todo su principio de transformación específico y requiere instrumentos ad hoc para ser descrita, interpretada o explicada. Es la dinámica de ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad la que hoy a tomado el nombre de caos y constituye el principio de los estudios sobre

el "desorden" (las teorías del caos) que antes de la denominación dada a éstos por James Yorke y por Tien Yien Li en 1975 no tenía ni siquiera un nombre. En la ciencia de la cultura, en segundo lugar: lo que cierta crítica idealista predicaba como "inefabilidad" o "indecibilidad" de algunos fenómenos culturales (como los creativos) se ha traducido más bien como "principio de la complejidad". A partir de filósofos como Niklas Luhmann hasta llegar a los estetólogos se ha comenzado a predicar el principio de la relatividad de las explicaciones y la orientación hacia el desafío de la complejidad. Por lo demás, el paso era breve: si se quería rechazar el idealismo de la inefabilidad del arte mismo, no se podía no llegar al concepto de "complejidad" connatural a todo fenómeno estético. (...)

2. La belleza de los fractales

En uno de los libros de "nueva" matemática de mayor éxito de los últimos años, *Les objects fractals*, (...) dice Mandelbrot, a propósito de los objetivos de su libro: "En el peor de los casos, si ciertas aplicaciones (de la teoría, ndr) se revelasen sin contacto con la realidad, el lector habría tomado contacto, de cualquier modo, con numerosos problemas científicos viejos, bellos y difíciles y con unas matemáticas bellas en sí mismas". (...) "En ciertas aplicaciones, simplemente habré dado forma y bautizado conceptos ya expresados por investigadores que me han precedido y esto corre el riesgo de tener sólo un interés estético, si no ya cosmético".

(...) En sentido intuitivo, se entiende por "fractal" cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinamos. Un "objeto fractal" es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal. Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza: lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros del queso gruyere,

la forma de los cráteres de la luna, una red fluvial y la lista podría extenderse largamente. Usualmente, se ha considerado la forma de estos objetos naturales como debida al azar y no previsible, describible o calculable. (...)En realidad es ya desde 1877 (20 de junio, una carta de Cantor a Dedekind) que se piensa en la idea de replantear una serie de principio de la geometría y especialmente la concepción de la dimensión. (...)estamos habituados a pensar en la dimensión en términos de unidad: cero dimensión para el punto, uno para la línea, dos para la superficie, tres para el volumen. En cambio, un caso de "monstruosidad" geométrica es la exigencia de dimensiones no enteras, correspondientes a fracciones. Exactamente las dimensiones fractales. (...)la noción de dimensión fractal ha alcanzado un papel relevante en la ciencia. Los resultados obtenidos en hidrología, botánica, anatomía, informática y otras disciplinas han cambiado además la percepción misma de los fractales, que han llegado hasta los umbrales de la estética y de las comunicaciones de masa. Tres, especialmente, parecen las propiedades de los objetos fractales -naturales o construidos- que reciben una valorización estética hoy en día.

La primera es su carácter casual, (...)en el sentido científico de pseudo-aleatoriedad o de casualidad primaria. (...) En informática, este tipo de operación de dominante casual es llamada randomización. Randomizar una colección de objetos significa, por ejemplo, reemplazar su orden original con otro orden cualquiera elegido al azar, pero siempre ordenado y previsto estadísticamente.

La segunda es, en cambio, su carácter gradual. Se entiende con esta palabra el hecho de que los objetos fractales tienen una forma o una estructura irregular, pero ésta se repite siempre, más o menos, tanto en el conjunto como en sus partes y en cualquier grado que se observe el objeto analizado.

La tercera, finalmente, es su carácter teragónico. Esto significa que los objetos fractales tienen siempre una forma poligonal "monstruosa", es decir, con un

número altísimo de lados.

(...)Los fractales son aquí monstruos especiales: monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual no obstante la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado.

3. Dimensiones fractas de la cultura

(...)El nacimiento de la geometría fractal se emparenta con muchas investigaciones de diferente naturaleza, sobre los fenómenos caóticos. En esencia, se puede decir, que el interés principal que los une es el de examinar causas, funcionamiento y previsibilidad de las turbulencias. La turbulencia es un modo de aparecer (caótico) de un fenómeno cíclico cualquiera, en el cual a la regularidad común se sustituye el caos dentro de cierto umbral de complejidad (por ejemplo, el acelerado ritmo de un ciclo). Matemáticos y filósofos han denominado fenómenos similares como "líneas de tendencia hacia el caos" o "líneas de transición al caos". Por tanto, no es sólo la apariencia accidentada de la forma la que califica el caos, sino también su aspecto de turbulencia. (...)podemos entonces concluir que cualquier fenómeno comunicativo (es decir, cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no sólo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción.(...)

4. Caos como arte

(...)cualquier objeto se torna en objeto estético sólo después de una valorización por parte de un sujeto individual o colectivo. Sin embargo, también es verdad que las figuras fractales poseen al menos un carácter capaz de ser valorizado como estético: lo maravilloso. Los objetos fractales en las figuras realizadas con el ordenador(...) constituyen la versión tecnológica y

sofisticada del antiguo caleidoscopio, un objeto casi por definición sorprendente; pero, sólo en ciertas épocas. En otras, la caleidoscopicidad de la producción visiva es, en cambio, estimada un fenómeno de feria.

Sin embargo, son numerosos los otros casos en los que los artistas van a la búsqueda de objetos accidentados como material para el arte; (...)sucede a menudo en l a escultura contemporánea.

(...)En conclusión: la turbulencia y la irregularidad gobiernan la producción de objetos de función estética prácticamente a todos los niveles de sofisticación cultural, desde las prácticas de los "media" hasta aquellas más rarefactas de las galerías de arte o de las salas de conciertos. (...) ⁵

ACUMULACIONES

Acumulaciones

"El hombre está normalmente inclinado a buscar también la belleza fuera del universo del mérito y del triunfo, es decir, fuera de la creación consciente y deliberada. Ha presentado muchas veces que cualquier cosa puede convertirse en obra de arte por el solo hecho de que el hombre mismo la declare como tal; es decir, que la escoja, aísle, encuadre..."⁶

Roger Caillois

Tratando de ser coherente con mi manera de proceder en el arte me propuse hacer un ejercicio lúdico que complementara esta investigación. Construí las dos siguientes secciones utilizando el método de la *acumulación*, que es el mismo que he aplicado en la mayoría de mis piezas. Acumulé referencias visuales y escritas sobre acumulaciones ubicadas en algunos terrenos naturales y artificiales que el ser humano ha logrado visualizar, descubrir, interpretar y crear.

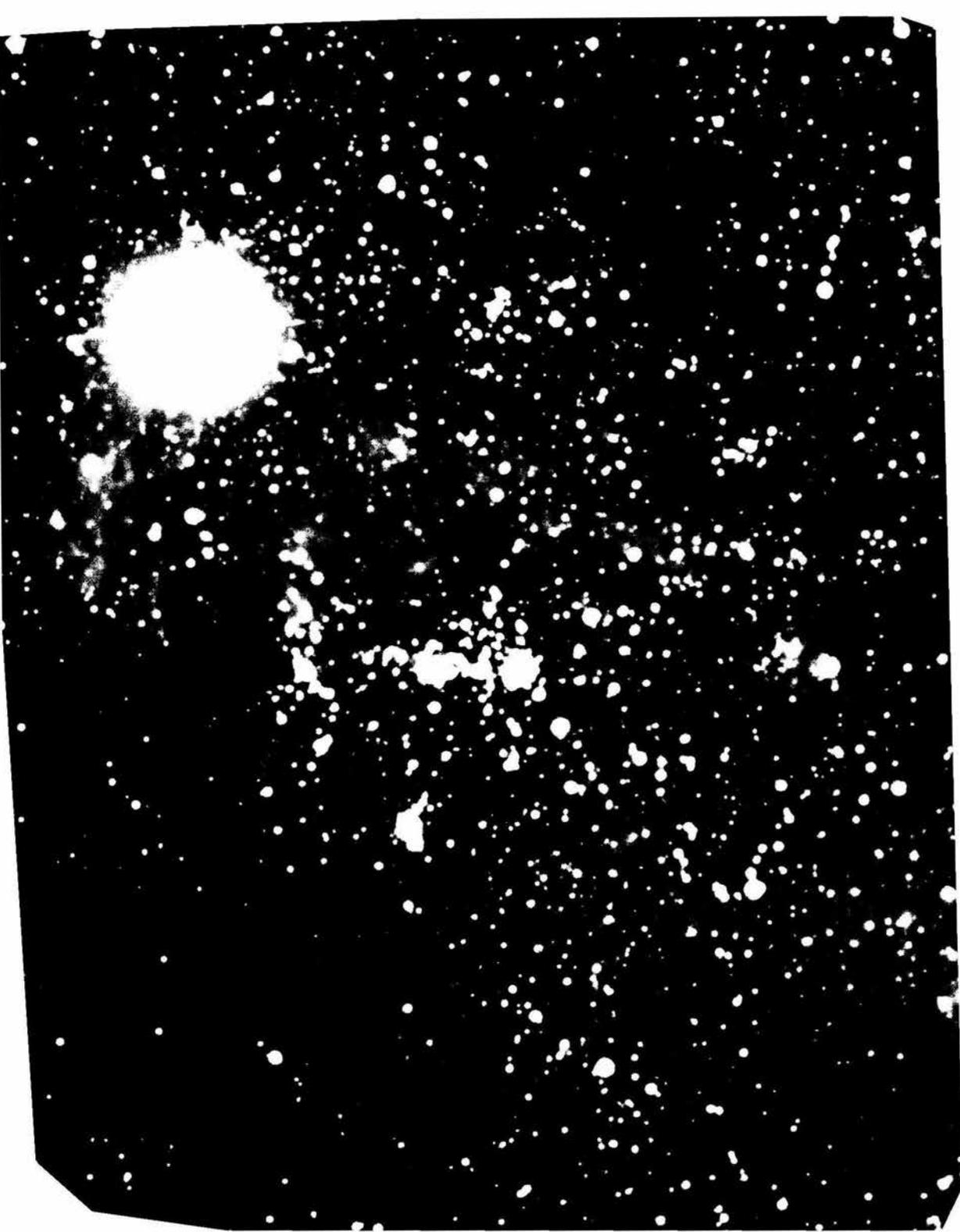
La primera parte, *Acumulación de imágenes de acumulaciones*, se estructuró a partir de la contraposición de imágenes de aglomeraciones halladas en la naturaleza con las del mundo creado por el hombre, principalmente el del arte. Asimismo, busqué imágenes y encuadres que reflejaran más claramente el fenómeno de la *acumulación*, ya sea como repetición de un mismo elemento, aglomeración de distintos elementos o como estructura de vida.

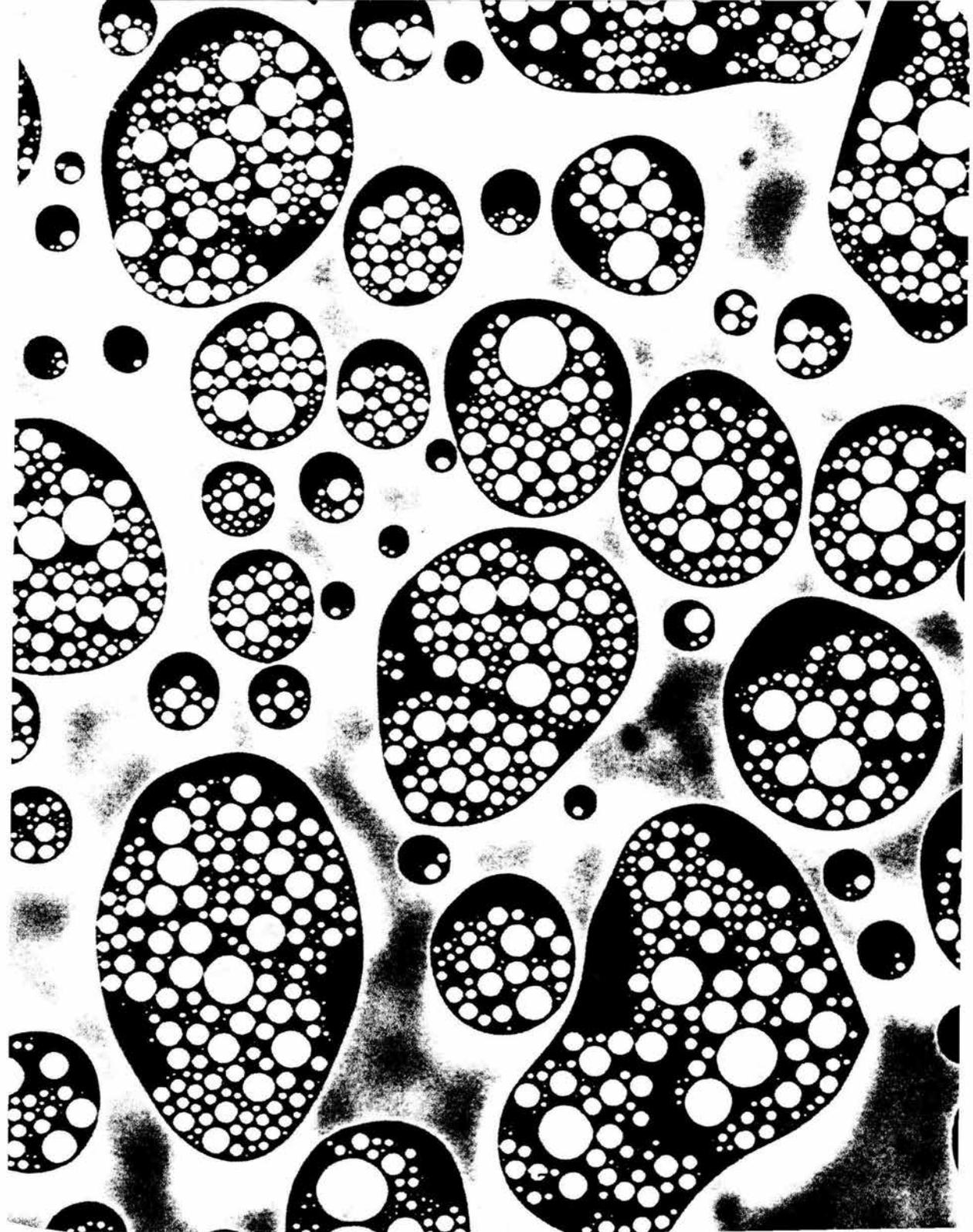
En la segunda parte, *Acumulación de textos sobre acumulaciones*, recopilé extractos de escritos y frases provenientes de diversos campos del conocimiento que abordaran de diferentes maneras la presencia de la *acumulación*. Inclusive hay textos donde solamente mencionan la palabra o sinónimos de la misma con el pretexto de mostrar ideas que me parecen interesantes y otros que

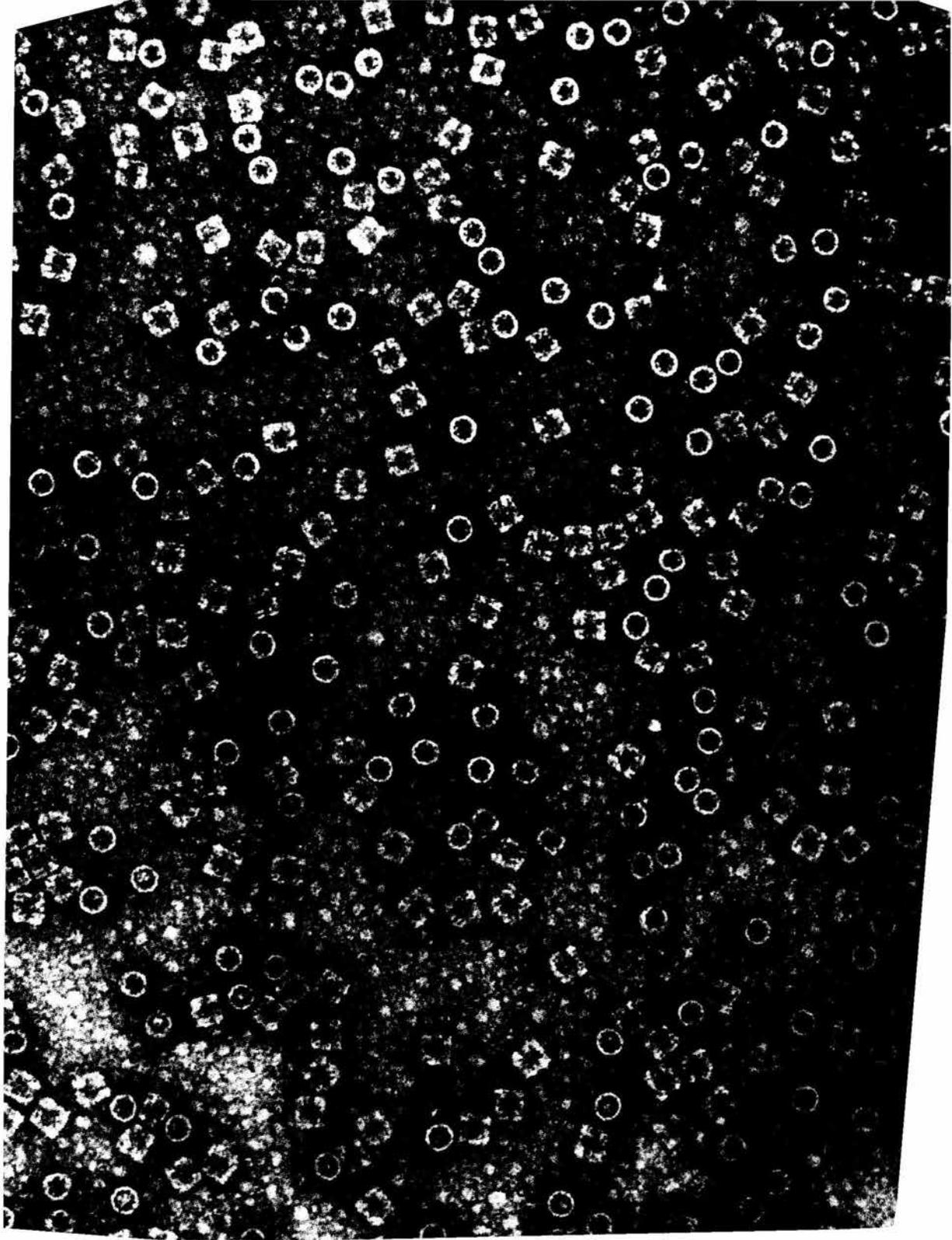
básicamente poseen una estructura acumulativa. No obstante decidí omitir a los autores y títulos de los textos (que se pueden encontrar en las citas) para eliminar la referencia directa del área del conocimiento al que pertenecen y de este modo provocar una lectura más abierta e imaginativa sobre el concepto que se trata. Sin embargo, para no volver caótico el seguimiento se utilizaron tipografías distintas para cada texto.

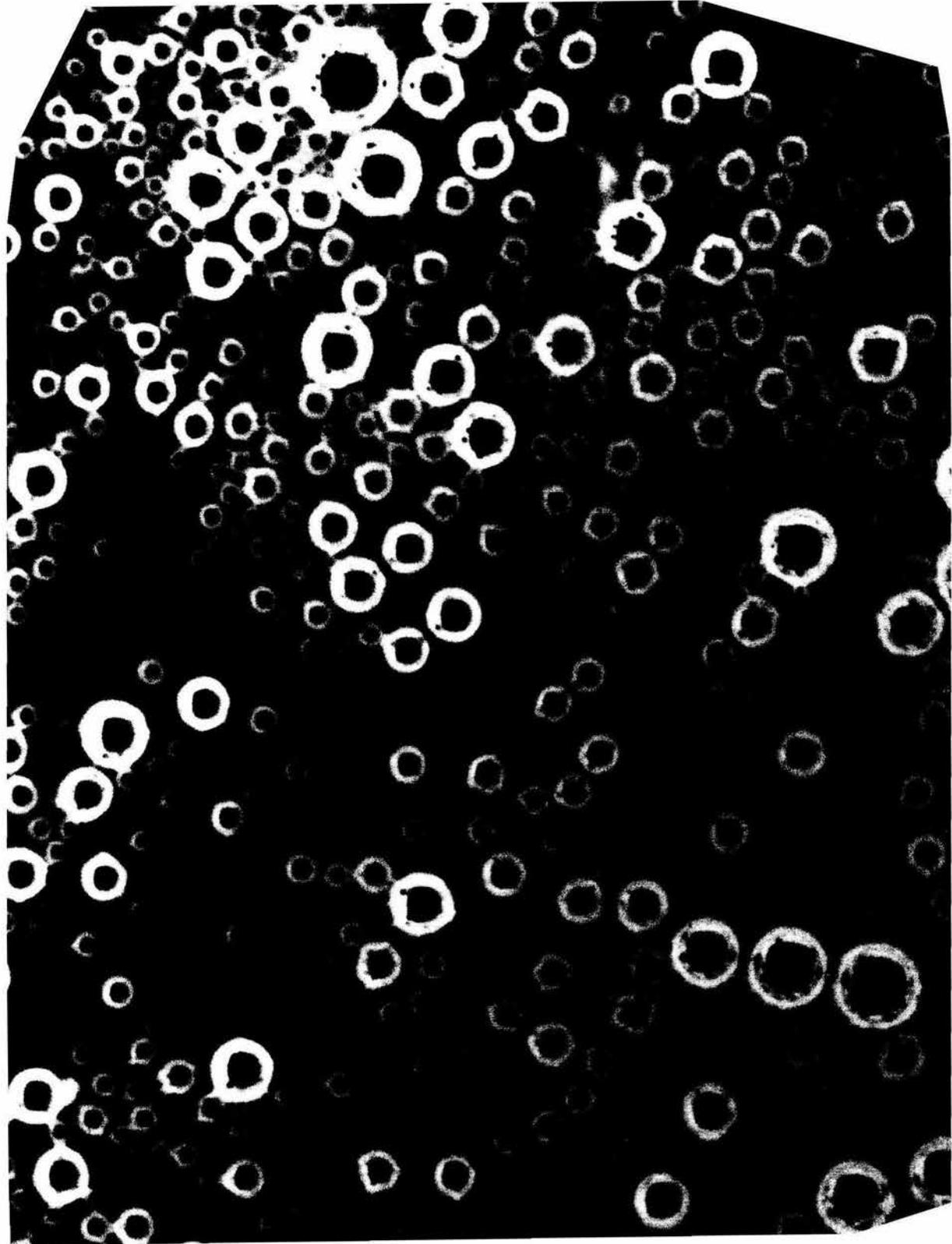
ACUMULACIÓN de IMÁGENES de ACUMULACIONES

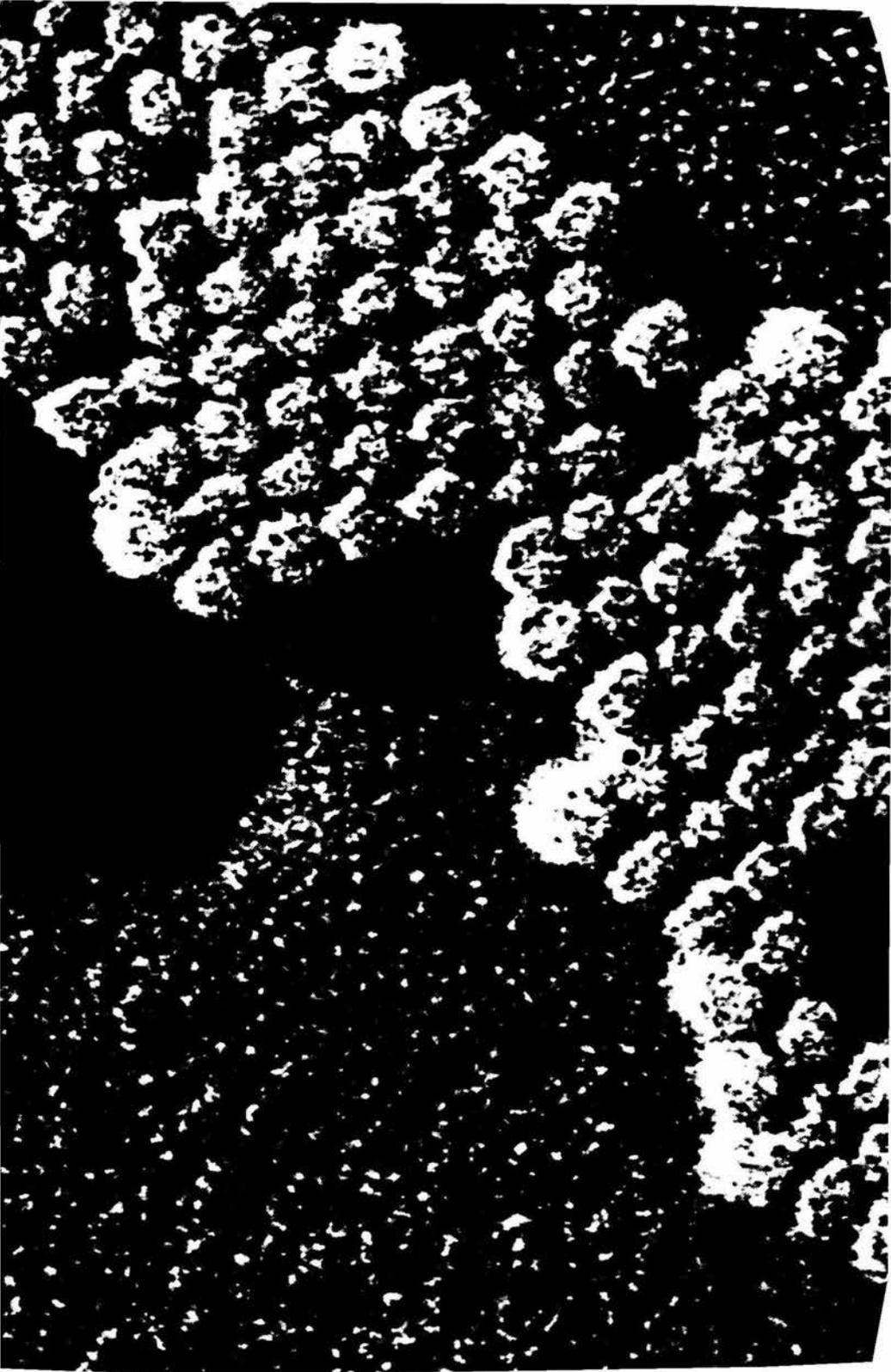
*Los datos de las fotografías contenidas en este capítulo se encuentran por orden de aparición en la lista de imágenes de acumulaciones.

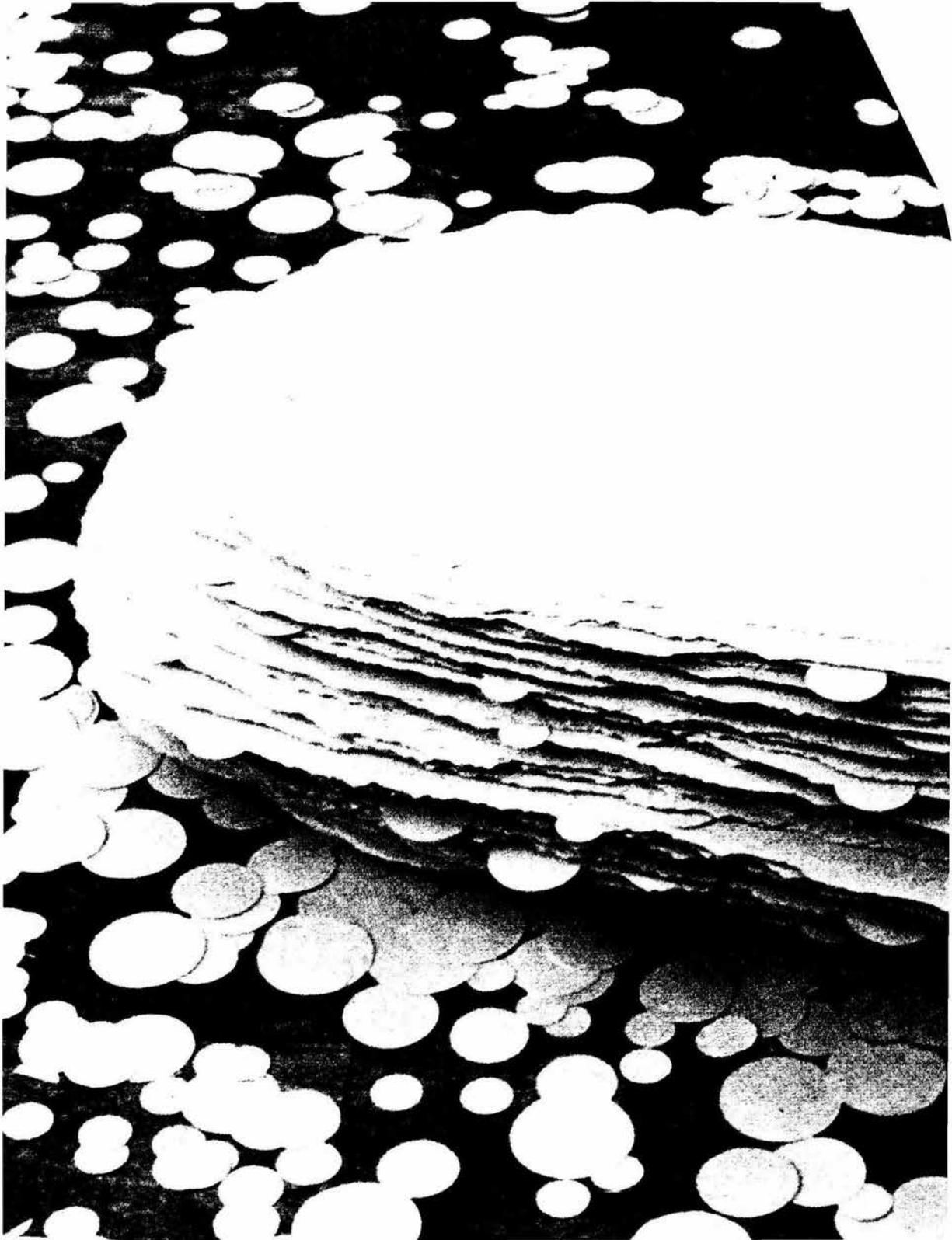




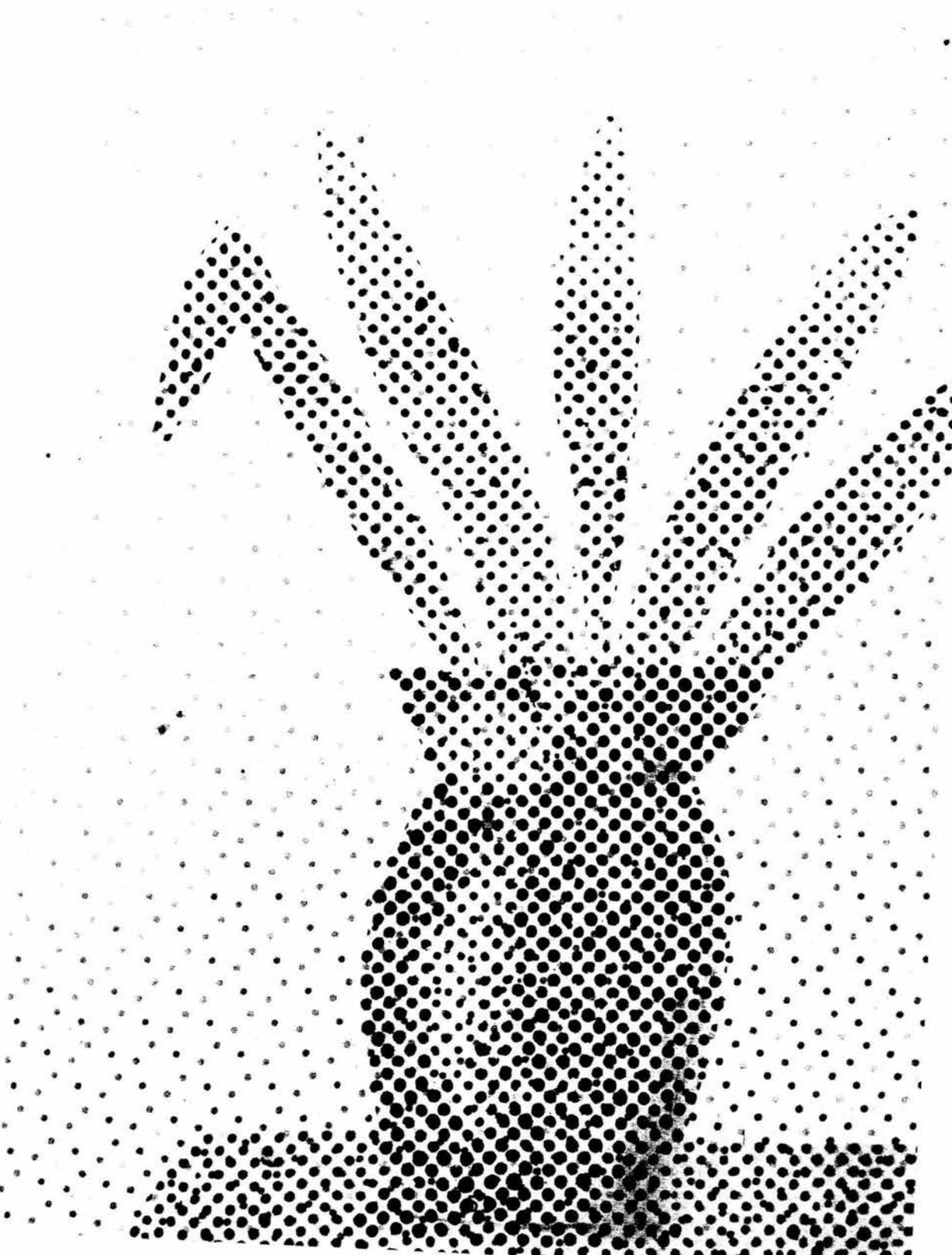




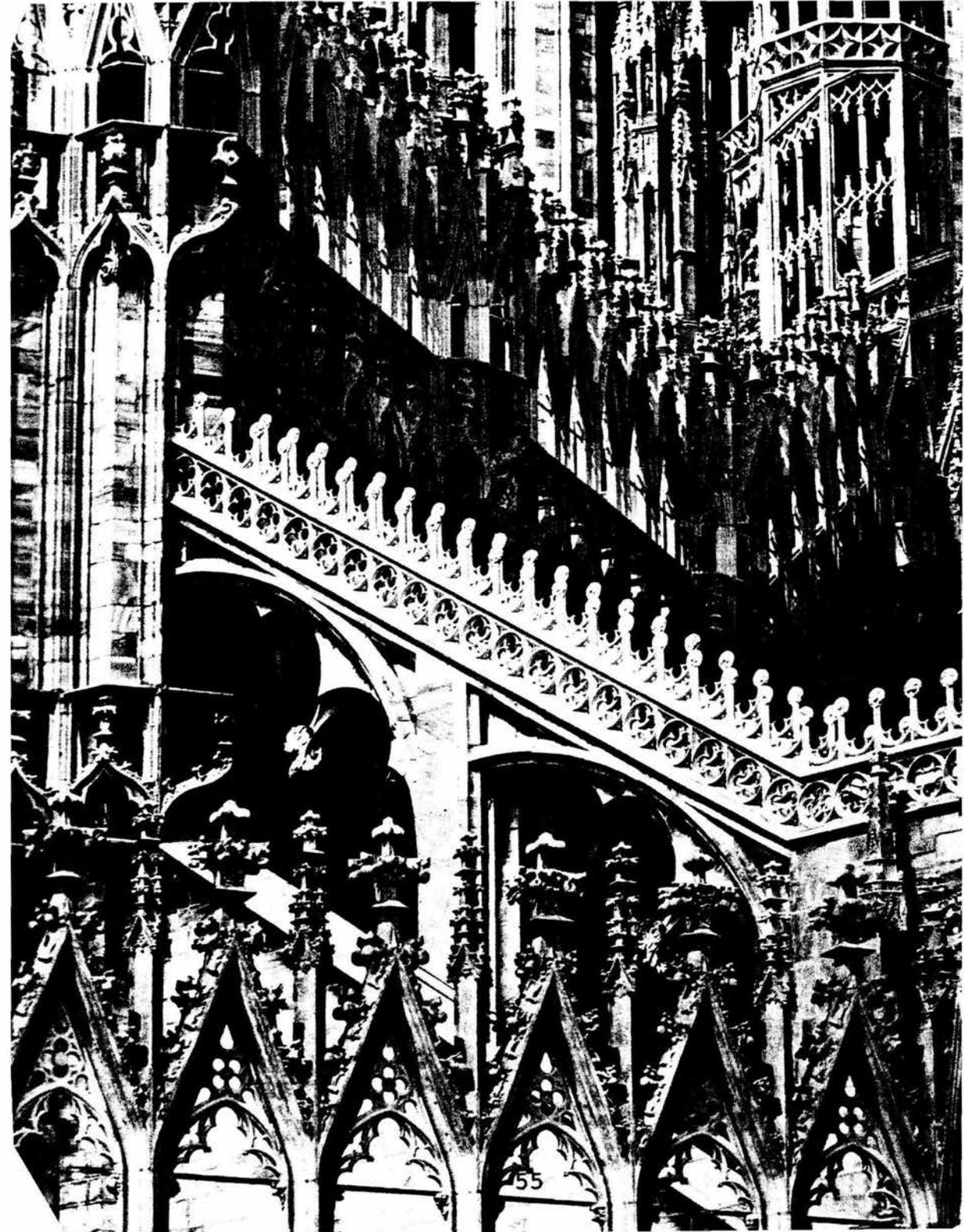


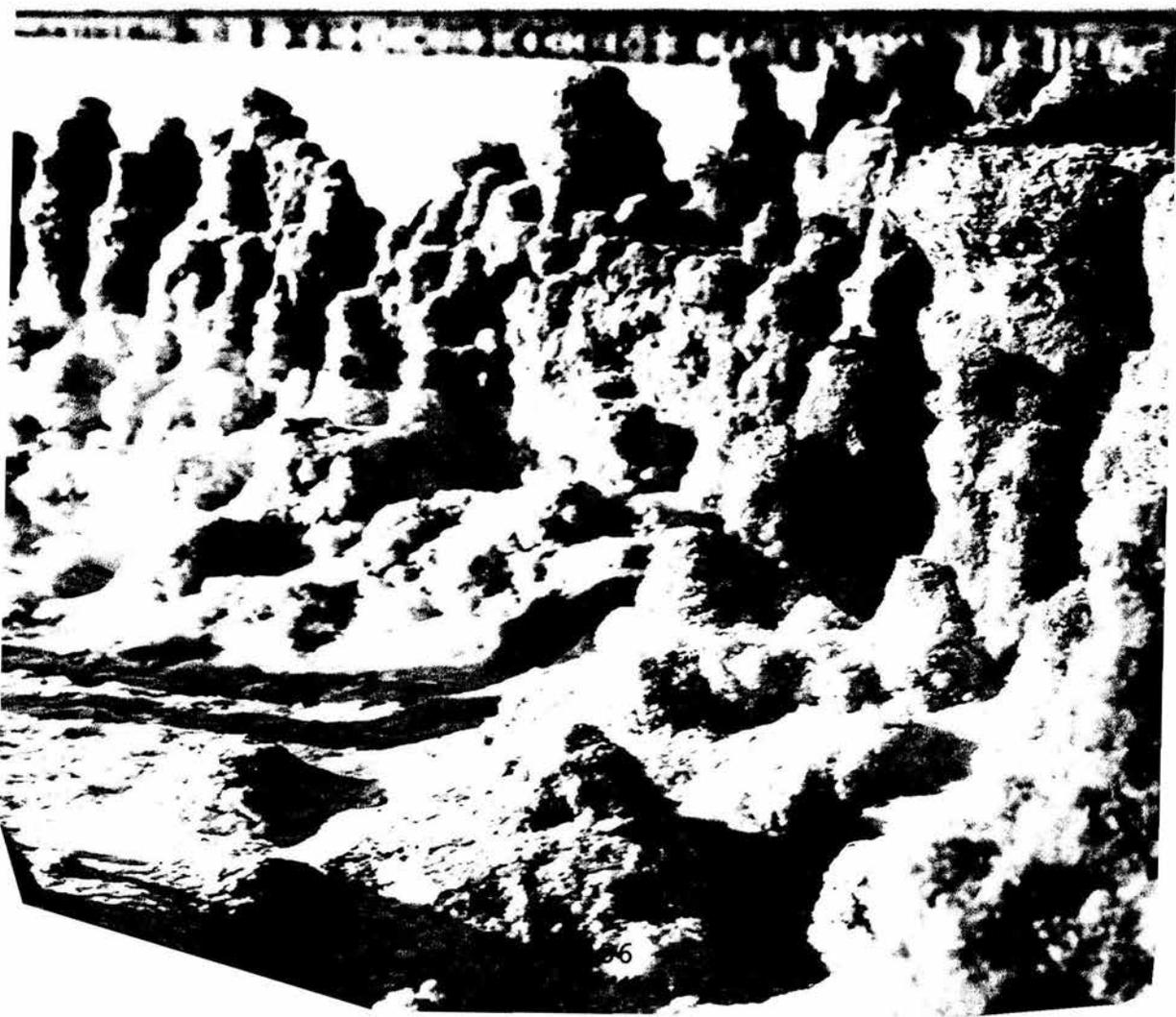


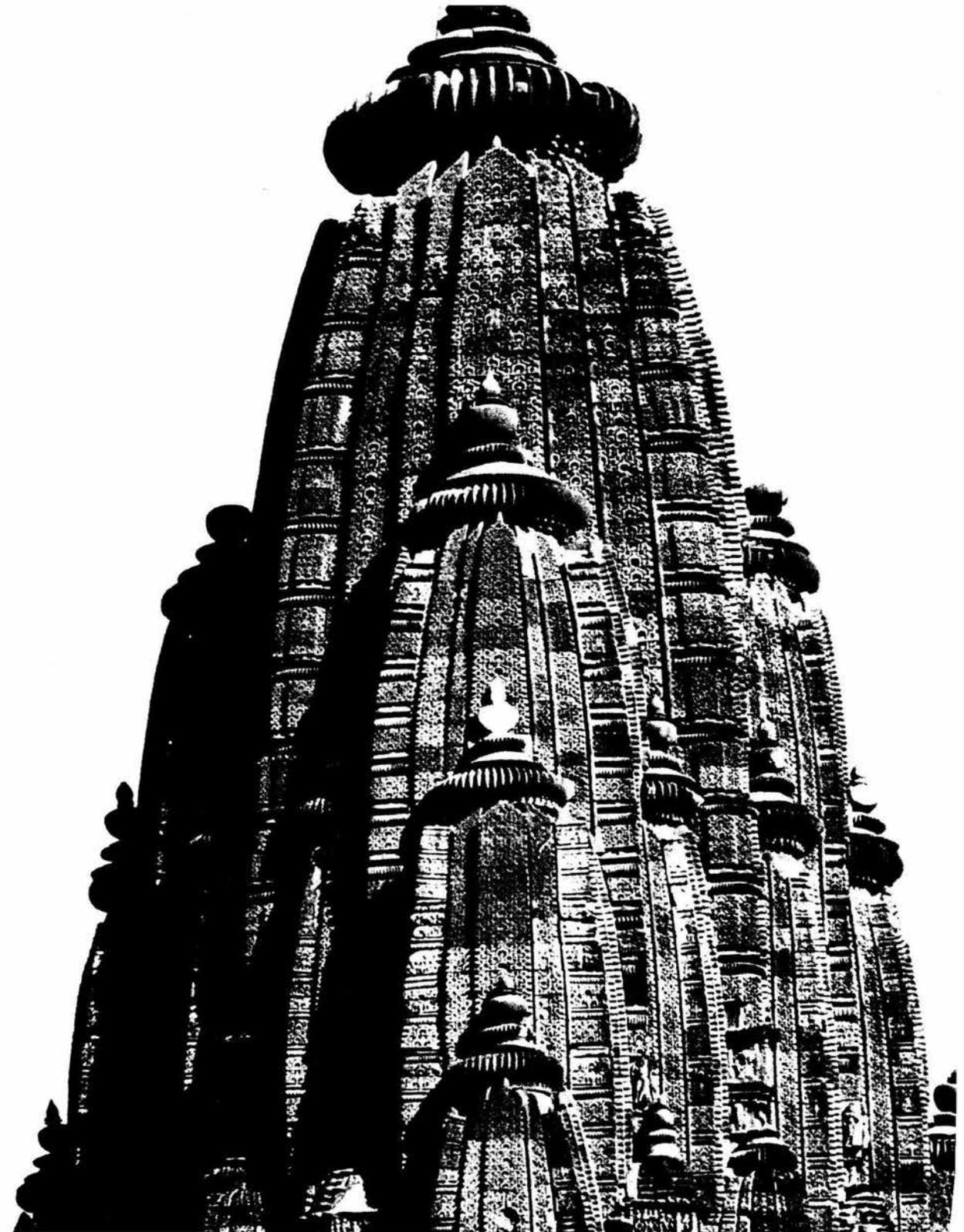


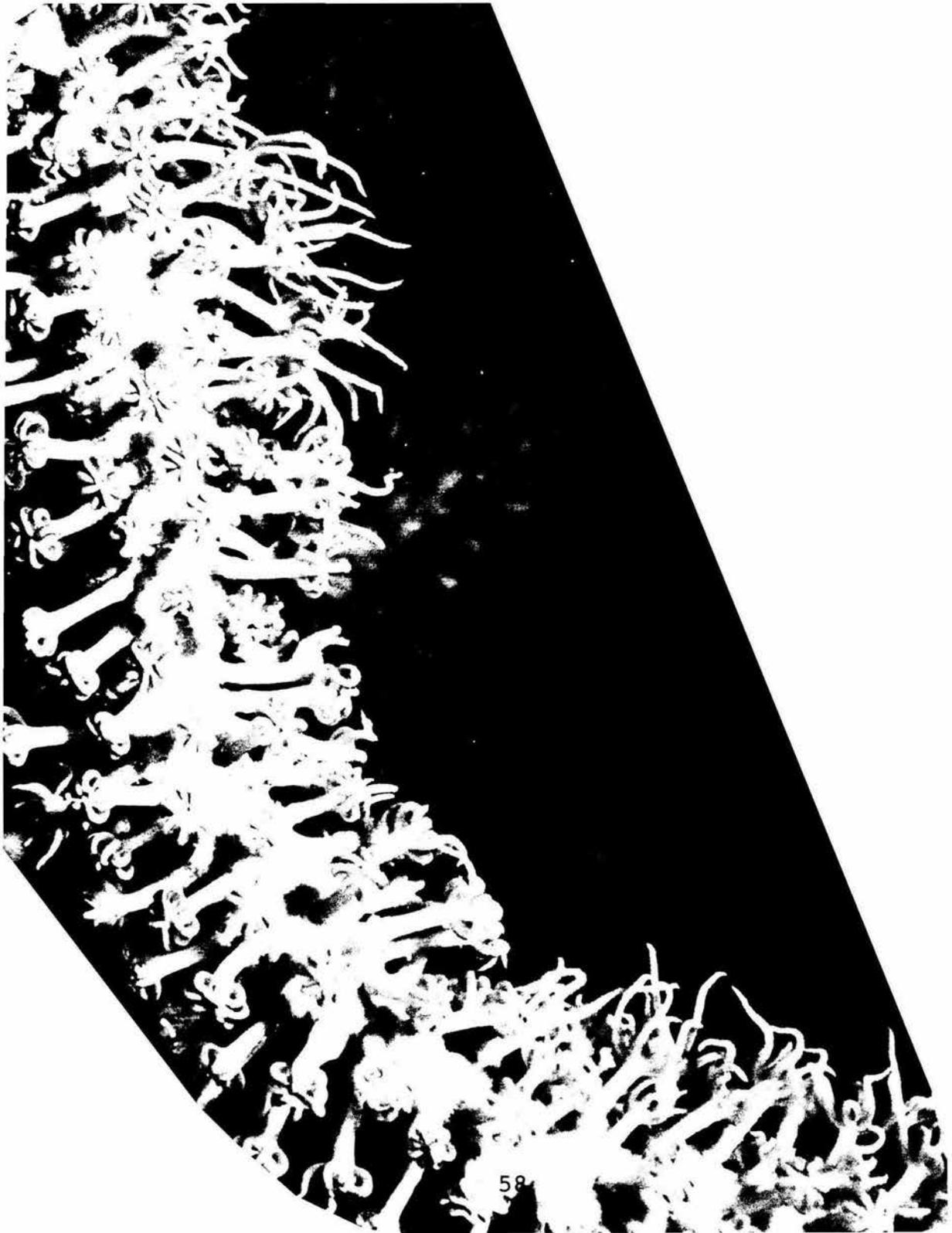


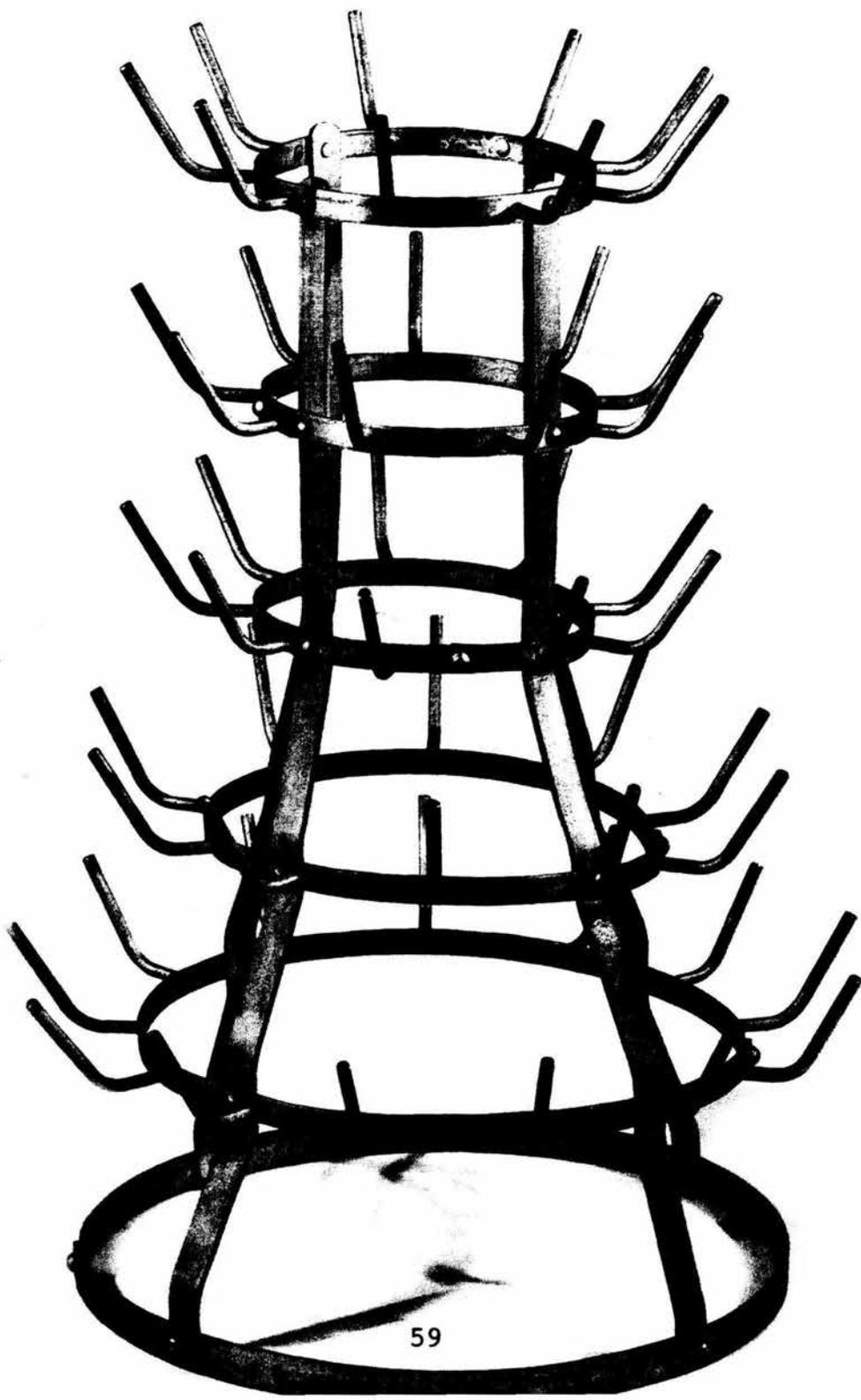


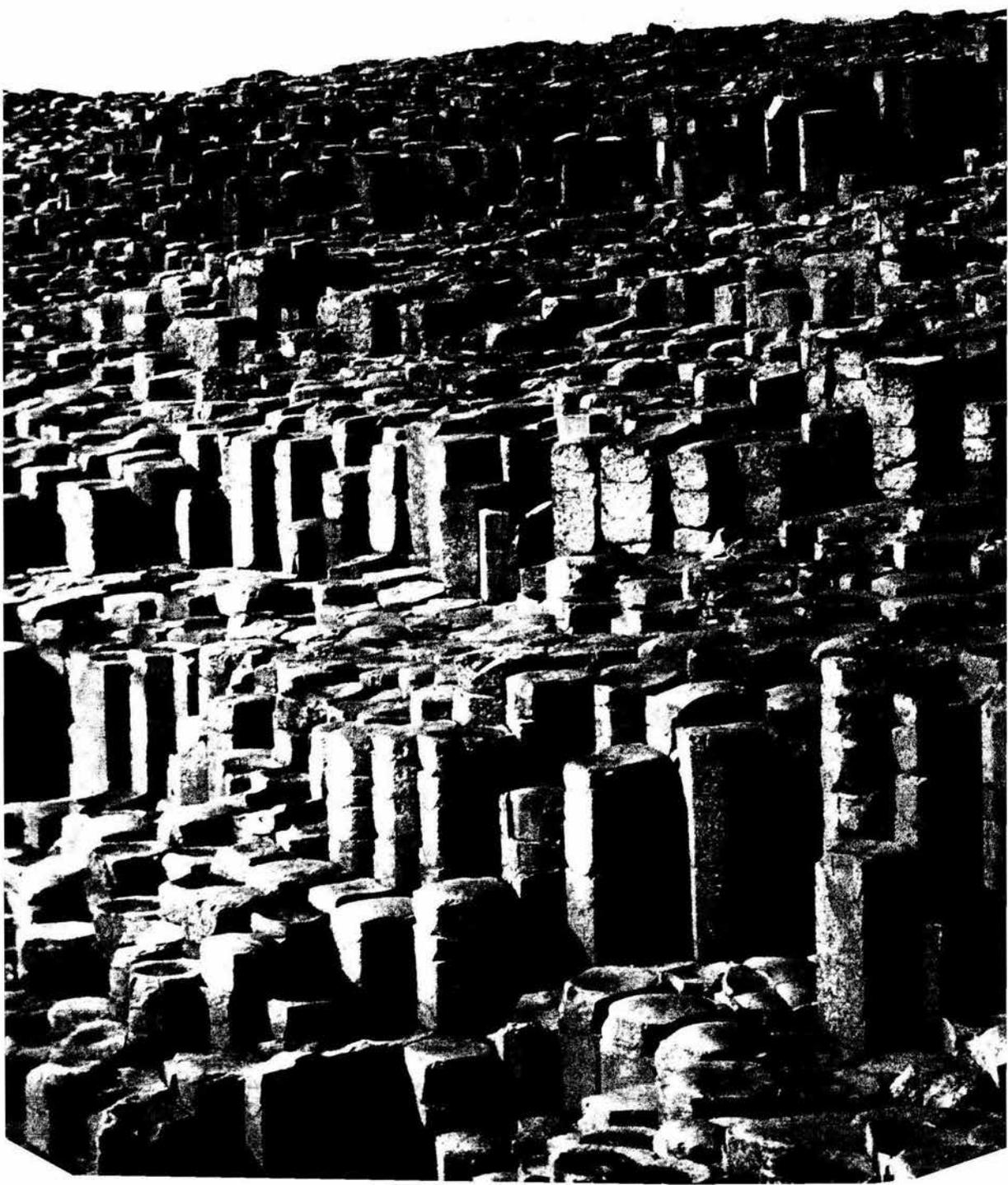


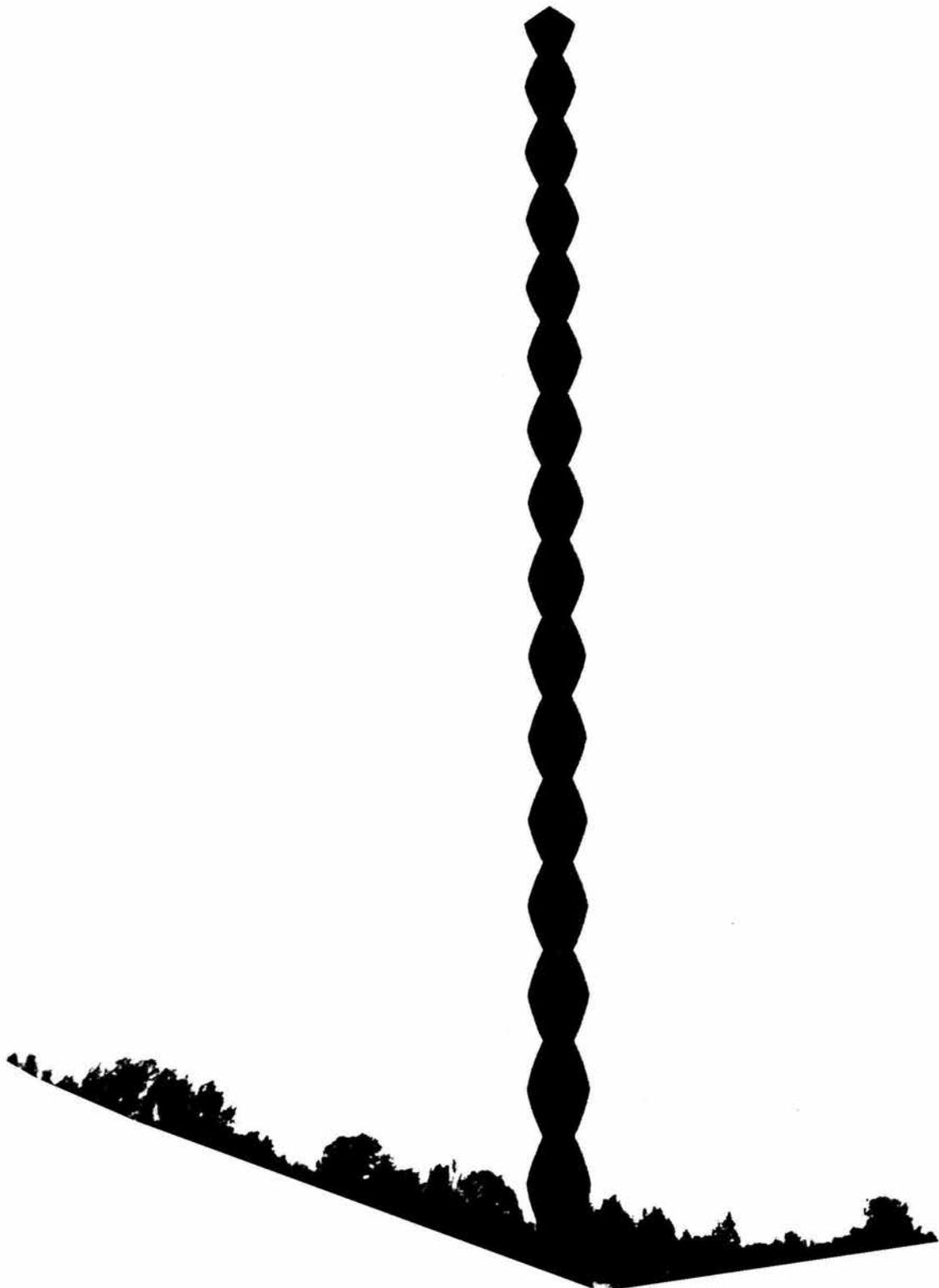




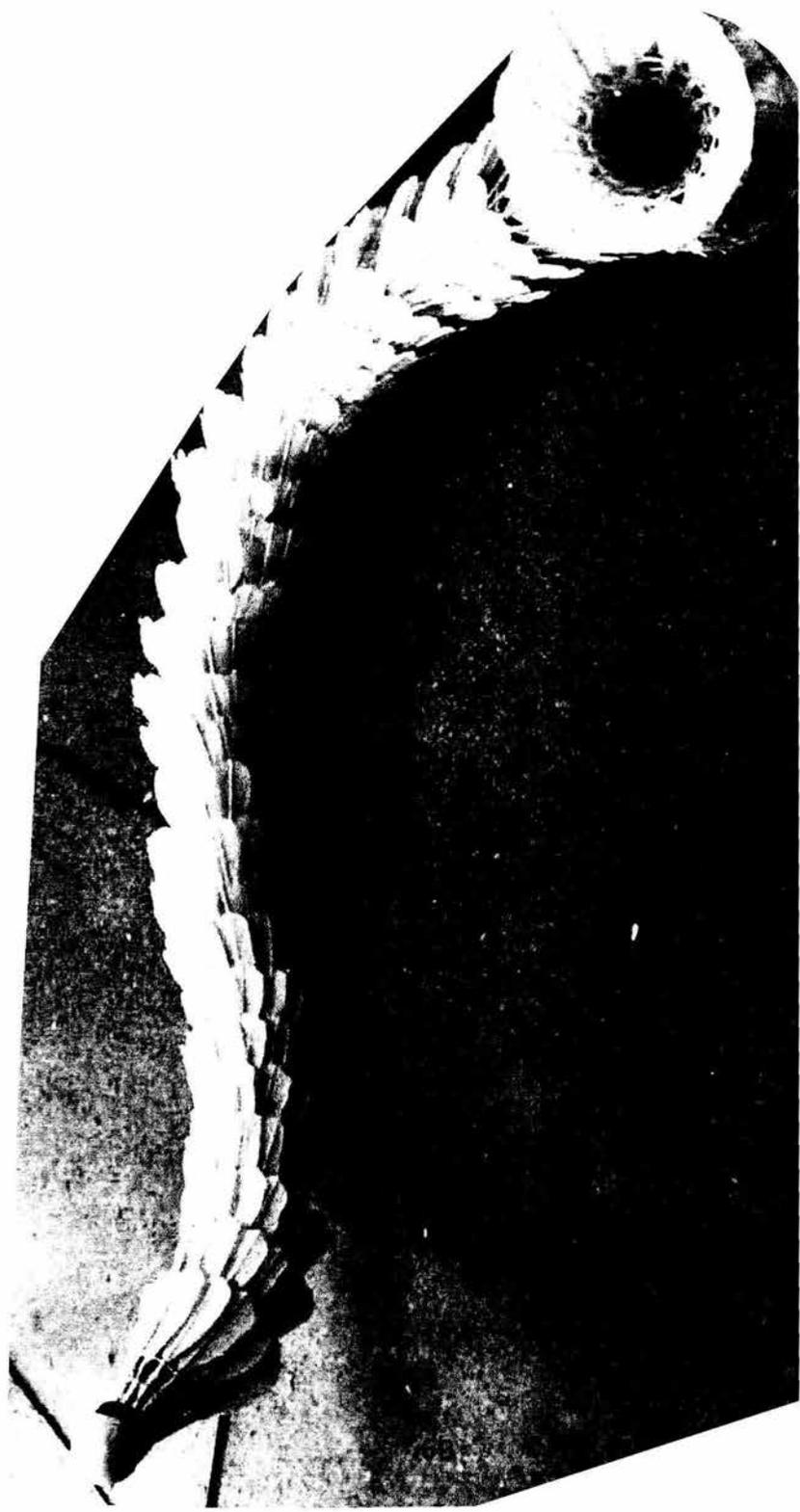




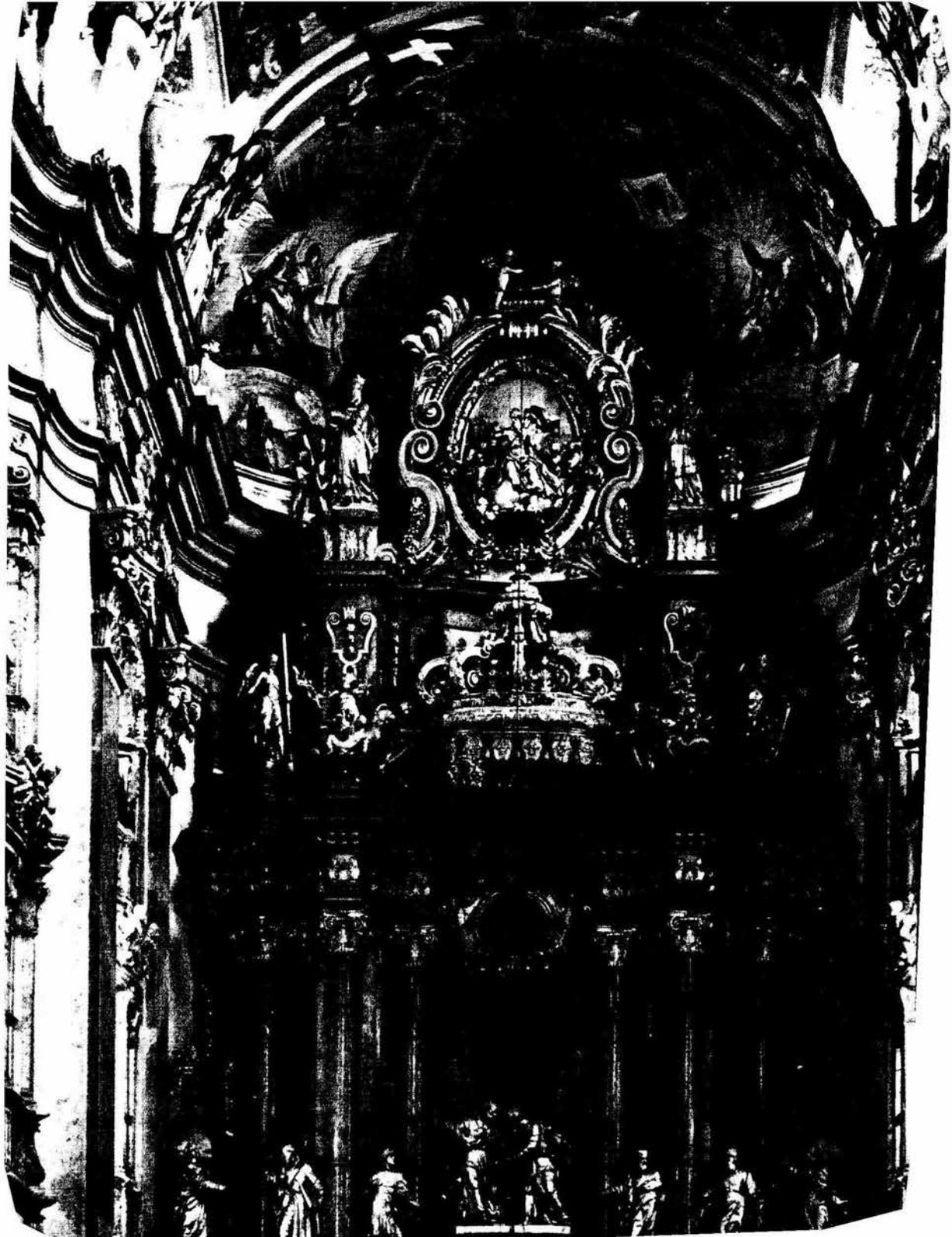


















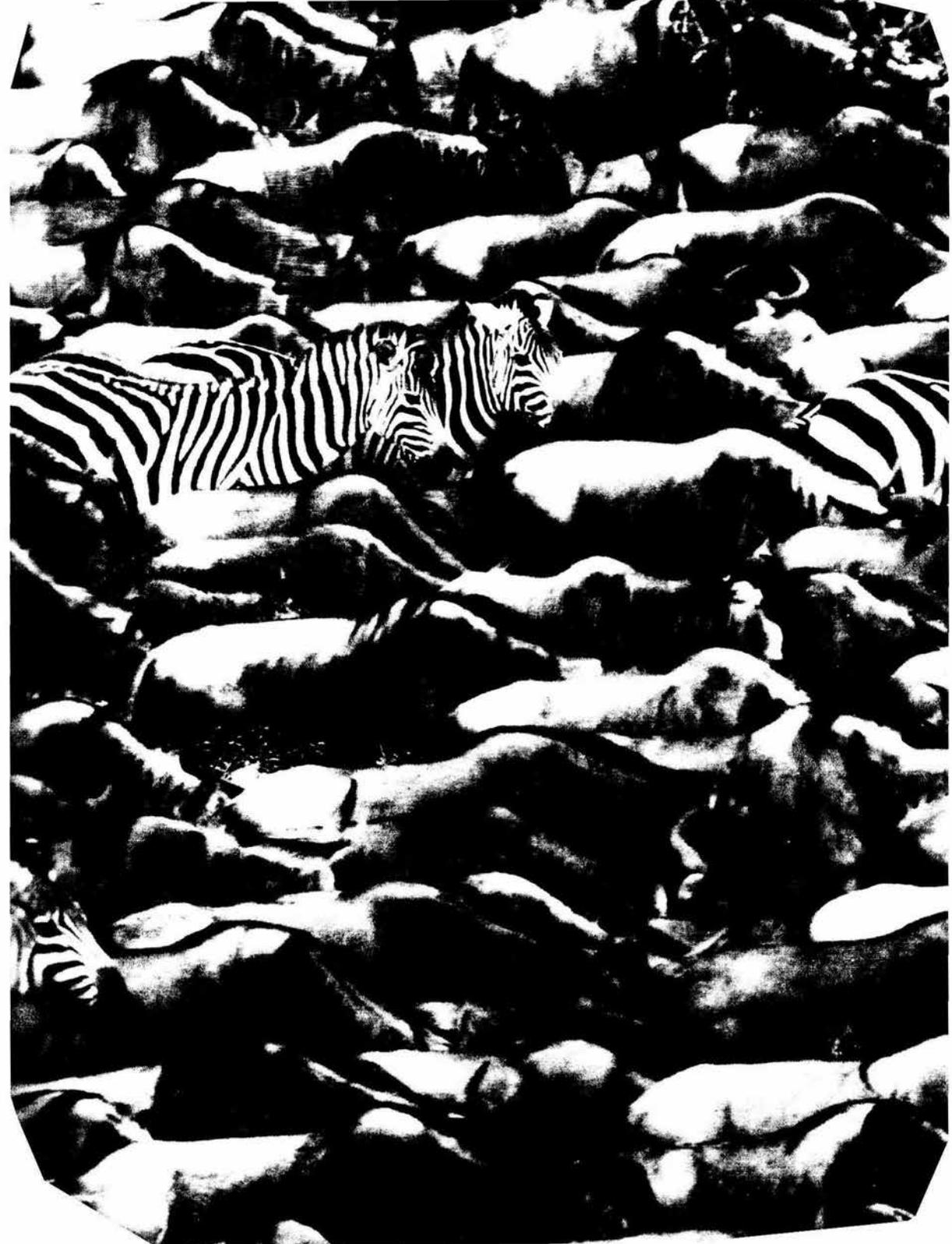








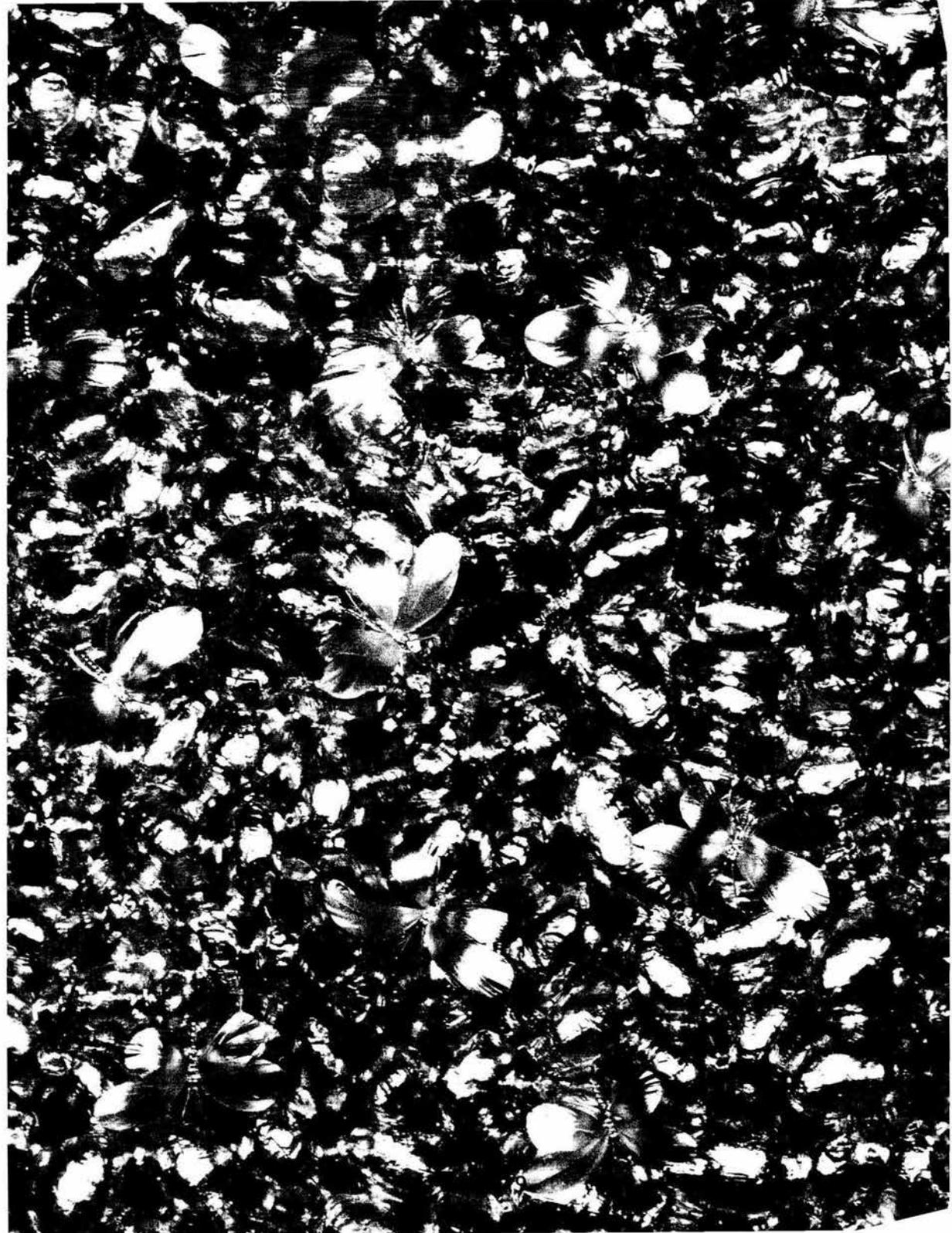




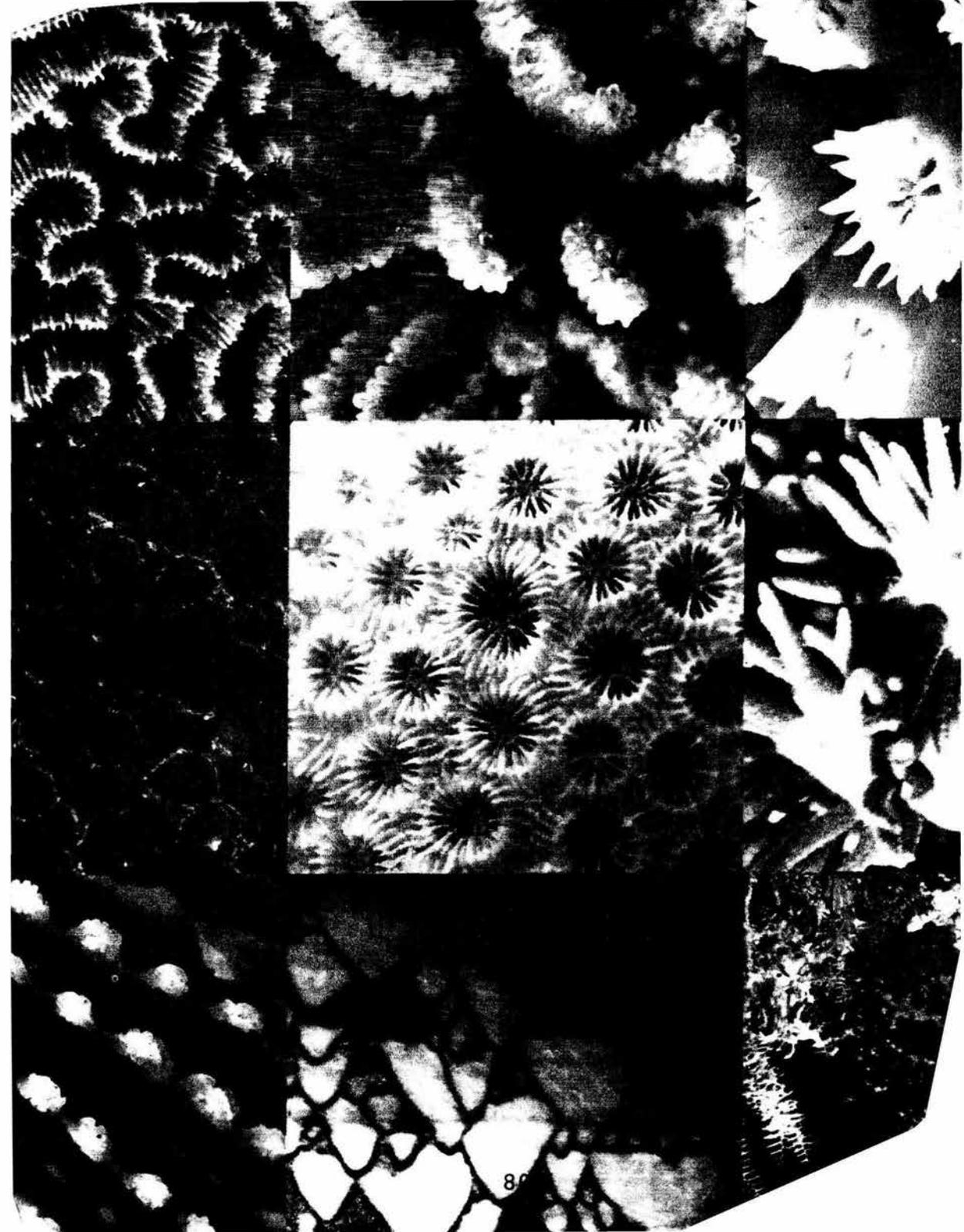




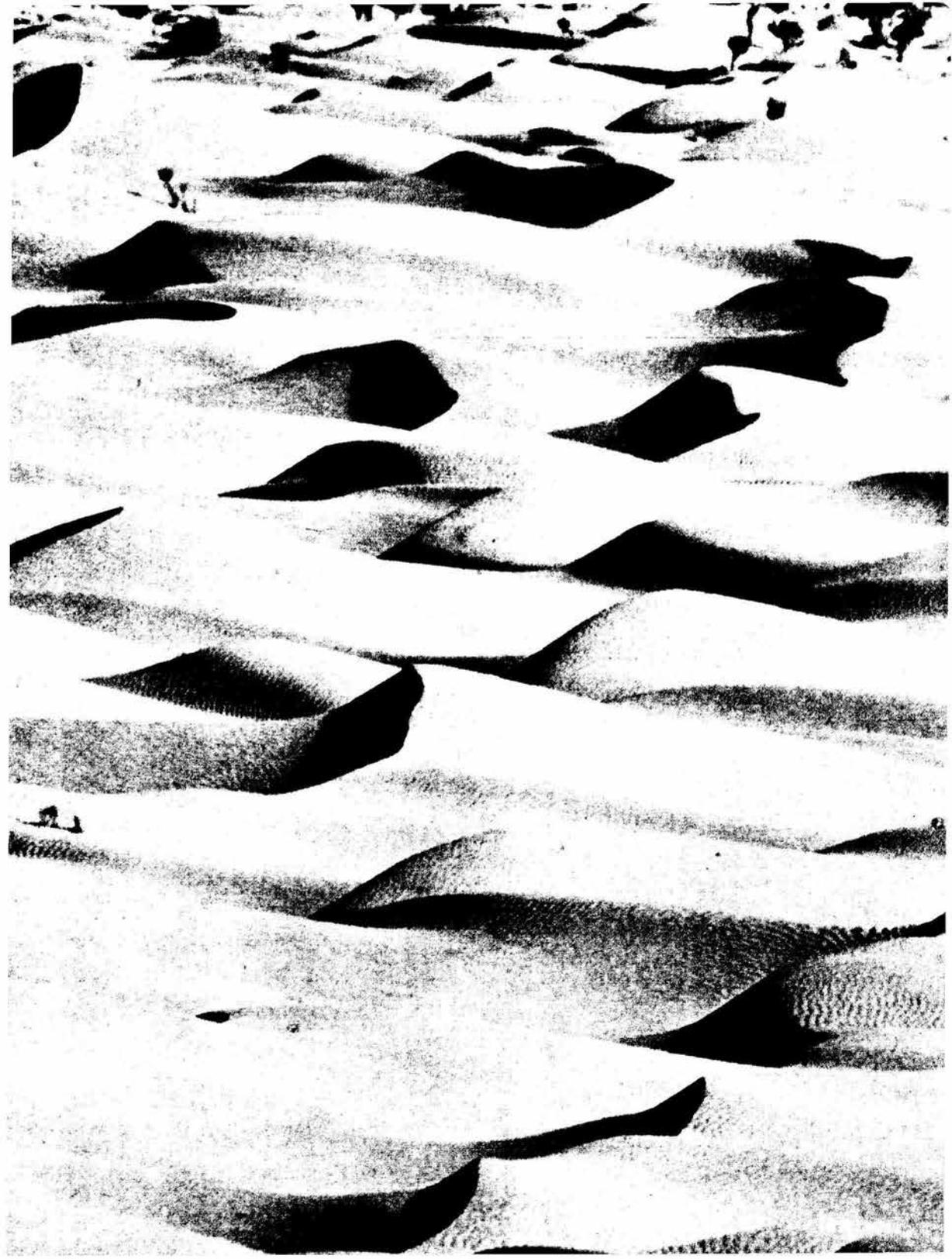




ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA





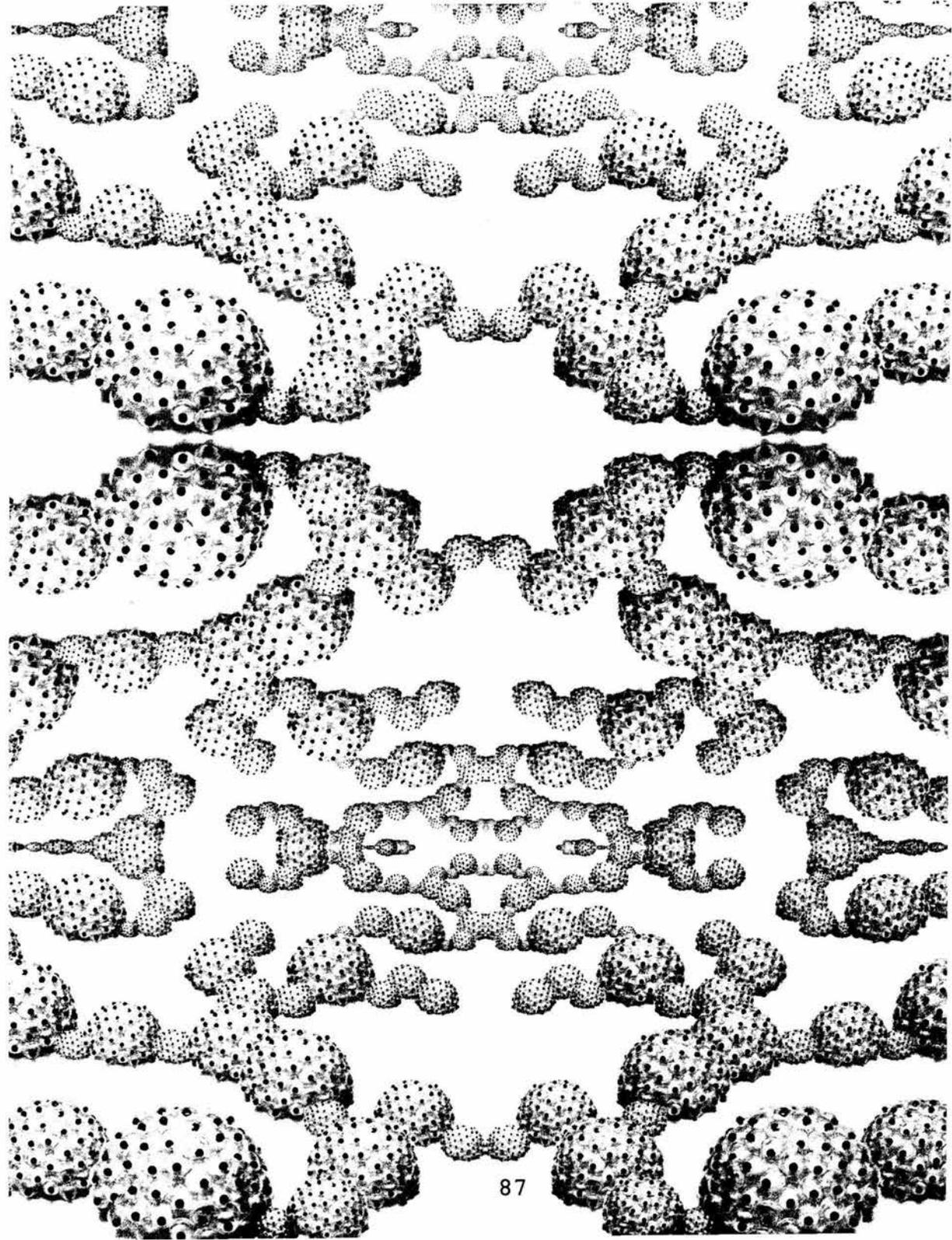




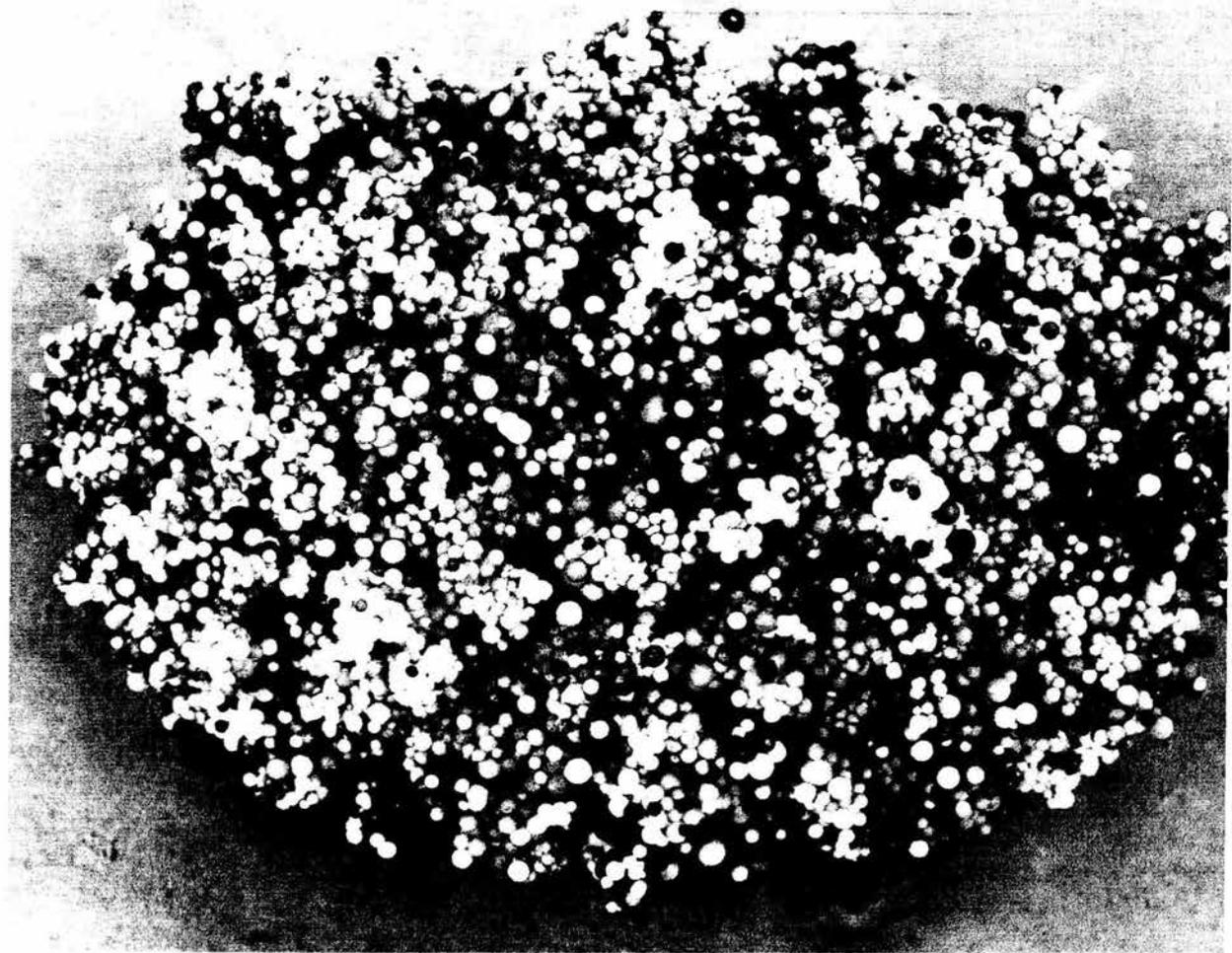


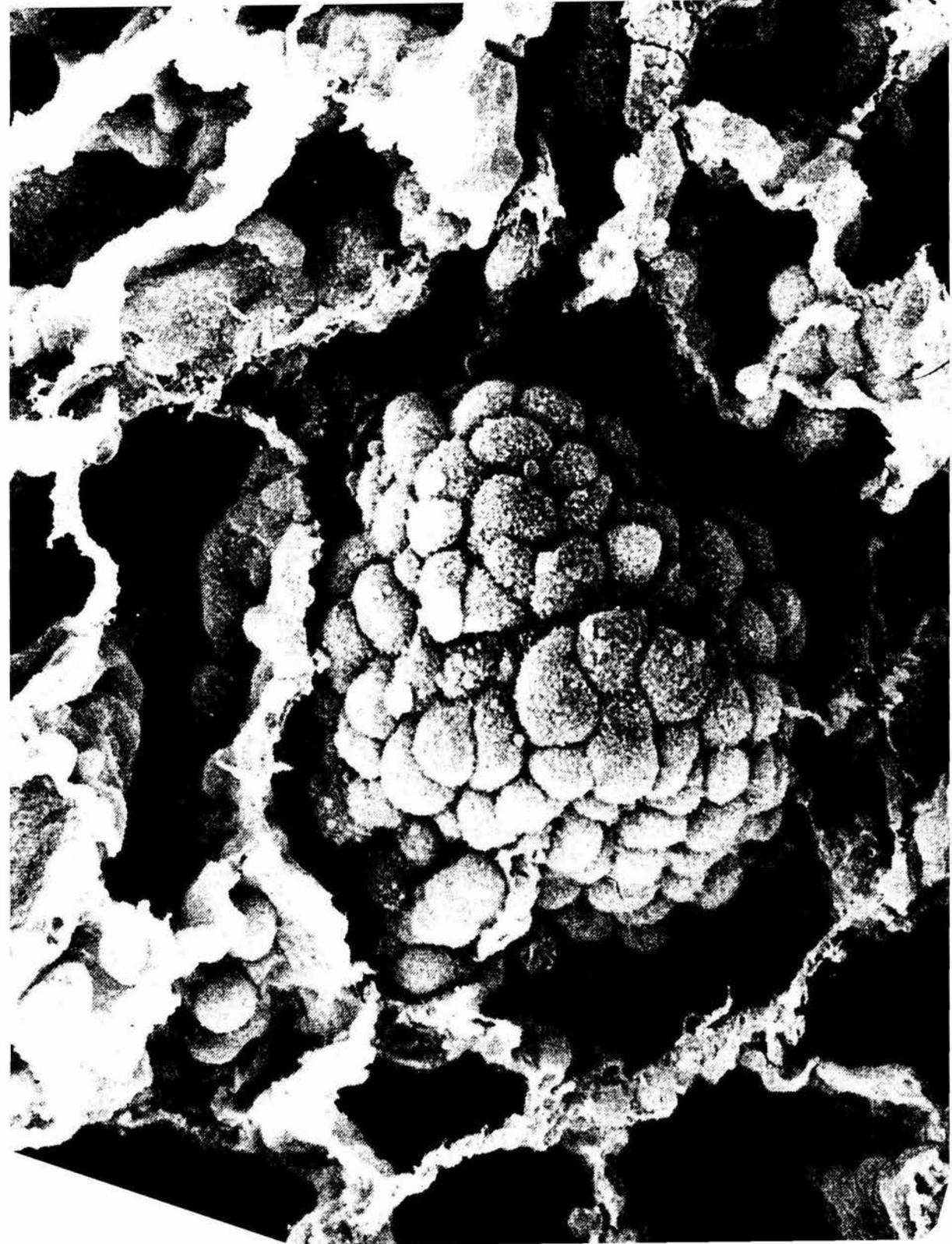


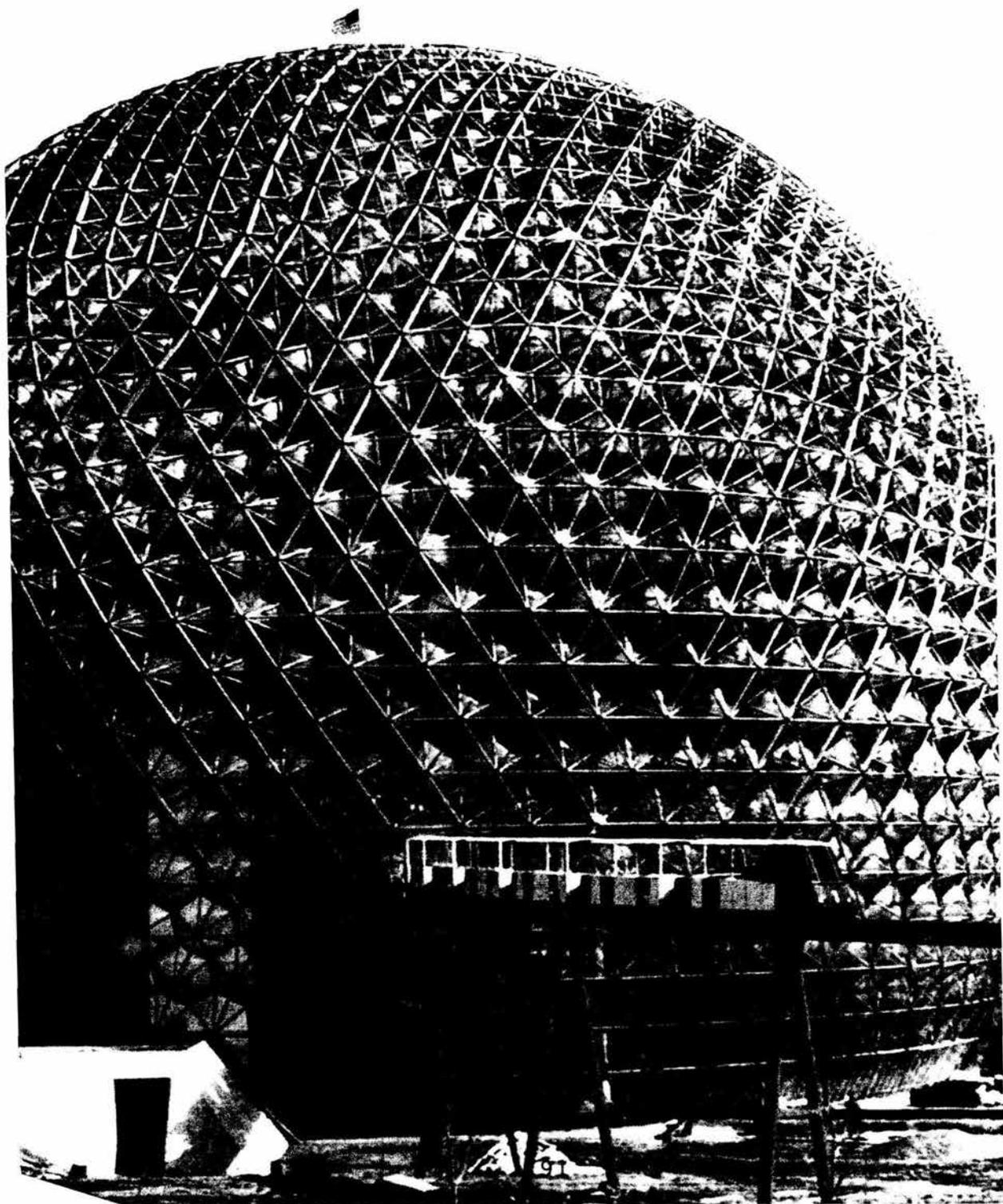


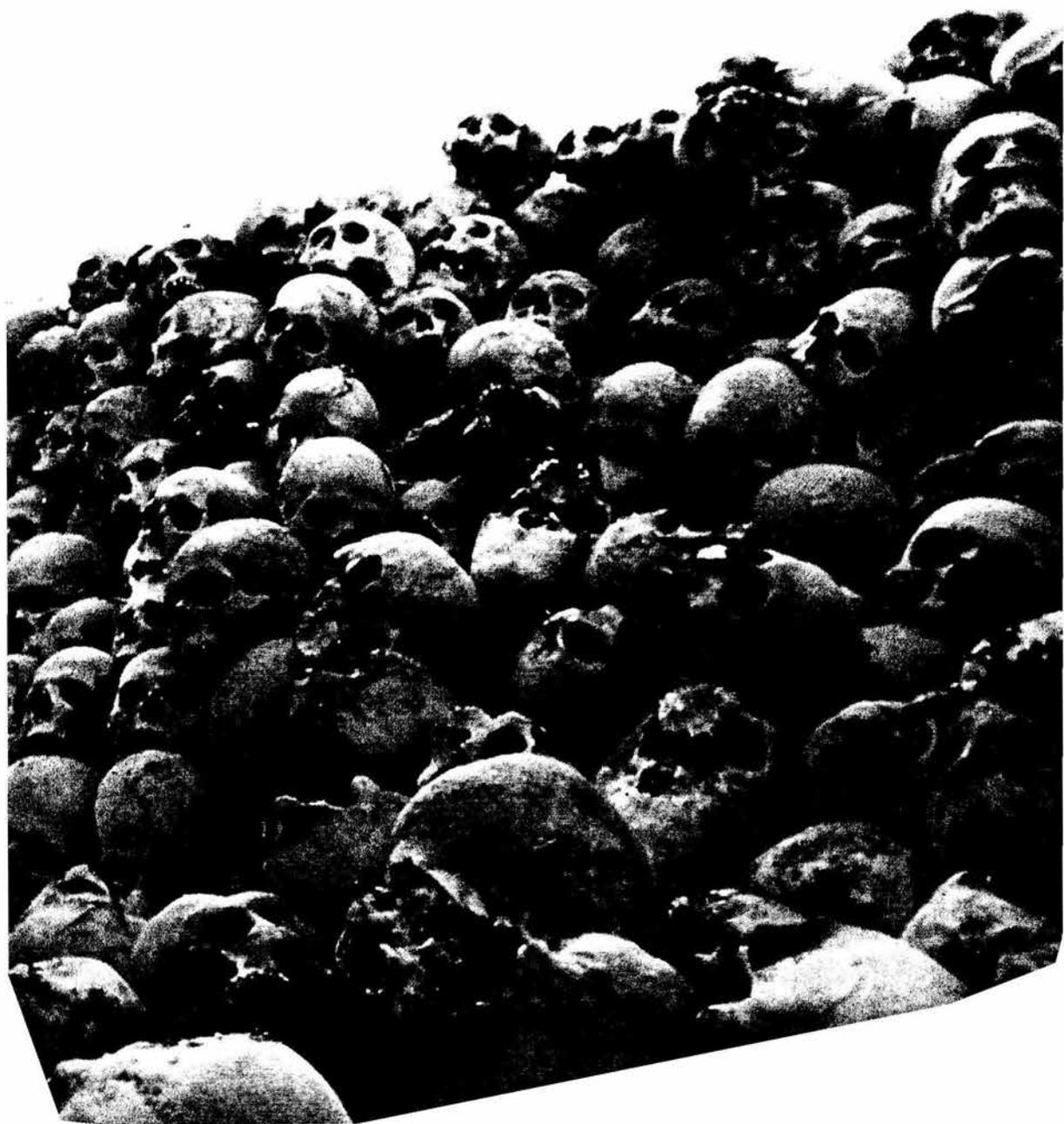










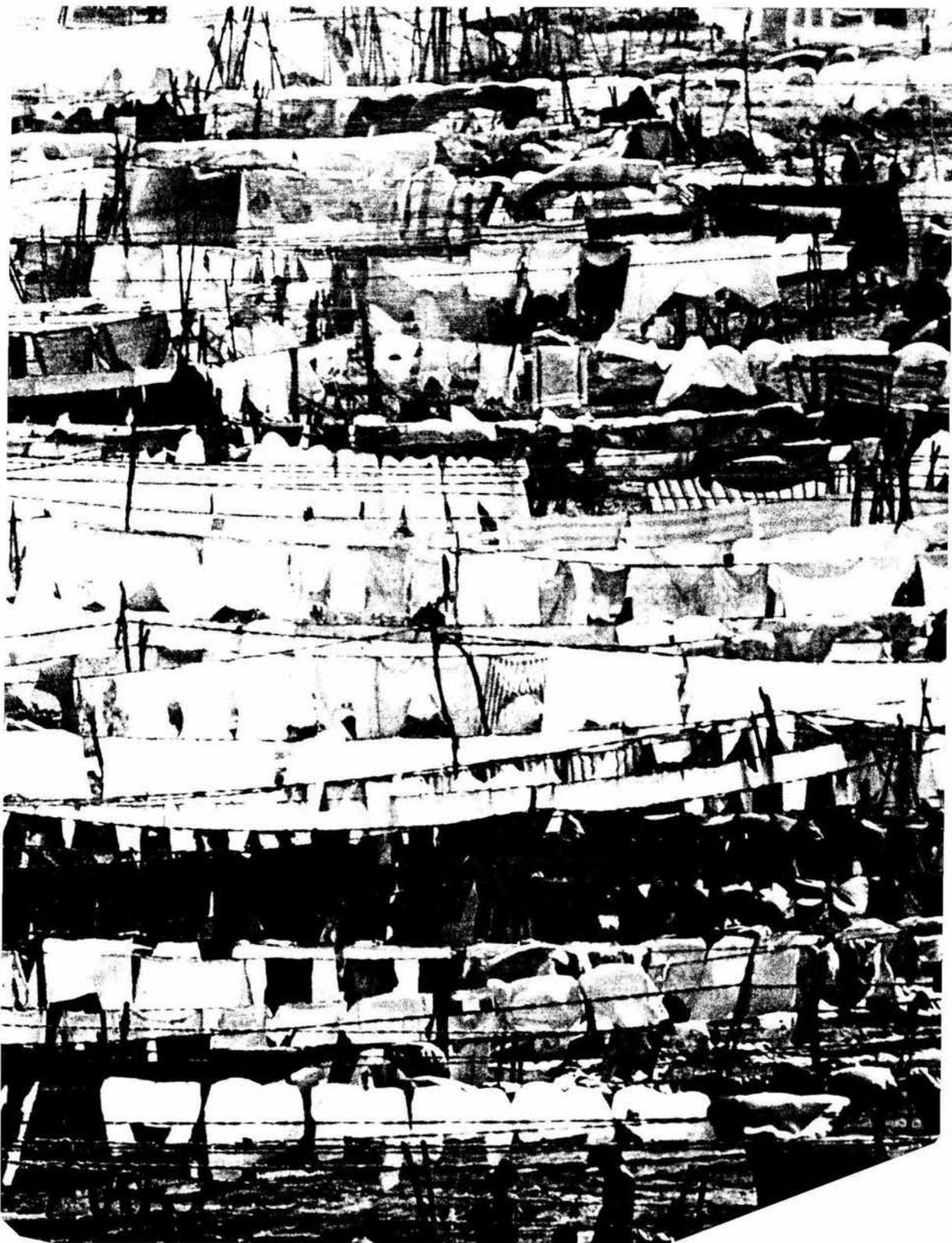












ACUMULACIÓN de TEXTOS
sobre ACUMULACIONES

La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos.⁷

(((((Tales: -la sombra, hacia mediodía, sobre el reloj de sol.
 Mostrando que el estómago reclama su salario;
 -Por la helada, aunque se lo niegue, el metro patrón;
 -Desafiando el barro un arremangado pantalón;
 -Un diario sobre el suelo agujereado de un edículo;
 -La bota a componer cuyo tacón se gasta;
 -El que atento destoca a arañazos a un rabino;
 -Cuando pone la mesa la pila de un lacayo;
 -Movido por un barbero, un tibio respaldo de sillón;
 -El metro, al despertar, que un antiguo soldado posee;
 -Julieta, en la gala de Ejur, y Romeo
 Hechos niños por dos mimos gratis pro Deo;
 -El hierro vencido que en escena un valiente rompe sobre su muslo;
 -El pan que salivando lleva a misa a un suizo;
 -El espárrago arrinconado después de un mordisco;
 -Cuando sirve la laya, un gusano en mortal accidente;
 -El bastón con dardo semidesnudo cuando falsa es la alerta;
 -El excesivamente alto pupitre de música fresca abierta;
 -Cuando levanta un pianista niño, su asiento con tornillo;
 -El viejo bloque-calendario, corpulento en otro tiempo;
 -La suspensión que se encierra después de la sopa;
 -La tira de papel postal cuando se corta;
 -La mancha entristeciendo el cristal donde el aliento se
 posa;
 -Al primer relámpago que cuenta, la vela de risa;
 -La mesa después de una gran cena vuelta a redondear;
 -El arca donde sube, agresiva, un agua que se estudia;
 -Al hediondo aliento en calidad de fumador, la yesca;
 -La cola con el reciente muñón ensangrentado de joven
 cachorro;
 -Cuando la doma actúa, el ocioso extremo de la pulsera;
 -Cuando su cabeza llega a caer, la apagada cerilla;
 -El abierto tubo semiplano que enrolla un pintorcillo;
 -Cuando, maduro, su botón aparte, el elástico de paraguas;
 -Cuando la cama ocupa el lugar de la cuna, la alcoba;
 -El diente de león que adrede el aliento alcanza, cruel;
 -Después de hacer puntas, la bailarina de oropel;

- El acto interpretado por el abogado X... de un delincuente;
- Cuando el regador cede a la sed, el chorro de la manguera;
- El hilo que por la araña escalado se balancea;
- Al borde de una alfombra verde un honrado monigote;
- Un cigarro reducido al estado de colilla;
- El disco del Sol en el cielo de Neptuno;))))),⁸

(...)Cuando el interior de una estrella recién formada tiene temperatura de 10 millones de grados Kelvin, los protones que se encuentran en su centro empiezan a fusionarse entre sí. La fusión de dos protones produce un núcleo de helio, pero a esas temperaturas y presiones también se forman pequeñas cantidades de otros elementos químicos. En el caso de una estrella como el Sol, el hidrógeno se irá transformando en helio durante unos diez mil millones de años, al cabo de los cuales prácticamente todo el hidrógeno del núcleo estelar se habrá transformado en helio. Al acumularse este último elemento de su centro, la estrella se empieza a enfriar y se contrae, entrando en otra fase importante de su evolución.(...)

El Sistema Solar seguramente se formó por (...)la fragmentación de una nube de material interestelar, en la que probablemente existía una gran cantidad de moléculas, dio por resultado la formación de nubes más pequeñas, cada una de las cuales se seguía contrayendo a su vez.

Una de ellas, la llamada nebulosa solar, empezó a acumular material en su centro, donde eventualmente se formaría el Sol, mientras que en el resto de la nebulosa se formaban pequeñas condensaciones a partir de granos de polvo, moléculas y átomos que se iban agrupando. Esta nube se empezó a contraer, formando un disco que giraba alrededor del protosol.(...)

A una distancia aproximadamente de 150 millones de kilómetros del Sol, se había formado la Tierra. Si bien es cierto que durante las primeras etapas de la evolución del Sistema Solar, era un cuerpo que apenas comenzaba a estabilizarse y sobre el cual aún se precipitan grandes trozos del material que se seguía acumulando, su evolución como plantea pronto creó las condiciones adecuadas para el origen y desarrollo de la vida.⁹

Las reglas universales que rigen en la construcción se aplican a la formación de estructuras orgánicas; desde moléculas hasta tejidos...

La vida representa el ejemplo supremo del funcionamiento de la complejidad. Todos los organismos, lo mismo la bacteria que el chimpancé, llegan a su etapa final de desarrollo a través de una serie compleja de interacciones en la que intervienen numerosísimos componentes diversos. (...) La identificación y descripción de cada una de las piezas del rompecabezas sirven para muy poco, si no comprendemos las reglas de su ensamblaje.

Que la naturaleza aplica reglas de construcción comunes se infiere de la repetición —en todas las escalas, de la molecular a la del mundo macroscópico— de espiras, pentágonos y formas triangulares, entre otras pautas. Estos patrones aparecen en estructuras muy dispares, que van desde cristales de una gran regularidad hasta proteínas bastante irregulares, y en organismos diversos (virus, plancton y hombre, por citar algunas muestras). Después de todo, la materia orgánica y la inorgánica constan de unos mismos sillares: átomos de carbono, hidrógeno, oxígeno, nitrógeno y fósforo. Sólo difieren en la disposición de los átomos en el espacio tridimensional.

Este fenómeno en cuya virtud los componentes se unen entre sí para formar estructuras de mayor complejidad y estabilidad, en que aparecen nuevas propiedades imposibles de predecir a partir de las características de las partes individuales, recibe el nombre de autoensamblaje. Lo observamos de continuo en la naturaleza y a escalas muy diversas. (...)

Una sorprendente variedad de sistemas naturales, incluidos los átomos de carbono, las moléculas de agua, proteínas, virus, células, tejidos e incluso el organismo humano y otros seres vivos están contruidos sobre la base de un modelo arquitectónico común conocido como integridad tensional ("tensegrity"). Con tal expresión se indica que el sistema se estabiliza mecánicamente a sí mismo en razón del modo en que las fuerzas de compresión y tensión se distribuyen y equilibran dentro de la estructura. (...)

La formación de los seres vivos y de sus componentes guarda con la arquitectura una vinculación más estrecha que con la química. Las moléculas que forman nuestras células, y las células que integran los tejidos, se renuevan sin cesar. El fundamento de lo que se expresa como algo vivo es el mantenimiento del plano arquitectónico.¹⁰

(...)Las formas son producidas por accidente, crecimiento, proyecto -plan- o molde.

Las curvas de un guijarro, la elusiva arquitectura de nubes, llamas o cascadas, las resquebrajaduras de una tierra reseca, los dibujos de los mármoles, resultan de múltiples causas o, si se quiere, de la conjunción de múltiples causas o, si se quiere, de la conjunción de múltiples azares, del compromiso entre fuerzas concurrentes, de equilibrio, de desgastes, de inercias diversas, que pudieran ser calculadas, pero que sería casi inútil calcular. Se sabe de antemano que el resultado final depende de mil agentes sucesivos e inestables y que es necesariamente aleatorio. Este conduce a apariencias sin significación. (...) A este primer tipo de formas conviene asignar por origen el accidente; aunque deben su aspecto a un tumulto de determinismos despóticos.

Todo ser vivo se desarrolla según una ley interna que le es propia y lo organiza; desde el germen, se le impone su futura apariencia. Una semilla minúscula decide el árbol posible; una inevitable flor espera en cada grano el instante de su eclosión. Cada cromosoma encierra un destino inmutable. El plumaje de cada especie de pájaro, la librea de cada variedad de pez o de reptil, el perfil, las nervaduras, los colores, todo nace de una célula imperceptible. (...) No hay solamente repetición, multiplicación ilimitada de un modelo que posee una nueva propiedad: la simetría.

(...) Esta segunda clase de formas, más que por una asociación tal, está definida por el fenómeno de crecimiento; es decir, por un desarrollo que respeta la primitiva silueta. La mayor parte del tiempo, el ser crece sin que su aspecto sea modificado por una alteración sensible.

(...) Consideradas en otra perspectiva, las formas dependientes de la vida no han sido creadas por nadie. Se asemejan a ellas mismas, son su propio escultor; por otra parte encadenadas por una necesidad implícita. Carecen de permiso para franquear la legislación rigurosa. El autor se confunde con la obra y los dos, infalibles e indiscernibles, obedecen sin error ni elección.

A partir del momento en que hay designio, intención cons-

ciente, la obra es distinta del ser que la fabrica y exterior a él. Es el resultado de la materia trabajada, por lo menos transformada, deliberadamente con vistas a un efecto esperado, aunque sea imprevisible, y en que el obrero fabrica al azar la parte más vasta. La telaraña, el nido del hornero, del tejedor o del espinocho, el más simple utensilio, la máquina más compleja, tanto el juguete como el monumento, todo aquello que inventa el ser vivo y que deja existir fuera de sí para su subsistencia, para su confort o su placer, agregan a la naturaleza un tercer género de formas. Los productos del arte y de la técnica pertenecen a este género por derecho, pero también las frágiles e inmutables construcciones que un instinto imperativo en los animales obliga a edificar. Tales formas no son las de la vida, pero tienen por origen la acción de un ser dotado de vida. Las más perfectas fueron concebidas antes de ser ejecutadas. Responden a un proyecto. (...) Aquí lo importante es el trabajo que implica esfuerzos y errores, cálculos y arrepentimientos, venturas y desventuras. Obedece en general a un propósito prefijado, aunque la decisión puede ser la de rehusar toda intervención dirigida o madurada o renunciar de antemano a las ventajas que procuran el ingenio, el método, la perseverancia o el dominio de una materia.

En todo caso, la selección de una materia precede a su transporte y manipulación. Aunque el autor no haya hecho más que seguir un instinto o dejado actuar fuerzas que él mismo no controla (pero a las cuales se ha referido) permitiéndolas (pero preparándoles el camino), la obra responde a su deseo y, aún informe, su forma es aquella que ha buscado. En eso está su tentativa, en eso su trayectoria, posiblemente su aberración y de seguro su responsabilidad.

(...) En el dominio del arte, en la cúspide de una creación que parece suspendida en el vacío y aun ahí donde parecería que no hay reminiscencia alguna que haya cruzado la arbitrariedad del artista, las formas así propuestas aparecen siempre como tentativas o, mejor dicho, como éxitos azarosos que provocan una admiración sin reserva.

(...) Una vez creada, la industria aprende a reproducir la obra exterior y la convierte en cosa técnica. Una matriz multiplica indiferentemente un modelo, estatua, medalla o motivo; desde re-

lieves y líneas hasta colores y sonidos, hasta la imagen del movimiento, que son así susceptibles de reproducción. Cuando la impronta ha sido tomada y el molde fabricado, imaginación y destreza cesan de ser requeridos; en lo sucesivo, basta el simple automatismo, duplicación mecánica de un original que no vio luz con tan soberbia facilidad. Tal es el modo de reproducción de los objetos exteriores y sin vida. (...) Por definición, las formas del cuarto género no innovan, repiten, no agregan nada al repertorio universal.

(...) Sin duda los seres vivientes también se reproducen idénticos a sí mismos. Pero el huevo y la simiente aparecen entonces como las matrices de una especie bastante particular: acumulan, con matriz y germen a la vez. El molde se confunde con la arcilla, el sello no se diferencia de la cera. La impronta viene del centro, y el ser adquiere la forma que tiene desde su origen, por una lenta presión íntima, sin que forma alguna -hueca, extraña, vagabunda- le imprima la suya de un solo golpe.¹¹

¡Qué hora! ¡Qué golpe! Engañales la hora (Que heure! Que heurt! Leurre-leur l'heure). La hora (l'heure), al dar el golpe (l'heurt), da la hora (l'heure). Es con la hora (l'heure) con lo que se engañaría (leurrait). Quien tenía la hora (l'heure) era feliz (heureux, heure eux). Mientras no llegaba la hora, se carecía de corazón. El corazón también es: Le qu'eust re, le queue re. El sexo bajo el nombre de corazón (coeur) golpeó (heurta) y fue el primero en dar la hora. Él es quien da corazón (coeur) al vientre. La cola levantada (le queue releve) mostraba el corazón elevado. Se llamaba sin corazón a aquel que no estaba sexuado. El corazón (coeur) tomó el espíritu de la cosa central, del medio, y por consiguiente esta palabra designó el centro del reino de la sangre; pero, en sentido figurado, el corazón es siempre el sexo. Cuando el antepasado tenía mareos (mal au coeur), inspiraba asco y repugnancia, al igual que cuando lo levantaba y lo ofrecía a la adoración de aquellos que estaban disgustados. Este corazón era la llave de los corazones que podían abrirse. Lo que hoy llamamos corazón (coeur) no puede abrirse, ni mostrarse ni darse, y jamás pudo. Sin embargo, la expresión parece natural y no choca; pero el espíritu de los necios queda chocado de que la mujer fuera hecha de cola alta (queue haute) o costilla del hombre.

Se colocaba sobre el corazón, y, en el corazón, lo que se tenía de más precioso, y entonces era sagrado. Eso en corazón tengo (ce á coeur ai), eso en vacío tengo (ce á creux ai). Eso en vacío tengo corazón (ce á creux ai coeur), nos muestra la unión de los corazones, y también el Sagrado Corazón (Sacré-Coeur) está traspasado de flechas. Es una abominación idéntica a la de los Brahmanes que adoraban la unión sexual bajo el nombre de lingam. Los corazones consagrados y todas las medallas con tabües, imágenes del sexo. Los demonios también tienen su corazón en la boca, su buen corazón; su corazón tan tierno y sin embargo lleno de firmeza, su corazón adorable y otras infamias. Adoran el Corazón de Jesús e insultan así al único que debe ser adorado: Dios.

*La Science de Dieu ou la creation de l'homme.*¹²

(...)Podemos poner toda nuestra atención en un fonógrafo mientras comenzamos a estudiar y encontramos que a medida que nuestra atención se enfoca más y más en el libro que leemos, la música se pierde y ausenta de nuestra conciencia. Si la aguja, sin embargo, se queda en un mismo surco, de tal manera que las mismas notas se repitan varias veces, encontramos, naturalmente, que nuestra atención es otra vez atraída hacia el fonógrafo.¹³

Antes de afrontar más concretamente algunos principios fundamentales de la estética de la repetición, será conveniente, no obstante, detenerse en el cuadro conceptual adecuado para definirla. Sobre todo, es necesario volver a la idea de "repetición". (...)1) la repetición como modo de producción de una serie con una matriz única, según la filosofía de la industrialización; 2) la repetición como mecanismo estructural de generación de textos; 3) la repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos. Detengámonos en los dos primeros puntos.

El primer tipo de repetición tiene un sinónimo: estandarización. Es aquel mecanismo, relativo a la producción de objetos (también los del espíritu), que permite producir en serie a partir de un prototipo. Se remonta, como es sabido, a la década de los años 30 del siglo pasado y a la primera industrialización americana y se reanuda con el taylorismo y el fordismo. Requiere, entre otras cosas, no sólo una producción y difusión de réplicas de un prototipo, sino también la individualización de los componentes de un todo, que se produzcan separadamente y a continuación ensambladas con el conjunto según un programa de trabajo. (...)Es evidente que la producción en serie parte de razones de optimización económica. Basta pensar en la siempre mayor fragmentación en porciones pequeñísimas de los telefilms americanos de hoy para ofrecer la máxima cadencia de publicidad. (...)

Existe, sin embargo, un segundo concepto de repetición que es el que concierne a la estructura del producto. (...)se llaman repeticiones tanto las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o los guiones-tipo; tanto los moldes, como los B-westerns, como las citas o las reparaciones de fragmentos estándar (...). Digamos entonces que el concepto de repetición debe articularse mejor según los parámetros en juego. (...)14

Ingredientes

A) objeto

1) conocimiento

a) tipo y nombre del objeto

b) función

1) ¿qué es lo que hace?

2) ¿cómo se utiliza?

3) ¿por qué se utiliza?

c) historia

1) ¿de dónde viene?

a) ubicación geográfica

b) cultura

1) historia del objeto y su relevancia en esta cultura

2) ¿dónde fue hecho?

3) ¿quién lo hizo?

4) ¿forma parte de otro objeto?

5) ¿es desmontable?

6) ¿es hecho a mano, hecho por máquinas, o en combinación de ambas?

7) ¿evolucionó hasta tener su forma actual?

a) ¿cómo?

b) ¿por qué?

8) ¿cuándo fue hecho?

a) relevancia de estar fabricado en esta época

9) ¿de qué está hecho?

10) ¿es único o hay muchos como él?

11) propiedad

a) ¿a quién pertenece?

b) ¿cómo lo obtuvieron?

c) cuándo lo obtuvieron?

d) valor

1) monetario

2) otro tipo de valor

e) referencias estilísticas

2) observaciones empíricas

a) propiedades físicas

1) forma

2) color

- 3)textura
- 4)olor
- 5)sonido
- 6)¿se mueve?
- a)velocidad
- b)patrón de movimiento
- 3)observaciones utilizando instrumentos de medición
- a)dimensiones
- b)peso
- c)temperatura
- 4)observaciones subjetivas
- a)¿qué te hace sentir el objeto?
- b)adjetivos para describir el estado del objeto
- c)referencias y asociaciones
- d)vulnerabilidad del objeto
- e)estatus del objeto
- f)valor personal
- 1)¿con quién?
- 2)¿cómo y por qué?
- B)lugar (donde se encuentra el objeto)
- 1)conocimiento
- a)nombre del lugar
- b)ubicación del lugar (dirección)
- c)¿cuál es la función del lugar?
- d)¿es parte de un lugar más grande?
- e)¿es único o hay muchos como él?
- 2)historia del lugar
- a)¿cómo se construyó este lugar?
- b)¿quién lo construyó?
- c)¿cuándo lo hicieron?
- d)¿por qué lo hicieron?
- e)evolución del lugar a la situación actual
- f)¿de qué materiales está hecho?
- 3)observaciones empíricas
- a)propiedades físicas
- 1)forma del lugar
- 2)color
- 3)textura
- 4)olor

- 5)sonido
- 4)observaciones utilizando instrumentos de medición
 - a)dimensiones
 - b)temperatura
- 5)observaciones subjetivas
 - a)¿qué te hace sentir el lugar?
 - b)adjetivos para describir el estado del lugar
 - c)referencias y asociaciones
 - d)estatus del lugar
 - e)valor personal
- C)observador (mirando al objeto)
 - 1)conocimiento
 - a)nombre
 - b)función
 - 1)biológica
 - 2)familiar
 - 3)social
 - 4)cultural
 - 5)espiritual
 - c)historia
 - 1)¿de dónde vienes?
 - a)ubicación geográfica
 - b)cultura
 - 2)¿por qué naciste?
 - 3)¿cómo evolucionaste hasta ser lo que eres ahora?
 - a)tasa de crecimiento y otros cambios físicos
 - b)cosas que has aprendido
 - c)cosas que te han afectado
 - 4)¿cómo fuiste hecho?
 - 5)¿cuándo naciste?
 - 6)¿de qué estas hecho?
 - d)creencias
 - 1)espiritual
 - 2)política
 - 3)forma de ver la vida
 - 4)de otros conocimientos y pensamientos relevantes
 - e)psicología
 - f)ocupación
 - 2)observaciones empíricas

- a) propiedades físicas
 - 1) forma
 - 2) color
 - 3) textura
 - 4) olor
 - 5) sonido
 - 6) movimiento
- 3) observaciones utilizando instrumentos de medición
- a) dimensiones
 - b) peso
 - c) temperatura
 - d) edad
- e) otras medidas como el biorritmo
- 4) observaciones subjetivas
 - a) ¿cómo te sientes contigo mismo?
 - 1) en general
 - 2) ahora
 - b) adjetivos para describirte a ti mismo
 - c) ¿cuál es tu estado?
- D) relacionando las partes
 - 1) objeto en el lugar
 - a) conocimiento
 - 1) ¿por qué está el objeto aquí?
 - 2) ¿cuándo lo pusieron en este lugar?
 - 3) ¿quién lo puso aquí?
 - 4) ¿cuánto tiempo ha estado aquí?
 - 5) ¿cuánto tiempo tomó traerlo aquí?
 - 6) ¿cuánto ha cambiado desde que está aquí?
 - b) observaciones empíricas
 - 1) ubicación del objeto en este lugar
 - 2) efectos que ha sufrido el objeto en este lugar y viceversa
 - 3) otros efectos físicos sufridos en ambos
 - c) observaciones subjetivas
 - 1) ¿cómo te sientes con el objeto en este lugar?
 - 2) adjetivos para describir los efectos que el objeto tiene en el lugar y viceversa
 - 3) ¿cómo afecta el objeto este lugar?
 - 2) observador en este lugar

- a) conocimiento
- 1) ¿por qué estás aquí?
- 2) ¿cuándo llegaste aquí?
- 3) ¿cómo has cambiado desde que estás aquí?
- 4) ¿has estado aquí antes?
- a) ¿cuándo?
- b) ¿por qué?
- c) ¿cómo han afectado tus experiencias previas tu estancia en este lugar?
- b) observaciones empíricas
- 1) ¿en qué parte de este lugar te encuentras ubicado?
- 2) movimientos alrededor del lugar
- c) observaciones utilizando instrumentos de medición
- 1) fricción
- 2) cambios de temperatura que has sufrido en el lugar y viceversa
- 3) otros efectos físicos sufridos en ambos
- d) observaciones subjetivas
- 1) ¿cómo te sientes de estar en este lugar?
- 2) adjetivos para describir los efectos que has sufrido en este lugar y viceversa
- 3) ¿cómo te afecta este lugar?
- 3) objeto en observador ¹⁵

En busca de nuevas creaciones -una búsqueda que se me ha hecho necesaria por las limitaciones y el evidente agotamiento de todas las formas hedonísticas y gesticulantes de la pintura- he explorado de forma deliberada el campo de los desechos, desperdicios, bienes manufacturados usados: en pocas palabras, lo que ya no se usa... Afirmo que los objetos desechados poseen un valor expresivo en sí mismos, en ausencia de deseo de modificación estética alguna que los destruiría y los reduciría a simples colores en una paleta. Además, he decidido introducir el concepto de un gesto único, que lo abarca todo, incesante y despiadado.

Con los objetos ya usados, existe un medio de expresión en concreto que atrae mi atención y mis esfuerzos: el de la acumulación.¹⁶

La percepción ha sido definida como una agrupación de sensaciones subordinadas a las leyes de la atención. Cuando miramos un cuadro no vemos una suma de pinceladas y chafarrinones de color, sino que los agrupamos en la impresión total del cuadro. Cuando escuchamos una composición musical no oímos una suma de sonidos aislados sino que agrupamos éstos en una impresión totalizadora. Siendo la luz y el sonido longitudes de onda, la misma longitud puede confundirse con otra.

Pero la percepción es organización. ¿Se trata de una organización completamente arbitraria? (...) La percepción depende de la imaginación aunque sólo hasta cierto punto. La agrupación de materiales iguales no depende solamente de nuestra organización individual. Agrupamos las impresiones generales en la misma forma. En cierto modo transformamos los objetos en lo que significan para nosotros; sin embargo, en gran parte, las cosas nos inducen a percibirlas en determinada forma, por eso hay un acuerdo mutuo en la percepción del mundo.

En primer lugar, está el nivel de la forma. El animal y el hombre perciben una cosa redonda como redonda y una cosa angular como angular o por lo menos distinguen entre ambas y reconocen la redondez en sus variadas formas y la angularidad en sus distintos matices.(...)

Tal es el nivel perceptivo de simultaneidad. Gente de la más diversa ilustración pueden reconocer las diferentes partes de una mesa como pertenecientes al mismo objeto cuando perciben éste.

El nivel perceptivo para el significado de una cosa es distinto en las diferentes culturas. Al ver una mesa todas las personas que pertenecen a nuestra civilización la consideran como un artefacto para colocar objetos. Para algunos pueblos primitivos, acostumbrados a poner las cosas sobre el suelo, la mesa puede tener el valor de un trono. Si una persona está familiarizada con los estilos artísticos, a la percepción de la mesa asocia ciertas características peculiares. Una persona puede percibir detalles que otra no advierte. La percepción, pues, depende de los grados de impresionabilidad.

La parte más diferenciada de la percepción depende de un amplio grado de experiencia. Percibir un objeto como "mesa" o como "trono" o percibir los detalles de su estilo depende de nuestros conocimientos y experiencia. Pero la cuestión que se plantea es si la primera percepción

del niño es, como indica James "una enorme, abigarrada y zumbante confusión" a partir de la cual combina gradualmente los elementos de un mosaico de percepciones. La cara de su madre, que reconoce a partir del segundo mes, ¿es una combinación de innumerables sensaciones? Al parecer, el niño no percibe adicionalmente sino en forma compleja. Tanto el niño como el animal perciben inmediatamente ciertas expresiones de la cara de las personas que se les aproximan. Ríe cuando ve una cara amistosa y grita cuando ve una que lo asusta. Así pues, las percepciones básicas parecen basarse en principios de integración.

Los mismos principios parecen ser ciertos para la percepción del espacio. Los animales, desde muy poco después del nacimiento, son capaces de valorar las distancias. Pero tanto los animales como los niños tienen, aparentemente, una fragmentaria concepción interna del espacio y tienen que ir controlándolo con la experiencia. El orden espacial es apreciado no sólo con los ojos sino también con el sentido del equilibrio alojado en el oído, con la piel y con los músculos locomotores y posturales. El organismo como un todo forma las percepciones mediante la coordinación y la integración. El factor principal para la percepción de tres dimensiones es nuestra visión binocular.(...)

La percepción está relacionada no sólo con un factor que agrupa sino también con uno de simetría, de proporción y de distribución.

(...)Si aceptamos la tesis de que la percepción es no sólo un factor de conocimiento sino que depende ampliamente de una función cerebral de agrupamiento y organización, entonces nos preguntamos cómo son las cosas en sí mismas. ¿Es que no percibimos nunca las cosas como son sino como somos nosotros? La percepción funciona con arreglo a ciertos principios que rigen todos los objetos que vemos. La teoría de la Gestalt sostiene que por lo menos estos principios son "verdaderos" e independientes de nuestra interpretación.

Los principios básicos de la percepción pueden clasificarse en factores de proximidad, semejanza, dirección e inclusión.

Si presentamos una fila de puntos agrupados de la siguiente manera:

.
a b c d e f

percibimos los puntos agrupados dos a dos: ab-cd-ef y nos resulta extremadamente difícil verlos agrupados de otra manera, por ejemplo ad-be-cf. En este caso nuestra percepción está determinada por lo que Wertheimer llama "el factor de proximidad". Es decir, agrupamos los elementos de acuerdo con la cercanía de uno con otro. El mismo límite existe para la organización auditiva cuando golpeamos en esta forma: tap-tap, tap-tap, tap-tap. Si los agrupamos en la siguiente forma:

```

.o .o .o
ab cd ef

```

percibimos juntos los elementos a, c, e y b, d, f agrupados con arreglo al factor de semejanza. Si disponemos los puntos de esta manera:

```

.
. . . .
a b c d e f

```

el observador tiende a oponerse a esta rotura de la continuidad provocada por el elemento d. Wertheimer llama a este factor de continuidad "el factor del destino uniforme".

Existe también un "factor de dirección" que puede ser demostrado por el siguiente ejemplo:

```

.i
.h
.g
. . . . .
a b c d e f

```

Los puntos c, g, h, i, no se confunden con los de la a a la f, sino que se perciben dos grupos separados.

Todavía hay otro principio de grupos distintos o incluidos como muestra el siguiente ejemplo (Sanford):

0 0 0
0 0
0 0 0
0 0
0 0 0

Aquí no vemos los elementos desparramados sino organizados en una forma. Distintas formas resultan de diferentes agrupaciones, pero los puntos siempre están dentro de una norma.¹⁷

Un día, miraba el mantel de flores rojas que estaba sobre la mesa, moví mis ojos hacia el techo y vi el mismo estampado de flores rojas por todas partes, incluso en el vidrio de la ventana y en los postes, la habitación, mi cuerpo, el universo entero se encontraba cubierto de él, yo misma estaba completamente eliminada, había regresado y me había reducido al infinito del tiempo eterno y al espacio absoluto. Esto no era una ilusión, era la realidad. Estaba asustada. Si no me alejaba de ahí, las flores rojas me envolverían para siempre y perdería mi vida. Corrí hacia las escaleras sin pensar en nada más. Miré hacia abajo, vi como los escalones se iban cayendo uno por uno, arrastrando una de mis piernas, haciéndome caer desde arriba. Me torcí la pierna. Disolviendo y acumulando, aumentando y reparando. Una sensación de partículas desintegrándose y resonancias de un universo invisible...¹⁸

Las tumoraciones no respetan casi ningún tejido del organismo humano; todas comienzan por un crecimiento localizado, al principio microscópico, luego visible, y pueden adquirir un tamaño gigantesco. Originadas en el seno de un órgano, de un tejido, acaban por desplazar a éste y desfigurar completamente su primitiva estructura. Esta excrescencia, que aparece de pronto, no obedece a las leyes imperantes del desarrollo celular. En una herida, por ejemplo, la solución de continuidad es pronto evitada por un crecimiento, o regeneración celular, que termina justamente en el momento en que el defecto es cubierto, con cicatriz o sin ella. El organismo tiene control sobre este crecimiento, pues lo regula en tiempo y espacio. En las tumoraciones ocurre algo diferente: el organismo pierde esta facultad de control. Las células crecen y crecen sin someterse al plan general de ordenación morfológica. Es como si, de pronto, una célula se volviese loca y, abandonando los convencionalismos sociales, “viviese su vida”, multiplicándose incesantemente para crear células hijas, también tan independientes e ingobernables como ella, olvidando todas sus obligaciones como partes integrantes de un organismo.

La tumoración se comporta como un crecimiento celular extraño, autónomo, parásito e independiente. Dos consecuencias están a la vista: en primer lugar, la neoformación desplaza paulatinamente los tejidos circundantes creando, antes que nada, un conflicto de espacio. En segundo lugar, este crecimiento se mantiene mediante un metabolismo propio que resta al general del organismo. Este ha de aportar sustancias nutritivas no constructivas al tumor y recibe a cambio tan sólo un exceso de sustancias de desecho. Estas alteraciones locales y generales son comunes a todas las tumoraciones, pero hay algo fundamental que hace que distingamos entre benignas y malignas. La benignidad de un tumor lleva aparejada un crecimiento lento, que sólo desplaza los tejidos circundantes, sin irrumpir en estructuras vecinas, lo que implica que puede ser extirpado totalmente al estar bien localizado.

Los tumores malignos o cánceres, por el contrario, crecen rápida y agresivamente, no sólo desplazan los tejidos circundantes sino que los invaden, desintegran y destruyen. Se ha dicho, gráficamente, que son verdaderos “gángsters” celulares. Su desmesurado y anárquico desarrollo condiciona una segunda característica de la malignidad: una vez agredidos los vasos sanguíneos o linfáticos, su débil conexión intercelular, en el seno del tejido invadido, permite que se desprendan células que, utilizando la corriente vascular, se trasladan para crear nuevas colonias cancerosas filiales, tan agresivas como en su localización primitiva. Son las temidas metástasis, que señalan la generalización del proceso tumoral y el fracaso próximo del organismo ante semejante proliferación nociva.¹⁹

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas como:

el exceso de presión sobre un timbre.

la exhalación del humo del tabaco.

el crecimiento de los cabellos, de los pelos y de las uñas.

la caída de la orina y de los excrementos.

los movimientos de miedo, de asombro, de aburrimiento, de cólera.

la risa.

la caída de las lágrimas.

los gestos demostrativos de las manos, de los pies, los trics.

las miradas duras.

los brazos que caen del cuerpo.

el desperezamiento, el bostezo, el estornudo.

el escupimiento ordinario y el de sangre.

los vómitos.

la eyaculación.

los pelos repelentes, la espiqa.

el ruido de sonarse.

el desvanecimiento.

el silbido, el canto.

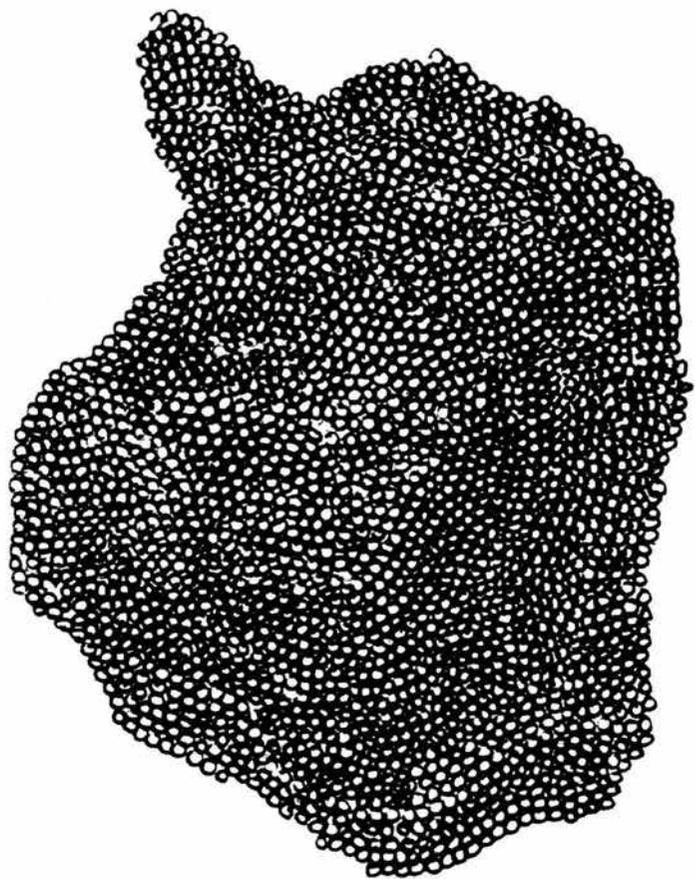
los suspiros, etc.....²⁰

Acumulación: f. Acción y efecto de acumular. || Capacidad de una unidad o formación económica de efectuar reinversiones a partir de los beneficios que genera su actividad. Pueden distinguirse: la acumulación primitiva, anterior al capitalismo, y que se basa en la depredación, el saqueo colonial y el comercio desigual, implícito al pacto colonial; la acumulación capitalista supone la conversión de parte de la plusvalía en capital adicional que se usa para ampliar la producción regulando el mercado de trabajo con nuevas tecnologías para mantener la existencia de un ejército industrial de reserva; la acumulación socialista supone transformar el excedente económico planificado en fondos de inversión, que teóricamente serán destinados no sólo a un aumento de la producción, sino a financiar las necesidades de la sociedad socialista.

Acumulador, ra: adj. y s. Que acumula. || m. Aparato que acumula energía. Los acumuladores eléctricos absorben energía eléctrica y la transforman en químicos para posteriormente suministrarla en su forma original; el de plomo (batería de coche) tiene –descargada- los electrodos –sulfato de plomo y plomo poroso- sumergidos en una disolución (24 a 28 grados B) de ácido sulfúrico. Los acumuladores térmicos o de vapor constan de una caldera. Los acumuladores hidráulicos contienen agua a presión –suministrada por una bomba- y liberan energía mecánica. Los acumuladores mecánicos, generalmente de función compensadora en las máquinas, usan muelles, volantes, etc. || Registro de memorias donde se encuentran transitoriamente los resultados de las operaciones aritmético-lógicas.

Acumular: tr. Amontonar. || Culpar a alguien. || Unir varios expedientes judiciales para fallarlos conjuntamente.²¹

PROYECTO ***IMANES***







UNA COPIA, OTRA COPIA ~~Y~~ UNA MÁS
DESDE QUE ESTOY EN ESTE LUGAR EJ ~~PRÁCTICAMENTE~~
TODO LO QUE HAGO. SI BIEN ME VA ME HAN
A DEPOSITAR UN CHEQUE AL BANCO O A RECIBIR
ALGÚN DOCUMENTO. POR LO MENOS CALLO UN RATO
DEL MUSEO PARA SENTIR EL AIRE Y PALEAR POR
LAS CALLES DEL CENTRO Y VER LAS CURIOSIDADES
QUE VENDEEN LOS AMIGUACRES. PERO LA MAYORÍA DE LAS
VECES ME QUEDO AQUÍ TODO EL ~~DI~~ DÍA SIN
HACER NADA. ENTONCES PARA MATAR EL TIEMPO
LISRE DIBUJO. DIBUJO BASTA NOJÉ PORQUE

PROYECTO IMANES

"Una copia, otra copia, una más... Desde que estoy en este lugar, sacar copias es prácticamente todo lo que hago. Si bien me va, me mandan a depositar un cheque al banco o a entregar algún documento. Por lo menos así salgo un rato del museo para sentir el aire, pasear por las calles del centro y ver las curiosidades que venden los ambulantes. Pero la mayoría de las veces me quedo aquí todo el día sin hacer nada. Entonces para matar el tiempo libre dibujo. Dibujo bolitas, no sé por qué..."

Fue así como empezó a gestarse este proyecto. Como una actividad cien por ciento ociosa y sin ninguna pretensión artística. El dibujar con un bolígrafo acumulaciones de círculos en una libreta me hizo reflexionar acerca de la necesidad absurda que tenemos los seres humanos de mantenernos ocupados la mayor parte del tiempo. En asuntos de "gran" relevancia como la ciencia, la filosofía y el arte o en otros de "menor" importancia como los vulgarmente llamados *hobbies*. Sin embargo, creo que ambos tienen un origen en común: olvidar la angustia terrible de saber que estamos en el mundo sólo de paso.



Collages

Además de observar en estos dibujos un resultado formal bastante interesante, me di cuenta que su proceso de realización se estaba convirtiendo para mí en un extraño método introspectivo.

En esa época yo realizaba mi servicio social en el Antiguo Palacio del Arzobispado (ubicado en el Centro de la Ciudad de México) y como anteriormente lo señalé pasaba la mayor parte del tiempo sin hacer nada. Sin embargo me ocupé en algo. Tomando como referencia estructural las acumulaciones de círculos que había aplicado en los dibujos y utilizando materiales que tenía a la mano, comencé a desarrollar también una serie de collages en hojas de cuaderno. Con una perforadora de oficina hacía múltiples circulitos. Después los pegaba sobre una hoja que tuviera la misma textura, formando pequeñas estructuras irregulares que se camuflajeaban con el fondo. Luego repetí la misma técnica con cartulinas de diferentes colores.

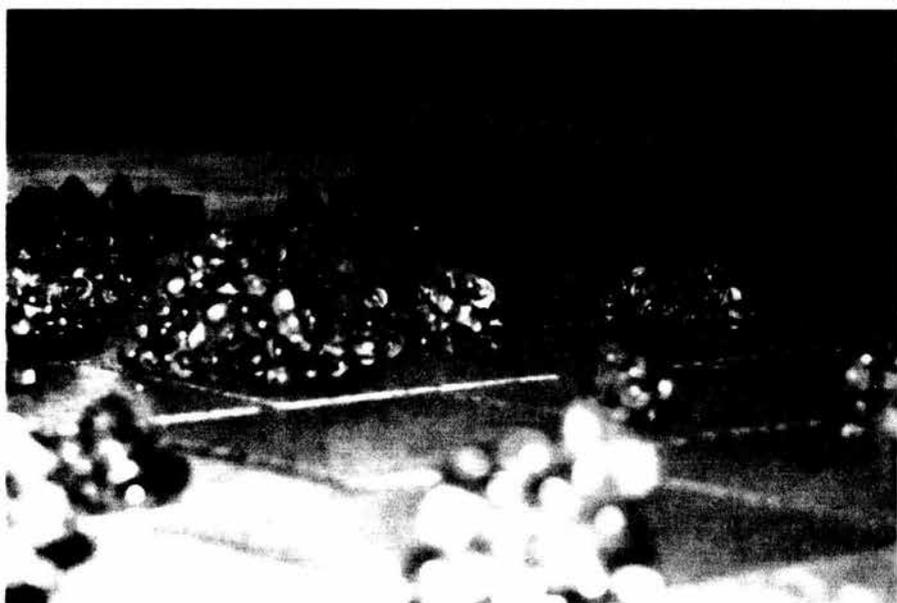


Canicas

El ir diariamente al Centro me hizo convivir con sus tiendas y puestos ambulantes. Los objetos y materiales que ahí me encontraba me motivaron para continuar el experimento. De este modo las canicas de tipo *trébol* se transformaron en la materia prima para construir aglomeraciones irregulares de esferas. Llevando a cabo la idea original al plano tridimensional.

El círculo y la esfera se convirtieron en los módulos constructivos del proyecto en general. El motivo era totalmente circunstancial. No obstante, el círculo y la esfera son formas básicas que se encuentran a cualquier nivel de estructuración de la vida. "Los conglomerados esféricos más económicos, o sea, *los más compactos agrupamientos de esferas*, (...) contienen las claves matemáticas de los principios de coordinación que gobiernan la estructura natural: la geometría dinámica, vectorial, de los núcleos atómicos, así como la de los mismos átomos. Una y otra vez nos enfrentamos con la naturaleza, que formula obviamente sus estructuras con bellos conglomerados esféricos."²²

Inclusive les han atribuido significados de carácter místico. La artista japonesa Yayoi Kusama decía: "El círculo tiene la forma del sol, el cual es símbolo de la energía de todo el mundo y de la vida, y también tiene la forma de la luna que simboliza la calma. Redondo, suave, inconsciente y misterioso. Los círculos o puntos no pueden estar solos; como en nuestra vida social, dos o tres y más de éstos se relacionan. Nuestra Tierra es sólo un punto más entre un millón de estrellas en el universo. Los puntos forman un camino hacia el infinito. Cuando cubrimos la naturaleza y nuestros cuerpos con estos, llegamos a formar parte de nuestro entorno. (...) parte de la eternidad, aniquilándonos a nosotros mismos en pos del Amor."²³



Artistas

El proyecto continuó desarrollándose a partir de la misma estructura. Sin embargo esto no significó una limitante. Formar una colección de fotografías de artistas varones de la farándula mexicana fue la siguiente misión. Aunque éstas no se quedarían como fotografías comunes y corrientes. Ya que serían invadidas por decenas de circulitos.

Seleccionaba dos fotos iguales. A una la perforaba y le pegaba los círculos restantes a la otra diseñando una composición nueva sobre la imagen original. Incluso podía convertir a estos "íconos" de la belleza masculina contemporánea en verdaderos monstruos.

La determinación de elegir únicamente imágenes de hombres se dio espontáneamente. Sin embargo, considero que también puede ser una especie de referencia irónica a la tradición pictórica que durante siglos consistió en tomar como "inspiración" a la mujer. "Hay una clase de pintura europea al óleo cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres. Esta clase es el desnudo. En los desnudos europeos encontramos algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones. Los primeros desnudos de la tradición representaban a Adán y Eva. Merece la pena recoger la historia tal como la relata el Génesis:

Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, dio también de él a su marido, que también con ella comió.

Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cayeron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones. (...) Pero llamó Yahvé Dios al hombre diciendo: "¿Dónde estás?" Y este contestó: "Te he oído en el jardín, y temeroso porque estaba desnudo, me escondí"...

Y Dios dijo a la mujer: "Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos. Y buscarás con ardor a tu marido. Que te dominará."²⁴

El toque final de la pieza consistió en montar cada foto en un bastidor. Aplicando sobre éstas una fina capa de resina de poliéster, tal y como acostumbramos en México decorar las imágenes de preferencia (La Virgen, los santos, equipos de fútbol, artistas favoritos o fotografías de familiares).



Muebles

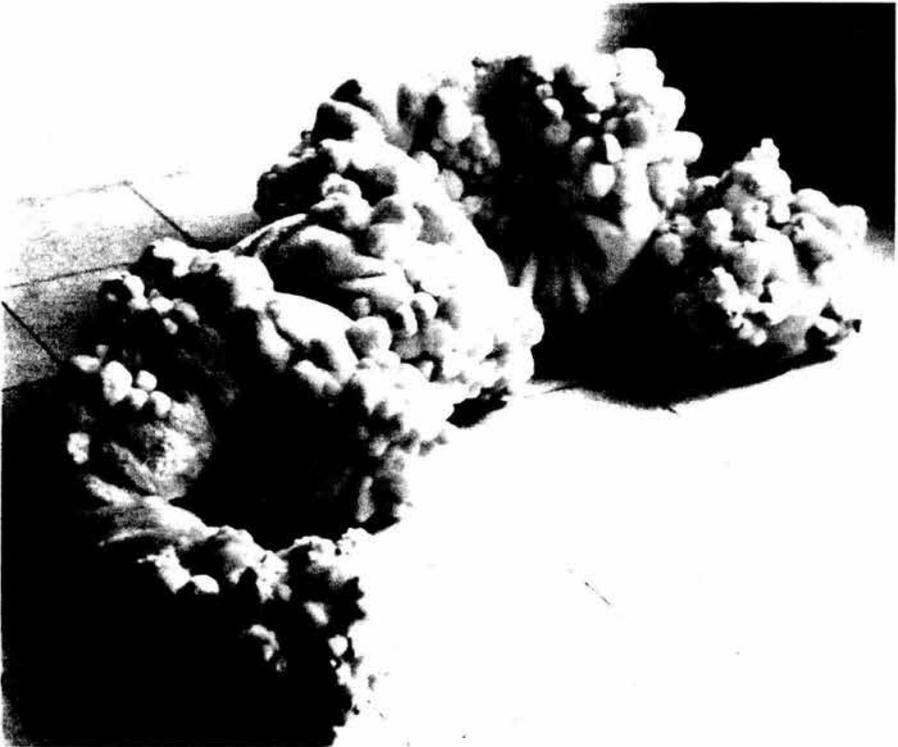
Al encontrarme durante casi toda la evolución del proyecto dentro de una oficina, me interesé en los muebles del lugar para experimentar sobre de estos el método ya conocido. Recuperé un archivero de formica de alguna oficina y me dispuse a producir varios montículos sobre su superficie. Conseguí pliegos de vinilo autoadherible imitación madera que me dediqué a perforar. Después pegué en distintas zonas del archivero los círculos sobrantes formando protuberancias de varios tamaños. Parecían tumores cancerígenos, como si el objeto padeciera alguna enfermedad.

Más tarde adquirí mobiliario para casa: una televisión y un mueble modular que fueron intervenidos del mismo modo. Todos los muebles tenían en común la característica de ser usados, acentuando así su aspecto enfermo.

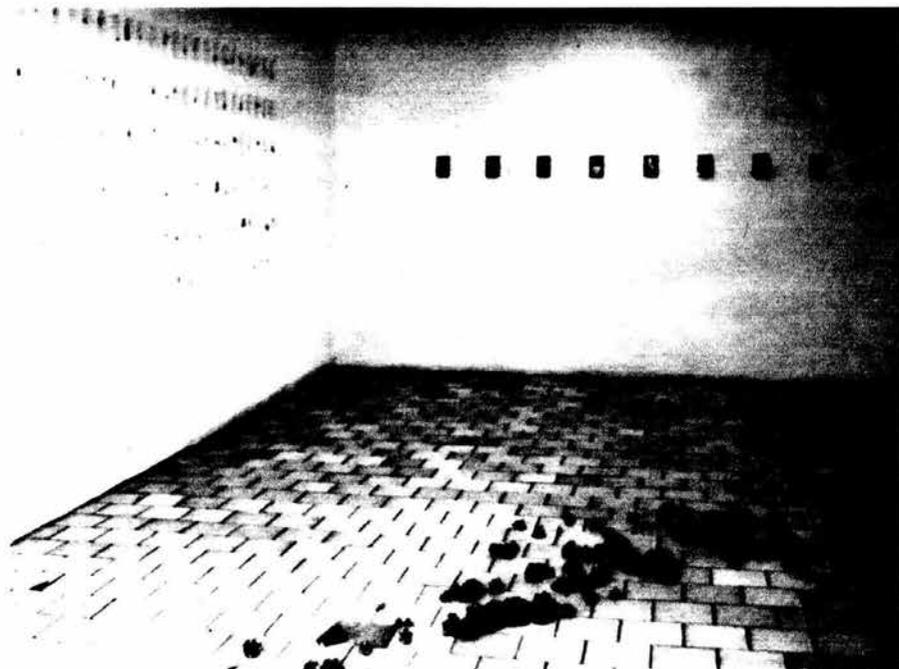


Blup, Blup

La serie *Blup, Blup* es una extensión del proyecto *Imanes*. Parte del mismo principio de acumulación de círculos pero llevada al exceso del regodeo por el material. Utilizando pompones de peluche de diferentes tamaños y colores para construir extrañas esculturas colgantes y otras que descansan sobre el piso. Fue como llevar la idea inicial a sus últimas consecuencias formales, dándole mayor importancia a lo visual que al proceso. Otorgando a las piezas una connotación casi decorativa, a diferencia de *Imanes* en donde lo formal era consecuencia de un contacto más íntimo y experimental con los objetos.



Para finalizar, creo que después de todo viene al caso esta pregunta, ¿Por qué el nombre de *Imanes*? Tomé la decisión porque la estructura formal de las piezas que conforman este proyecto me remitía a la acción que ejerce un imán sobre los cuerpos metálicos. Aunque en realidad pudo haberse llamado también: *Ociosidades, Acumulaciones, Quiero decir nada, Construcciones, Destrucciones, Pasatiempos, Contactos, Armar, Entretenimiento, Tumores, Caprichos, Pruebas, Orden-Caos, Vacío-Lleno, Moléculas, Cacas, Repeticiones, Círculos- Esferas, Obsesiones, Superficialidades, Aglutinaciones, Me gusta hacer esto porque en lo que menos pienso es en el trabajo, Actividad curiosa, Formaciones, Deformaciones, Fractales, Camuflajes, Perforar y Llenar, Irregulares, Casualidades, Azares, Intuiciones, Evasiones, Fkjndkfgn* o *Sin título*.



REFLEXIONES
sobre **IMANES**

Una línea de investigación de los artistas
consiste en retomar elementos
de la naturaleza para reinterpretarlos en el
mundo del arte. Adriana Riquer detiene su
atención en las fuerzas de atracción
magnética o de cohesión molecular para
elaborar su propuesta plástica que va lo
mismo sobre el espacio del plano como el
tridimensional, generando así obras
de naturaleza gráfica y/o
de estructuralidad volumétrica.

Melquiades Herrera*

En Imanes, Adriana Riquer (Ciudad de México, 1976) propone un trabajo derivado de la neurosis y la espera; un juego que tiene como finalidad matar las horas del día, dando como resultado un pasatiempo que a la vez es una reflexión formal y una construcción irónica. La artista lo mismo paraliza canicas, invade una hoja de papel o deconstruye la imagen fotográfica de un cantante de moda transformándolo en un tumor cancerígeno o en una mancha desagradable.

La aglomeración de círculos es el motivo que estructura los trabajos, formando cúmulos aleatorios para modificar el uso de los objetos cotidianos. Dentro de estas posibilidades, la alteración de fotografías es la que presenta una mayor ambigüedad al intervenir la imagen de un sujeto reconocible a partir de su pose o actitud. Estas imágenes parten de fotografías coleccionables para los admiradores cuyo valor de culto se ve vulnerado generando personajes-monstruos que juegan con los estereotipos de moda y se convierten en texturas visuales.

De una manera más sutil, Riquer utiliza la misma estrategia para generar patrones dibujísticos ante los que no se puede evitar buscar formas conocidas o interpretables como al tratar de adivinar el futuro en una taza de café. No obstante, esta búsqueda gestáltica se ve truncada al reconocer que la intención de estos dibujos es meramente estética. La clave que permite discernir este posible error de lectura aparece en las otras piezas que integran este proyecto. Se trata de una serie de objetos tridimensionales formados por canicas y un grupo de collages de papel sobre papel cuya finalidad representativa se pierde ante las características de los materiales. Como colofón, se encuentra un archivero cuya superficie se ve alterada siguiendo estos mismos patrones.

Frente a la imposibilidad de manipular estos objetos; un fructífero producto del eventual aburrimiento de Riquer, queda al consuelo de saber que la artista ya se ha divertido por nosotros en su construcción. Esta muestra nos permite ser cómplices de sus sarcásticas intervenciones.

Iván Edeza *

* Estos textos fueron extraídos de la invitación/catálogo de la exposición Imanes, la cual se llevó a cabo en las Galerías 2 y 3 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M., del 5 al 20 de julio de 2001.

Atlético Magnético

La tesis de que, al menos durante la segunda mitad del Siglo 20, los artistas se han esmerado en hacer un arte cada vez menos "artístico" es uno de los argumentos medulares del artículo de Susan Sontag titulado "La estética del silencio", incluido en el libro *Styles of Radical Will* (1969). Esta referencia -y las citas que se intercalan en este texto, procedentes del mismo ensayo, vienen al caso en la observación de la muestra individual de Adriana Riquer (1976), en los espacios de exposición de la escuela donde estudió: la ENAP. En el contexto de ese espacio formativo, Riquer ha formado parte de Atlético, una agrupación que explora la pachanga como soporte y esencia de su proyecto. A saber por sus seudónimos virtuales en el sitio web atletico.com.mx, el colectivo está formado por los siguientes "atletas": Herotico, Diosrata, Plp, Basiladora, Chickenjuice, Extremepuff, Abu, Lasalvaje y Balium.

"La actividad del artista, practicada en un mundo lleno de percepciones de segunda mano, y ofuscada específicamente por la traición de las palabras, carga con la maldición de la mediatez".

Atlético señala sus aventuras hedonistas con registros residuales (fotos y videos) de híbridos donde se confronta la "artisticidad" del arte con la desfachada vivencia que acontece en los espacios vacíos donde parece que no sucede nada. *Operación cabeza* es el registro de la ingestión de tacos de cabeza en un puesto callejero, presentada en el mismo tono que la experimentación con drogas. *Fin del mundo* consistió en encerrarse colectivamente "en una burbuja indestructible" a esperar el fin del mundo en agosto de 1999, según la profecía que lo presagiaba. *Sarajevo Nights* es un conjunto de fotografías tomadas después de la fiesta, como si fueran imágenes del paisaje después de la batalla, en una

dimensión épica. Las *Pig Pictures* con *snap-shots* que aluden a los modos de representación del mundo de la moda, con desaliñado *glamour*. En el ámbito del diseño, en el que la información y el lenguaje son signos visuales, han producido también una serie de objetos conmemorativos, como calcomanías, volantes, carteles y ropa (como *Justa Noda Moda Fucka*, un tiraje de playeras impresas con imágenes de manos haciendo señas obscenas).

"El artista termina por elegir entre dos opciones intrínsecamente limitativas, obligado a asumir una posición que es servil o insolente. Halaga o apacigua a su público, dándole lo que éste ya conoce, o lo agrade, dándole lo que éste no desea".

Por su parte, Adriana Riquer deambula en el terreno mudo que implica la mera decoración, cuya constante formal es obsesiva y catártica (recuerda ligeramente a la compulsiva Yayoi Kusama), enfrentada a la ausencia de voluntad semántica. Acaso remite a los modos esenciales de la estructuración orgánica, en su atracción seductora, en su magnetismo. Su obra existe en el hastío de ocupar el tiempo ocioso acumulando formas circulares, dibujando, recortando, pegando, construyendo viciosamente en el espacio formas que recuerdan organismos corrompidos por células que se reproducen geométricamente.

"Gran parte del arte contemporáneo aspira alcanzar -mediante las diversas tácticas de blandura, reducción, despersonalización y falta de lógica- esta plenitud ideal a la que el público no puede añadir nada, análoga a la relación estética con la naturaleza. En un principio, es posible que el público ni siquiera añada su pensamiento".

La muestra abre con un archivero de madera forrado con formica que ha sido recubierto por zonas con pequeños círculos de vinilo autoadherible, que a su vez imitan el recubrimiento sintético del mueble. Veintiún fotografías tamaño postal, con las imágenes de cantantes y

actores, se convierten en caricaturas que ocasionalmente hacen irreconocible al sujeto representado, llamando la atención sobre el procedimiento manual, en la textura pletórica. Colgados del techo, cuatro muérganos de pompones coloridos de todos tamaños exhiben su grosera y primorosa gravedad.

Montoncitos de canicas describen una trayectoria sobre el piso de la galería, evidenciando la cancelación del material en su función cinética y lúdica original; enfrente, tres cartulinas de colores pastel sirven de soporte a pelotones de circulitos de otras cartulinas de los colores respectivos, como dibujos silenciosos y autocontemplativos, como tumores de su propia indiferencia. En otros muro, 156 dibujos hechos con bolígrafo sobre hojas de un cuadernito de taquigrafía remiten a una organización infinita sin referente figurativo, como si fueran hechos mientras hablas por teléfono, mientras escuchas a un maestro aburrido. Mientras tanto...

"Para percibir la plenitud, hay que conservar un sentido agudo del vacío que la delimita; a la inversa, para percibir el vacío, hay que percibir el vacío, hay que percibir otras zonas del mundo como colmadas".

Abraham Cruzvillegas

Este es un artículo de Abraham Cruzvillegas que fue publicado el 25 de julio de 2001 en el periódico *Reforma*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

"... el fin de la actividad artística no es la obra
sino la libertad."²⁵
Octavio Paz

En las siguientes líneas haré un breve recuento y algunas reflexiones de cada una de las distintas secciones que conformaron este trabajo:

- **Entrevista: A.R. conversando con Adriana Riquer:** una plática conmigo misma. Especie de examen de auto-análisis por medio del cual indagué en mis recuerdos y pensamientos, logrando un extraño diálogo-monólogo acerca del desarrollo que ha tenido mi actividad artística. Compartí sensaciones y vivencias. Expuse mi forma de ver el arte y por consiguiente la vida. Fue una prueba de carácter personal en la cual me volví a enfrentar a mis propios métodos y resultados creativos, mostrando cada paso que me ha llevado a hacer el trabajo que desarrollo actualmente.

- **Dos textos significativos:** Pienso que *La estética del silencio* de Susan Sontag es un ensayo que a pesar de haber sido escrito hace más de treinta años se puede aplicar perfectamente a nuestros tiempos. Las propuestas que se dieron en esa época estructuraron de alguna manera nuestra forma de ver el arte en la actualidad, sólo que hoy en día existe un vasto mercado que logró absorber aquellas estrategias contestatarias. Debido a las características que la componen, mi obra se puede inscribir al ahora curiosamente llamado arte contemporáneo. Sin embargo, por el momento lo que más me interesa de mi actividad artística es aquello de lo que hablaba Sontag, encontrar un método silencioso de "purificación" y refle-

xión donde el arte no sea el fin sino el medio para alcanzar un poco más de libertad en la vida.

El método de trabajo que he elegido radica en la acumulación repetitiva de elementos. Llevando a cabo una misma acción durante largas horas del día, construyendo formas irregulares que hablan de instantes *cosificados*. En este sentido el texto *Desorden y caos* de Omar Calabrese me ayudó a darle una posible interpretación formal a mis piezas, ya que son varias las coincidencias estructurales que poseen éstas en relación a los objetos fractales:

- *el carácter casual*: mis piezas suelen partir de una situación azarosa que reemplaza el orden original de los elementos que las conforman.
- *el gradual*: poseen una estructura irregular la cual se repite constantemente.
- *el teragónico*: su aspecto tiene una forma poligonal "monstruosa", o sea, poseen una gran cantidad de lados.

Estas particularidades formales que se pueden atribuir a mis piezas son consecuencias de una práctica intuitiva pero reflexiva sobre la realidad. Por su aspecto caótico y el sin sentido de su elaboración parece que no dicen nada, sin embargo, "nadie puede concebir una idea después de haber escuchado de veras".²⁶

- **Acumulaciones**: En la sección **Acumulación de imágenes de acumulaciones** traté de elaborar un discurso completamente visual que adquiriera una narrativa cercana al mundo que más me interesa, el de las visiones. Relacionar imágenes de *acumulaciones* de estructuras naturales con las del arte me pareció un ejercicio interesante. Además de resultar una manera más directa y lúdica de presentar referencias visuales que formalmente tienen que ver con mi trabajo, logré ubicar ciertas constantes y variables en éstas. De este modo encontré acumulaciones como **a) repetición de un mismo elemento**, por ejemplo en la pieza de Tom Friedman y en las gotas de rocío; **b) aglomeración de distintos elementos**, en el libro infantil *¿Por qué no?* de Mora Diez y Heráclito

López y en la pintura *Naturaleza muerta con verduras* de Frans Snyders; **c) crecimiento azaroso de una estructura**, en la imagen del Mar Muerto y en el excremento de antílope; **d) estructura de vida**, en las moléculas de b-hemocianina del caracol y en los hongos de montaña y como **e) idea**, en el *Árbol genealógico* de Zhan Huan y en la *pedra que cede* de Gabriel Orozco. Ésta no pretende ser una clasificación rígida, simplemente creo que ayuda a observar cómo todas estas estructuras se manifiestan de diversas maneras, ya que una acumulación que se concibe como **idea** puede al mismo tiempo estar estructurada por la **repetición de un mismo elemento** o una acumulación como **estructura de vida** puede estar estructurada a su vez por la **aglomeración de distintos elementos**.

El proceso de elaboración de **Acumulación de textos sobre acumulaciones** resultó ser una rara técnica de investigación gracias a la cual pude acceder a algunas teorías biológicas, curiosas frases de artistas, poesía *acumulativa*, explicaciones psicológicas, fragmentos de ensayos sobre estética y simples definiciones técnicas. Intercalé textos que tuvieran como requisito incluir algo relacionado con la *acumulación* o que su propia estructura fuera *acumulativa*. Este experimento me permitió jugar con mi propio sistema de construcción, recopilando y juntando ideas distintas sobre este concepto. De este modo, la edición me permitió valorar los textos en sí mismos y en relación al conjunto que formaron.

- **Proyecto Imanes**: al enfrentarme a mi descripción sobre la concepción, desarrollo y conclusión de este proyecto, entendí más claramente mi manera de proceder. Durante el desarrollo de esta propuesta no me parecían tan evidentes los motivos que me llevaron a efectuarla. Sin embargo, al llevar a cabo este recuento descubrí ciertas constantes en mis piezas, así como las características contextuales que se presentaron para hacerlas. Después de todo este proyecto concluyó, pero no han terminado mis inquietudes hacia diversas situaciones relacionadas con el ocio, el absurdo

y la realidad. Éstas han continuado manifestándose en otros proyectos artísticos recientes como en el de *Iluminar*.

- **Reflexiones sobre *Imanes*:** se presentaron tres textos que se refieren a este proyecto. En su escrito, Melquiades Herrera sugiere brevemente que hay artistas que optan por fijar su atención en ciertos fenómenos naturales para después elaborar su propuesta. Considero que en mi trabajo, efectivamente hay patrones estructurales similares a los que se pueden encontrar en una organización molecular. Sin embargo, como señalé anteriormente, es una consecuencia formal no planeada, una característica que se dio de manera inconsciente y azarosa. Por su parte, Iván Edeza hace una descripción detallada de cada una de las piezas que conforman el proyecto *Imanes*, haciendo énfasis en el carácter neurótico y obsesivo del proceso. En cierto sentido, estoy de acuerdo con esta definición, ya que en un inicio sí partió de un estado de evasión. Aunque con el tiempo, he tratado de asumirlo como un procedimiento de autoconocimiento más cercano a la "meditación" que a una salida neurótica y desesperada. El último es el artículo *Atlético magnético* de Abraham Cruzvillegas. El texto comienza haciendo un recuento sobre algunos propósitos y proyectos que ha tenido el *Atlético*. Posteriormente, se refiere a la exposición *Imanes*, intercalando citas del ensayo *La estética del silencio* de Susan Sontag, el cual, curiosamente ha sido fundamental para mí, ya que me ha ayudado a entender distintos momentos de mi formación, situaciones relacionadas con el arte contemporáneo y con mi actividad artística.

La investigación y realización de esta tesis resultó una experiencia sumamente enriquecedora. Compartir los juegos, situaciones y resultados aquí expuestos se convirtió en un reto importante de autoconocimiento que me ayudó a clarificar ideas e intenciones. A plantearme nuevas interrogantes acerca de mi

actividad artística y realidad. A descubrir en otras disciplinas múltiples caminos y posibilidades interesantes para nutrir mi trabajo. El llevar a cabo este documento fue una etapa más en mi formación que me ha motivado a seguir buscando e inventando estrategias para jugar con cada cosa que encuentro. Plantearme nuevos problemas a través de proyectos artísticos recientes. De este modo, he continuado inventando caminos que me permitan conocerme y conocer "realidades" para seguir adquiriendo libertad.

Lista de imágenes de acumulaciones

- El brillo de la nebulosa "Tarántula" dentro de la galaxia más cercana a la Vía Láctea.
- David Akiba, De la serie: Burbujas, 1997
- Moléculas de B-HEMOCIANINA del caracol común.
- Andrea Oстера, De la serie: Fragmentos de un cuerpo invisible, 1997
- Micrografía electrónica de las partículas esféricas del virus de la poliomielitis.
- Gianni Caravaggio, Effervescente, 2001
- Arabidopsis thaliana. Granos de polen adentro de las anteras abiertas y contiguas. (foto de Ma. Elena Álvarez Buylla)
- Sigmar Polke, Vase II, 1965
- Hongos que aparecen acumulados en los bosques de montaña en México.
- La Catedral de Milán en Italia
- En el Mar Muerto, según la estación del año, el nivel de las aguas desciende mucho y las sustancias minerales que contienen forman pilares, torrecillas y masas de extrañas formas.
- El Templo de Kandariya Mahadev en Khajuraho, India
- Coral con tentáculos abiertos para alimentarse.

- Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1961
- Trecho de la Calzada de los Gigantes (Irlanda del Norte)
- Constantin Brancusi, *La columna sin fin*, 1937-1938
- Gusanos Rojos en el fondo del Océano Pacífico.
- Abraham Cruzvillegas, *El Nuevo Progreso*
- Árbol de Navidad en el Parque Nacional de Fiorland, Nueva Zelanda.
- Monasterio de Melk en Austria
- Cientos de flamings reunidos a orillas del Lago Nakuru en el Este de África.
- Sir Lawrence Alma-Tadema, *Las rosas de Heliogábalo*, 1888
- Vista aérea de un bosque húmedo en Borneo.
- Frans Snyder, *naturaleza muerta con verduras*, hacia 1600
- El menhaden del Atlántico es un miembro de la familia de los arenques. El 98% del menhaden pescado se convierte en harina, proteínas y aceites, y se usa como fertilizante, alimento para animales y cosméticos.
- Libro infantil *¿Por qué no?* de Mora Diez y Heráclito López
- Acumulación de piñas en el mercado de la Merced, Ciudad de México.

- Arman, Madison Avenue, 1962
- Cebras buscando seguridad al unirse a una manada de ñus al emigrar en primavera en el Serengeti.
- Sol LeWitt, Four color drawing, 1970
- Panal de abejas.
- Imagen de dulces en La Merced
- Polillas Gitanas sobre un pino blanco en Massachussets, E.U.A.
- Yayoi Kusama, Beyond my illusion-butterfly, 1999
- La Gran Barrera de los Arrecifes en Australia figura entre los más ricos ambientes marinos del mundo.
- Zhan Huan, Árbol genealógico
- Desierto de Sáhara (Túnez)
- Georges Seurat, Le Bec Du Hoc, 1885
- Cataratas del Iguazú (Argentina/Brasil)
- Mauricio Ortiz, Playa de Cabo Pulmo, Baja California Sur, 1995
- Gotas de rocío.
- Heráclito López, Metástasis, 2003
- Excremento de antílope
- Tom Friedman, Sin titulo, 2000
- Microfotografía de un minúsculo cáncer de pulmón

rellenando un alvéolo, pequeño saco donde se produce el intercambio gaseoso.

- R. Buckminster Fuller, Expo Dome, 1967

- Interior de la cava del Monasterio de Santa Catalina, cerca del pie de Jabal Musa (el tradicional monte Sinaí). Apiñados en forma impresionante hay cientos de cráneos humanos.

- Gabriel Orozco, Piedra que cede, 1992

- Un momento de la oración que, cinco veces al día, tanto en la Kaaba como en cualquier otra ciudad musulmana, reúne a los fieles.

- Christian Boltanski, Lost Workers, 1994-1995

- Alrededor de 30,000 adolescentes reunidos en un parque en Budapest durante la presentación de Locomotiv GT, uno de los grupos más populares en Hungría.

- Tendederos de ropa en Karachi, Pakistán.

Citas

- 1 Octavio Paz. *Apariencia desnuda*. México, Ediciones Era, 2ª edición 1995, p.21
- 2 *Ibidem*. p.100
- 3 Roger Caillois. *Estética generalizada*. Revista Casa del Tiempo, Vol. I (suplemento), México, UAM, p.4
- 4 Susan Sontag. *Estilos radicales*. Madrid, Taurus, 1985, p.13-31
- 5 Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra: signo e imagen, 3ª edición 1987, p.132-143
- 6 Roger Caillois. *op. cit.* p.4
- 7 Christian Boltanski, citado en Gloria Moure. *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Ediciones Polígrafa, 1996, p.107
- 8 Raymond Roussel, citado en André Breton. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 3ª edición, 1997, p.263-265
- 9 Antonio Lazcano-Araujo. *El origen de la vida*. México, Editorial Trillas, 3ª edición, 1989, p.26-38
- 10 Donald E. Ingher. *Geometría Biológica*. Artículo publicado en la revista *Investigación y Ciencia*, marzo, 1998, p.44-54
- 11 Roger Caillois. *op. cit.* p.4-7
- 12 Jean-Pierre Brisset, citado en André Breton. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 3ª

edición, 1997, p.213-214

13 James O. Whittaker. *Psicología*. México, Editorial Interamericana, S.A., 1ª edición, 1968, p.377

14 Omar Calabrese. op. cit. p.44-48

15 Tom Friedman, citado en Dennis Cooper; Bruce Hainley; Adrian Searle. *Tom Friedman*. Hong Kong, Phaidon, 2001, p.104-107 (traducción de Adriana Riquer)

16 Arman, citado en Marco Livingstone. *Arte Pop*. Madrid, Electa, 1992, p.285

17 Werner Wolff. *Introducción a la Psicología*. México, Fondo de Cultura Económica, 11ª edición, 1953, p.54-59

18 Yayoi Kusama, citada en Laura Hoptman; Udo Kultermann; Akira Tatehata. *Yayoi Kusama*. Hong Kong, Phaidon, 1ª reimpression, 2001, p.35-37 (traducción de Adriana Riquer)

19 José Otte. *El Gran Libro de la Salud*. México, Reader's Digest, 1971, p.815

20 Marcel Duchamp, citado en André Breton. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 3ª edición, 1997, p.322-324

21 Joan Grijalbo. *Diccionario Enciclopédico*. Barcelona, Grijalbo, 1986, p.28

22 R. Buckminster Fuller, citado en Gyorgy Kepes. *La Estructura en el Arte y en la Ciencia*. México, Editorial Novaro, 1970, p.72

23 Yayoi Kusama, citada en op. cit., p.112 (traducción de Adriana Riquer)

24 John Berger. *Modos de ver.* Barcelona, Gustavo Gili,
7ª edición, 2002, p.55-56

25 Octavio Paz. op. cit. p.102

26 Susan Sontag. op. cit. p.31

Bibliografía

- Bellini, Andrea. *Cosa Arcana e Stupenda: Scultura italiana contemporanea*. Milán, Silvana Editoriale, 2001
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 7ª edición, 2002
- Bonami, Francesco. *Echoes: Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*. Hong Kong, The Monacelli Press, 1996
- Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 3ª edición, 1997
- Buchloh, Benjamin H.D.; Cruzvillegas, Abraham; Kuri, Gabriel; Nesbit Molly; Ortega, Damián; Ruiz, Alma. *Gabriel Orozco*. Alemania, MOCA/CONACULTA INBA, 2000
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra: signo e imagen, 3ª edición, 1987
- Castillo, Héctor. *La Merced, enigma alimentario*. México, Investigación y Desarrollo de Proyectos, S.C., 1994
- Cooper, Dennis; Hainley, Bruce; Searle, Adrian. *Tom Friedman*. Hong Kong, Phaidon, 2001
- Critchlow, Keith. *Order in space*. Hong Kong, Thames and Hudson, 1969
- Grosenick, Uta; Riemschneider, Burkhard. *Art Now*. Italia, Taschen, 2002
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Singapur, Phaidon, 1998

- Gómez-Pompa, Arturo. *Biología: Unidad, Diversidad y Continuidad de los Seres Vivos*. México, Compañía Editorial Continental, S.A., 1970
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 1ª reimpresión, 2000
- Hoptman, Laura; Kultermann, Udo; Tatehata, Akira. *Yayoi Kusama*. Hong Kong, Phaidon, 1ª reimpresión, 2001
- Ibero, Ramón. *Constantin Brancusi*. España, Polígrafa, 1997
- Kepes, Gyorgy. *La Estructura en el Arte y en la Ciencia*. México, Editorial Novaro, 1970
- Krausse, Joachim; Lichtenstein, Claude. *Your private sky: R. Buckminster Fuller*. Italia, Lars Muller Publishers, 1999
- Landucci, Sandro; López, Mauricio. *La era victoriana, un siglo de pintura británica*. Italia, Américo Arte Editores, 1997
- Lazcano, Antonio; Araujo. *El origen de la vida*. México, Editorial Trillas, 3ª edición 1989 (3ª reimpresión, 1994)
- Lindinger, Harry. *Las Maravillas del Mundo*. Vol. 7-12, España, Salvat, 1986
- Livingstone, Marco. *Arte Pop*. Madrid, Electa, 1992
- Moure, Gloria. *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Barcelona, Polígrafa, 1996
- Otte, José. *El Gran Libro de la Salud*. México,

Reader's Digest, 1971

Paz, Octavio. *Apariencia desnuda*. México, Ediciones Era, 2ª edición, 1995

Russoli, Franco. *Los Grandes Maestros de la Pintura Universal: La Búsqueda de la Forma y el Color*. México, PROMEXA, 1981

Schneider, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Alemania, Taschen, 1992

Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Madrid, Taurus, 1985

Toscani, Oliverio. *The Encyclopedia of Poo*. España, Colors, 2000

Whittaker, James. *Psicología*. México, Editorial Interamericana, S.A., 1ª edición, 1968

Williams, Gilda. *Fresh Cream: Contemporary art in culture*. China, Phaidon, 2000

Wolff, Werner. *Introducción a la Psicología*. México, Fondo de Cultura Económica, 11ª edición, 1953

Tesis, revistas y otras publicaciones

Gamboa, Laura. *Descontextualizando entradas y/o salidas*. Tesis para obtener el título de Lic. en Artes Visuales. ENAP/UNAM, México, 2002

Hernández, Arturo. *Periódico Diario: Situacionistas; punto de partida*. Tesis para obtener el título de Lic. en Artes Plásticas. Esmeralda/CNA/INBA, México, 2003

Revista de Geografía Universal, Vol.10 #2, agosto 1980; Vol.11 #1, enero 1981; Vol.11 #6, junio 1981. México

Muy Interesante, año XI #2, 1994; año XVI #2, 1998,
México

Luna Córnea, número doble, enero-julio 2001, México

National Geographic. mayo 1986; Vol.173 #5, mayo 1988;
Vol.163 #1, enero 1983; Vol.163 #2, feb. 1983; Vol.157
#2, feb. 1980; Vol.156 #5, nov. 1979; Vol.142 #3,
sept.1972; Vol.159 #5, mayo 1981; Vol.137 #2, feb.
1970. Washington, D.C.

Revista Casa del Tiempo, UAM, Vol.I (suplemento) 1980,
México