



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**"El uso de la repetición de la imagen como factor  
compositivo en el grabado contemporáneo"**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Adrián Reynoso Perdomo

Director de Tesis: Mtro. José de Jesús Martínez Álvarez

México, D.F., 2002

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



**DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A Laura, Carlos,  
David y Alejandra

A mis maestros Chucho, Maru

A mis amigos

INTRODUCCIÓN.....	4
-------------------	---

## **CAPÍTULO 1**

1.1 Arte Decorativo.....	7
1.2 Características formales del ornamento.....	13
1.3 Posibilidades y efectos de la seriación.....	20
1.4 Warhol y la imagen seriada en el arte pop.....	27
1.5 La repetición en el grabado (la búsqueda del idéntico).....	33

## **CAPÍTULO 2**

2.1 Ross Bleckner y la metástasis de la célula. (reflexiones).....	38
--	----

## **CAPÍTULO 3**

3.1 Estampas. Descripción Formal.....	52
3.2 Estampas. Descripción Temática.....	54
3.3 Estampas. Descripción Técnica.....	58

CONCLUSIONES.....	75
-------------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	79
-------------------	----

La repetición, palabra que implica la acción de volver a hacer o decir lo hecho o dicho; definición que en su significado se acerca más a un juego de palabras, aunque esto no está muy lejos de la realidad en la construcción de patrones y ritmos en la repetición. De hecho la repetición es más fácil entendida cuando se la toma como un adjetivo cualitativo, siempre subordinada a la acción de algo: el patrón repetitivo de un parque, la repetición del día tras la noche o la simetría bilateral de un rostro.

En el marco de ésta tesis se rastreará esa predilección por la ordenación de las cosas, buscando encontrar ese principio que causa la sensación de placer de por ejemplo: la contemplación de un tapete persa, y el porque no se necesita ser un experto conocedor para apreciar el juego de formas y colores. En esta investigación se buscará presentar a la repetición como producto de una búsqueda del orden, donde el hombre en ese afán de transformar y controlar su medio, busca las formas que solo se encuentran de manera esporádica en la naturaleza. Esa sensibilidad hacia el orden que no solo se manifiesta en el hombre si no en todo organismo, se convierte en pretexto para crear un arte que busca dejar su sello en todo lo fabricado por el hombre. La repetición como un elemento muy útil del arte ornamental, se manifiesta en la decoración de objetos, espacios arquitectónicos, elaboración de patrones e imágenes o diseño de emblemas.

Para estudiar la repetición de cerca es necesario verla actuar bajo la acción de diferentes fenómenos, como un virus que sólo se manifiesta, se propaga y se multiplica al contacto de su huésped. Sus efectos pueden ser absolutamente benéficos y alentadores como en el arte, produciendo una caleidoscópica gama de posibilidades y formas integradas en lo que se le llama patrones. Como se verá en el primer capítulo que busca encontrar el génesis de la repetición, y en general esclarecer esa tendencia al orden del que han sido equipados todos los organismos, y del que el hombre ha sabido sacar tanto provecho, consciente o inconscientemente. Dentro de lo que se entiende como arte decorativo o de ornamentación,

se incluye la decoración arquitectónica, la de objetos, adornos para el cuerpo, e incluso del mismo a través de tatuajes, incisión de cicatrices, peinados y pinturas del rostro. Se sientan las bases para el entendimiento no solo de la repetición si no de la importancia de crear un orden dentro del azar y contingencia del mundo que nos rodea. Observaremos y definiremos ciertas cualidades formales comunes en el ornamento, deteniendonos en sus efectos y como afectan al patrón decorativo, para así poder entrar de lleno en los efectos de la seriación en objetos reales; muy diferente de la seriación de imágenes e igualmente de elementos abstractos sencillas.

Se verá como la publicidad, la modernidad y el consumismo, modelan nuestra forma de ver y apreciar las cosas, y su reflejo en la esfera del arte. Warhol y el pop forman aquí el bastión de la capacidad ilimitada de repetición en lo objetos e imágenes. Esto representa por así decirlo el regreso de la repetición al arte funcionando ahora mas allá del arte decorativo. La muerte del objeto "aurático" descrito por Walter Benjamin. Caso especial el del grabado y una historia de la búsqueda del original barato sin un constreñimiento de su belleza por su manufactura masiva.

Dentro del capítulo dos observaremos cómo la repetición es actualmente un recurso de apropiación, rescatado de tendencias pasadas como el op art, y como más tarde la repetición que mas bien sirve aquí como redundancia en definición de algo excesivamente abundante; vemos la contraparte de nuestra comparación de la repetición como un homologo viral, lo redundante, como un sublime degradado o una metástasis de la célula, es reflejado en la obra artística de Ross Bleckner, obra que en definitiva puede causar sentimientos encontrados de atracción y repulsión hacia su obra, dialogados a través de su meditación del mundo actual.

La presentación de mi producción gráfica personal se encuentra descrita en sus características formales, técnica y temática, en el tercer capítulo, seguidamente su correspondiente presentación visual en acervo fotográfico.

En cuanto a los objetivos principales de ésta investigación se buscará crear un marco de definición y de características principales de la repetición. Analizar la importancia e influencia que tiene la repetición como un factor compositivo en el arte y su estrecha relación con la forma

en que percibimos nuestro entorno; fenómeno que fácilmente pasa por desapercibido por su extrema cotidianidad. Así mismo, se buscará delinear las razones de su creciente reaparición en el arte, tratando de definir si se trata de una nueva forma de apropiación, un reflejo de la infinita capacidad de producción en masa o un efecto de la constante búsqueda por lo nuevo el cual cae en consecuencia, en un reciclamiento constante de lo mismo.

La repetición por si sola, ¿podría representar un lenguaje de expresión artística?, ¿Que posibilidades nos da la composición por redundancia?, ¿Se podría pensar por lo tanto que nos acercamos a una estética de la repetición por la repetición o se encuentra ésta aún, subordinada al discurso que se le quiera dar a las formas?

En mi opinión al utilizar ésta "estética de la repetición" se echa mano de una de las características más comunes utilizada tanto por los medios masivos cómo por el arte ornamental. Pero ¿Como sacar provecho de todo esto en miras de la creación de un lenguaje estético personal que refleje también la manera de ver mi entorno?

Se buscará dar respuesta a esta interrogante y otras como: la exploración de sus posibilidades y límites, afectación que tiene la repetición sobre la forma, distorsiones visuales y psicológicas por el uso de la redundancia. Al clarificar los usos y costumbres de la repetición, más que criticarlos se busca reinsertarlos dentro de un lenguaje artístico tal como en un remedio homeopático en donde el problema se soluciona a través de la administración racionada (o razonada) de ese mismo problema.

La presentación de mis grabados al final de ésta investigación buscan dar respuesta a estas interrogantes, aunque en realidad levantan en la mayoría de los casos, mas preguntas que respuestas. Abriendo cada uno de ellos el camino a nuevas posibilidades de explotación. El uso del grabado funciona así cómo un medio idóneo en sus características de repetibilidad en la impresión, superposición de placas y riqueza de técnicas, ésto sin perder el gesto emotivo que le imprima el artista y la casualidad del efecto en la factura de la placa. Su elección radica así mismo en una predilección por el uso del dibujo y los altos contrastes.

Es así como presento esta tesis, buscando explicar la belleza de la repetición, efecto que en su sencillez de construcción nos puede dar infinitas posibilidades de uso y significado.

## 1.1 Arte Decorativo

Se le llama ornamento a la elaboración de objetos funcionalmente completos, con el fin de provocar un placer visual.

El ornamento es tan antiguo como la humanidad, desde el momento que alguien tuvo la imaginación y habilidad de labrar una punta de hacha respetando ciertos patrones o elementos atrapados en la piedra; con el único motivo de hacerlo mas atractivo, algo que está más allá de la simple funcionalidad. (Ilustración 1). El producto final ofrece algo que tal vez no debería estar ahí y que solo complica el trabajo del artista, pero en retorno hizo del objeto un placer y un privilegio de poseer. Esto es ornamentación en su forma más básica.

Los estilos fueron creados colectivamente, uno añadía un elemento aquí o allá a partir de esta posibilidad de permutación, los estilos de la decoración pueden variar dramáticamente de acuerdo a sus orígenes, desarrollo y fuentes de influencia, pero hasta el siglo veinte hay un principio que no cambia, esto es: "La elaboración hace a los objetos especiales"<sup>1</sup>.

Sin embargo esto no quiere decir que toda elaboración u obra acabada puede ser llamada un ornamento ya que si ésto fuera así no habría diferencia de categorías entre arte y ornamento.

El ornamento comunica principalmente a través de la forma, aunque el contenido no es excluido en el sentido de un significado implícito o un tema reconocible. Si esta precedido por la forma, en tanto que en la pintura o en la escultura tradicional el tema o contenido provee la llave para su tono emocional. En el ornamento esta energía emocional esta implícitamente disimulada por la disciplina de un patrón.

El ornamento es la única arte visual en la cuál su principal propósito si no es que el único es el placer<sup>2</sup>.

La influencia del ornamento es mucho mayor de lo que podríamos pensar actualmente, todavía influenciados por el slogan modernista: "*Menos es más*".

Miles de artesanos entregaban sus vidas a la elaboración de patrones, se gastaban cantidades extraordinarias de dinero y fuerza



ilustración 1

<sup>1</sup> James Trilling: *The language of ornament*. 2001 p.12

<sup>2</sup> *Ibid.* p.14



propietarios.

Lenguaje y diseño se fundían para crear patrones únicos y de los más variados. Como el de la cultura árabe (ilustración 2).

Su uso en la religión servía para emular lugares sagrados (ilustración 3), para enfatizar figuras y santos (ilustración 4). Ordenaban los espacios con su repetición y sus ritmos, su profusión o escasez definían estilos o creaban otros nuevos. En poca o en gran medida la ornamentación siempre estaba presente y era vista como signo de prosperidad y evolución. En los objetos de uso cotidiano, joyas, vasijas instrumentos de guerra etc. La decoración formaba parte de los productos de uso y tradición. Esto fue así hasta principios del siglo pasado (1908) cuando un arquitecto austriaco Adolf Loos decreto el ornamento como un crimen y un sinónimo de vulgaridad, considerándolo como algo primitivo, y estableció que el futuro no correspondía al ornamento sino al diseño industrial. Aunque el ornamento no desapareció totalmente, después de esto la decoración tradicional si cambió profundamente, se hubo de transformar a proyecciones más sencillas, se subordina ahora a la funcionalidad.

Pero ¿cómo llega el ornamento a desaparecer tan abruptamente?. Uno de los catalizadores fue la producción en masa a cargo de maquinaria cada vez más sofisticada la cual hacia asequible para un publico mayor, artículos que antes eran hechos a mano.

Nikolaus Pevsner lo expone de manera clara: "los fabricantes estaban en disposición, por medio de las nuevas máquinas, de producir miles de artículos baratos en el mismo tiempo y por el mismo costo de lo que se requería por la producción de un solo objeto hecho a mano. Falsos materiales y falsas técnicas dominaban toda la industria. La habilidad del artesano... fue sustituida por la rutina mecánica. La demanda aumentaba año con año, pero demanda de un publico ignorante, un publico con mucho dinero y sin tiempo o sin dinero y sin tiempo." <sup>3</sup>

Como mencionábamos el ornamento no desapareció por completo, pero si se transformo adaptándose a la época moderna pasando por varias fases. Primero, las formas ornamentales vendrían ahora directamente de los materiales o de procesos técnicos, con un mínimo de

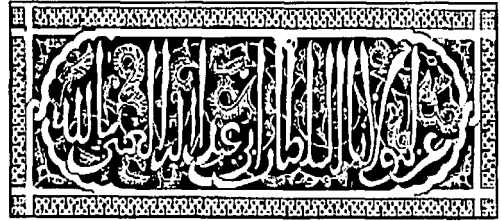


ilustración 2



ilustración 3

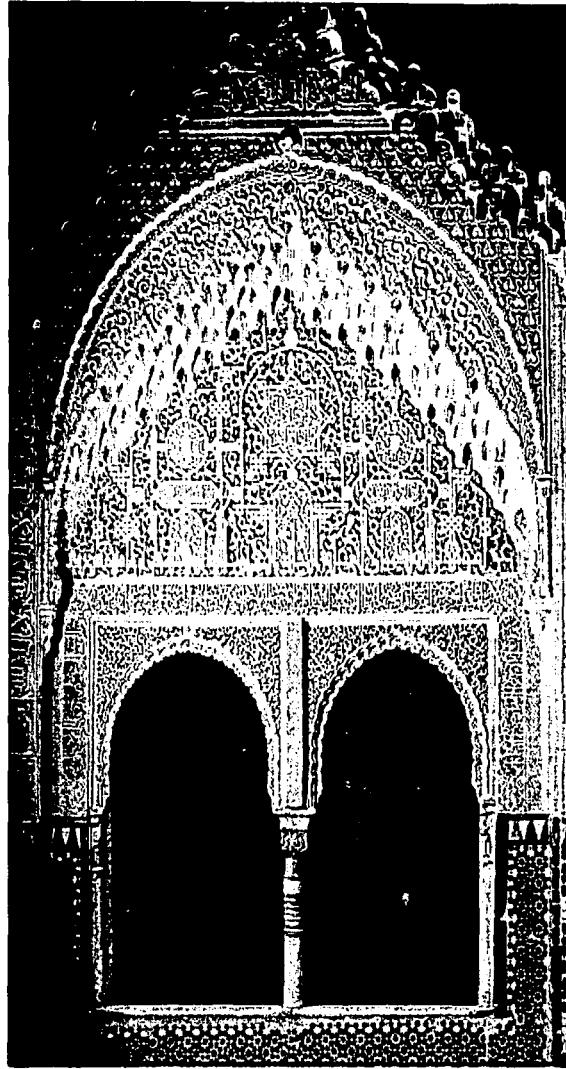


ilustración 4

intervención artística, es decir los materiales debían ser escogidos por sus características estéticas inherentes, manipulándolas lo menos posible, buscando un efecto natural. (Ilustración 5). La segunda fase favorece lo indeterminado, con una manipulación artística que apunta hacia las formas irresolutas y fluidas emulando estilos ornamentales anteriores, como el del art nouveau.

Todo ésto culmina hoy con la aparición de una gran gama de productos ya hechos llámese: ropa, joyería, muebles, transporte, objetos decorativos. Escogemos los que más nos parecen adecuados y podemos comprar. Los llevamos con nosotros y los sumamos a otros objetos con lo cuál van conformando lo que se podría llamar una imagen simbólica de nosotros mismos. Podemos escoger y cambiar productos de forma casi infinita a nuestro antojo pero no tenemos ninguna influencia en la creación de estos productos. Es decir que ya no podemos fabricar una imagen externa de nosotros mismos como se hacia antiguamente al encargarse una pieza de decoración exclusiva, producto éste de la influencia directa tanto del cliente como del manufacturador. Esta relación se vió afectada hoy en día donde, salvo exclusivas excepciones, no tenemos trato directo ni influencia directa con el manufacturador.

Más tarde veremos como se reflejan estas interrogantes en el mundo del arte cuando hablemos del arte pop.

Regresando un poco a los principios del ornamento nos damos cuenta que el ornamento contiene ciertas características comunes, independientemente del estilo que se trate, algunas de estas *cualidades visuales* pueden ser la de movimiento óptico por una repetición de elementos, ritmos, una estilización de las formas, simplicidad o complejidad en su composición.

Pero como surgen estas cualidades, porque algunas son comunes a todos los estilos aunque estos no hayan tenido contacto mutuo ni influencia entre sí por miles de años. Este afán de organizar visualmente el entorno, de percibir la ordenación de los elementos, la sensación de placer que se obtiene de observar un patrón como los de Escher, cual es la necesidad de construir lugares perfectamente simétricos como pirámides e iglesias. ¿De donde surge pues, lo que Gombrich<sup>4</sup> ha llamado el *Sentido del Orden*?

El hombre y todo organismo viviente vienen en mayor o menor

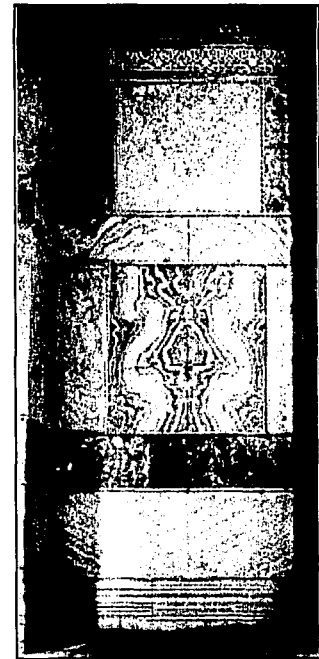


Ilustración 5

grado equipado con lo que se podría llamar un "mapa cognoscitivo", es decir un sistema de coordenadas en el que cabe situar objetos determinados el cual se encarga de decirnos lo que los objetos a nuestro alrededor significan, si son fuentes de nutrición o de peligro y dependiendo de esto como reaccionar a éstos estímulos. Debido a que la mente debe ser selectiva para no perderse en un mar de contingencias, necesita reaccionar de manera especial a ciertos estímulos muy específicos, entre ellos existe una tendencia a la percepción de configuraciones simples como líneas rectas, círculos y otras formas regulares, las cuáles por sus características no son algo común de encontrar en la naturaleza, por lo que cuando se llegan a dar llaman nuestra atención. El ojo responde de manera activa a estímulos visuales que tengan ciertos formatos en ellos, es decir, el ojo es sensible a ciertos patrones y ordenes simples, más que si fueran dispuestos de forma caótica o al azar. Un mayor despliegue de ordenación causal provocará destacarse mas del mundo del azar que nos rodea; por ejemplo la organización de formas que despliegan las flores y ciertos insectos y aves como distinción de su especie, sirve por un lado para reconocerse y agruparse, y en el caso de las flores de destacar del medio natural, apuntando así al sentido del orden que poseen los insectos para ser polinizadas. El diseño debe destacar clara y visiblemente contra el fondo.

Esto mismo se aplica a los patrones creados por el hombre, en los cuales se busca resaltar un objeto, enmarcarlo, categorizarlo, llámese un retablo, o el mismo cuerpo (tatuajes, incisión de cicatrices). Aunque es verdad que estos patrones y diseños no son nada comparados con los que se pueden casualmente hallar en la naturaleza. ¿Cómo es que el hombre ha llegado a tan altos niveles de abstracción habiendo tan pocos ejemplos en la naturaleza como para crear una fuerte impresión en la mente humana? A esto Gombrich nos dice:

"La conclusión a la que se nos lleva sugiere que precisamente porque éstas formas son tan raras en la naturaleza, la mente humana ha elegido aquellas manifestaciones de regularidad que son identificablemente, producto de una mente controladora y así destacan en la casual mezcolanza de la naturaleza"<sup>5</sup>.

Es la búsqueda de la simplicidad también lo que empuja al hombre a ordenar el espacio y otorgarle cierta regularidad que le permita aprovechar los huecos al máximo, la preferencia por las líneas rectas y las formas geométricas estandarizadas, ejemplos de ésto no sólo lo

hayamos en las expresiones y manifestaciones racionales del hombre sino también en la naturaleza, en la disposición de los cristales, la forma simétrica que adoptan los copos de nieve con sus infinitas posibilidades, la disposición de la formación celular, la ordenación molecular, etc., Este *principio de simplicidad* demuestra las ventajas de un principio jerárquico, " unidades agrupadas para formar unidades mayores que a su vez, pueden encajar fácilmente en un todo de mayor tamaño." <sup>6</sup>

El hombre ha sabido sacar provecho de éste recurso para la estructuración de casi cualquier cosa. Pero hay dentro de estos preceptos un pequeño mote o por lo menos problema visual. El de la monotonía.

Mientras que la irregularidad puede ser imposible de aprehender ya que esta ofrece una nueva configuración donde sea que poseemos los ojos, en la regularidad digamos por ejemplo de un parquet, (ilustración 6) las expectativas son muy bajas ya que las disposiciones obedecen a un cierto orden preestablecido el cual el ojo puede abarcar en su totalidad, se puede esperar una continuidad de este orden, perdiéndose en consecuencia rápidamente el interés en su disposición. A menos que exista un cierto equilibrio entre el aburrimiento y la confusión. " Debe haber, pues, un vínculo entre facilidad de construcción y facilidad de percepción, un vínculo que justifique a la vez el tedio de los patrones monótonos y el placer que podemos obtener a partir de construcciones mas intrincadas, de configuraciones que no son consideradas como aburridamente obvias pero que todavía podemos comprender como la aplicación de leyes subyacentes." <sup>7</sup>



ilustración 6

## 1.2 Características formales del ornamento

Me interesa aquí resaltar someramente ciertas cualidades comunes a los diseños del ornamento, aclarando que los elementos compositivos descritos aquí forman una pequeña muestra del total de posibilidades existentes. Siendo pertinente definir solo estos efectos por estar de alguna manera ligados a los efectos producidos en los huecograbados que he realizado para esta investigación. Estas características formales son: repetición, acento visual, equilibrio e inestabilidad.

### a) Repetición

"El secreto del éxito en todo ornamento es la producción de un amplio efecto general mediante la repetición de unos cuantos elementos simples"<sup>8</sup>

En cuanto a la repetición, se le considera como el primer principio en la ornamentación. Para su creación se pueden seguir dos criterios, el primero consiste en "la planificación desde fuera hacia dentro (por subdivisión), y el de la construcción del patrón desde el interior hacia el exterior por repetición y ampliación".<sup>9</sup> Esto es, en el primer caso se tiene una superficie dada y se deben organizar los elementos dentro de él, *subdividiendo* y delimitando el área para que resulte en un orden exacto. En la segunda instancia se parte del motivo en singular y se va expandiendo en su organización a partir del mismo. Estos dos criterios están relacionados con lo que comúnmente se conoce como *horror vacui*; característico de muchos estilos no clásicos, aunque Gombrich prefiere utilizar el término *amor infiniti*, amor del infinito, ya que en el acto de rellenar y organizar, dichos espacios pueden ser infinitamente llenados y reorientados, proceso únicamente limitado por las capacidades físicas del material y del constructor (ilustración 7).

Siendo la repetición uno de los principales temas que conciernen a ésta tesis, la repetición será abordada desde varias perspectivas, mas adelante observaremos una característica más bien psicológica de como la redundancia de una imagen parece vaciar al elemento individual de gran parte de su significado y carácter, recurso aprovechado en el pop

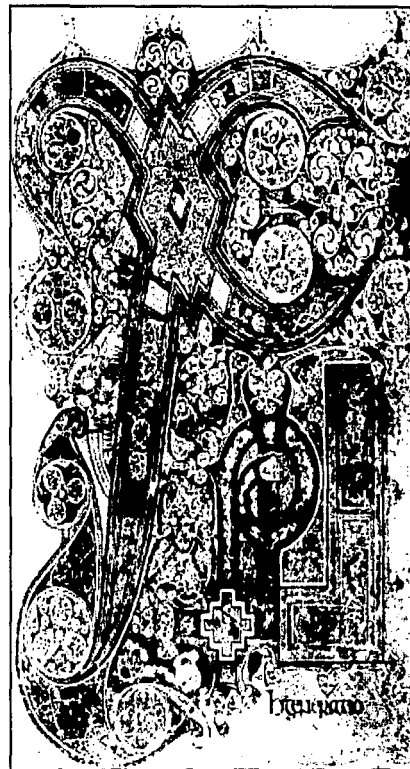


ilustración 7

<sup>8</sup> Ibíd. p. 9

<sup>9</sup> Hermann Wyel, *Simetría*, 1980 p.19

art. como crítica a la sociedad consumista.

## b) Acento visual

Se le llama acento visual al efecto producido por un cambio en la continuidad de un orden. Es decir, cada vez que observamos un patrón, una imagen o nuestro entorno y se da una alteración de la regularidad, por ejemplo el rostro maquillado de un payaso, o la observación de una flor en contraste con su medio, son como imanes para el ojo porque imponen un orden o por el contrario una discontinuidad con su entorno. Estos *acentos visuales* no llamarán la atención en un mismo grado a todo observador, todo depende de lo que el ojo busque. "En cualquier caso, nuestro escrutinio se estrechara progresivamente de lo particular a lo general, desde lo grande hasta lo pequeño. Con ello, nos adecuamos correctamente para el análisis de acentos de primer orden y subsidiarios en la observación de un diseño, ya que la mayoría de los patrones, son contruidos basándose en jerarquías, de ordenes dentro de ordenes." (ilustración 8) La distribución correcta de acentos visuales ayudara en gran medida para obtener un equilibrio en la composición, así mismo "el peso de dichos acentos puede ser evaluado por el grado según el cual afectan el equilibrio" <sup>10</sup>

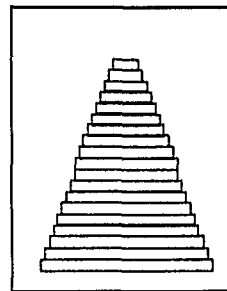


ilustración 8

El acento visual es de importancia tal que inclusive en la creación de textos debe de ser tomada en cuenta ya que si llega a haber una serie de espacios entre palabras, repitiéndose este hueco en los renglones subsiguientes podría ser suficiente para distraer al ojo, perdiéndose así el seguimiento de la línea correspondiente.

De hecho es común en la percepción humana la búsqueda de dichos acentos incluso donde no los haya, situación en donde la mente busca agrupar elementos aislados, como por ejemplo una hilera de puntos los cuales se aprecian más fácilmente como hilera y no como puntos aislados

## c) Equilibrio e inestabilidad

He decidido incluir dentro del equilibrio la categoría de la simetría por estar estrechamente relacionados, aunque no trataré éstos dos preceptos como sinónimos, refiriéndome a simetría cuando hable de una disposición

absolutamente formal, y de equilibrio para una percepción de significado y contenido.

Me refiero a una búsqueda del equilibrio no sólo en lo que respecta a la elaboración de una composición, en dónde los objetos son dispuestos buscando su correcta disposición dentro de una superficie o espacio dado; si no también a esa pugna del organismo con su entorno. Gombrich nos comenta que debe de haber un *mecanismo de retroalimentación* (como un termostato) que registre y contrarreste cualquier desviación respecto a este equilibrio.<sup>11</sup>

Claro que muchos de éstos mecanismos pertenecen al inconsciente, como por ejemplo al estar de pie y mantener un balance con nuestros dos pies. Lo que nos denota dicho mecanismo son "alteraciones" que afectan todo el sistema aunque no necesariamente por largo tiempo, ya que si la alteración se repite a intervalos regulares, el mecanismo de retroalimentación se ajusta para estar a la par de la regularidad que nos transmite el entorno. Dando como resultado que el organismo no tiene que formarse una idea de su entorno todo el tiempo, sino que solo es alertado cuando algún evento no registrado se manifiesta.



ilustración 9

Esto mismo aplica en la búsqueda del equilibrio dentro de una composición. Comenzamos a observar como estas características formales (acento visual, equilibrio e inestabilidad) están relacionadas íntimamente sobre todo a la repetición y en muchos casos subordinados a ésta para producir sus efectos visuales; tal es el caso de la simetría bilateral, la cual crea una sensación de *equilibrio* espontáneo. "La simetría debe ser una forma especial que refleje la distribución a un lado del eje central en el otro lado."<sup>12</sup> Asimismo tenemos la repetición dual en torno a un punto de equilibrio, conformado por un eje central que sirve como imán para el ojo, esto es, como acento visual: igualmente, la imagen simétrica se le considera como auto-contenida, y por esto distanciada del observador, en lugar de referirnos a ésta como una escena en la cual podemos participar, la observamos completa desde afuera. Esto trae como resultado una distancia emocional entre la imagen y el espectador. Gracias a esto una gran variedad de imágenes que varían en complejidad, pueden funcionar como arte decorativo. Especialmente cuando la imagen es de carácter violento como la escena de un accidente, una silla eléctrica (utilizados en el pop art por Warhol) animales salvajes, eventos, etc., "La simetría es un medio de contener visualmente la violencia sin suprimirla completamente"<sup>14</sup> (ilustración 9). Volveremos más adelante sobre esta característica en los siguientes puntos.

11 E. H. Gombrich. op. cit. 1999 p. 79

12 Ibid. p. 9

13 Ibidem

14 James Trilling. op. cit. 2001 p. 146



Más existe un problema o ventaja dependiendo del punto de vista, que es cuando los valores de equilibrio dan una multiplicidad de lectura.

Existe un efecto que es resultado de una alternancia entre figura y fondo dando como resultado una "multiestabilidad"

Entre más equilibrio exista entre la figura y el fondo, más se intercambiarán sus posiciones, pasando el fondo a ser figura y viceversa, esto produce una inestabilidad en la lectura del diseño o patrón. Tal es el caso del famoso tablero de ajedrez o damero, (ilustración 10 y 11). O el de la cruz donde no se puede decidir cual es la forma si la cruz blanca o la negra. El patrón de contracambio tan explorado por el artista holandés M.C. Escher (ilustración 12).

Dentro de este tipo de efectos tenemos cierto control, al decidir que deseamos ver como figura y que como fondo, pero la búsqueda de un acento visual nos hará buscar un punto importante que defina al diseño pero sin encontrarlo, "el patrón parecerá fluctuar ante nuestros ojos"<sup>15</sup>

Este efecto fué muy utilizado por un estilo de arte que llegó a ser conocido como "op art" o arte óptico, los cuáles realmente llevaban la sensación de inestabilidad a niveles desconcertantes para el enfoque de la vista, siendo en ocasiones chocantes. (ilustración 13)

Existe asimismo el recurso de la ambigüedad, el cuál está relacionado con la multiplicidad de lecturas concatenada en un mismo espacio. "Aquí, el sentido del orden tiene toda la libertad para generar patrones con cualquier grado de claridad o de complicación. No podemos prescribir al diseñador si debe buscar la intranquilidad o el reposo. Occidente prefería generalmente la simetría, y extremo oriente formas más sutiles de equilibrio."<sup>16</sup>

La ambigüedad como efecto de la inestabilidad es utilizada nuevamente como recurso para otorgar una abundancia de interpretaciones diferentes, éste procedimiento ha sido utilizado por muchas culturas, en especial la islámica y en ciertas formas del taraceado gótico. (ilustración 14)

Lo que llama la atención es la disposición de un gran número de información en un mismo espacio, pudiéndose así contemplar el todo de un vistazo o dedicarle una atención minuciosa a sus componentes, los cuáles se irán revelando conforme la vista los vaya escudriñando,

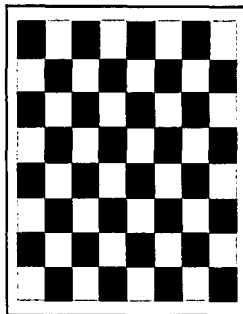


ilustración 10

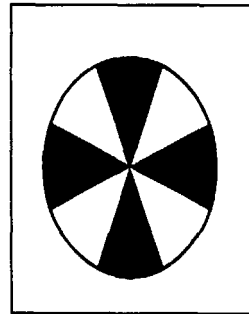


ilustración 11

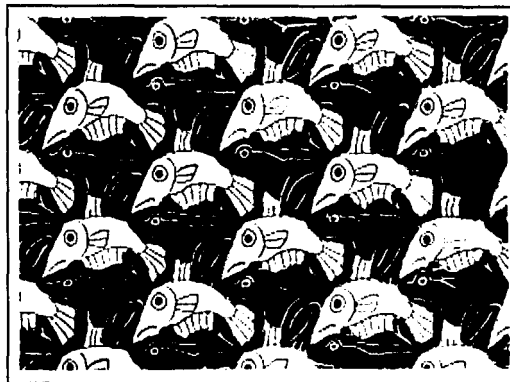


ilustración 12

15 James Trilling, op. cit. p. 101

16 Ibíd. p.103

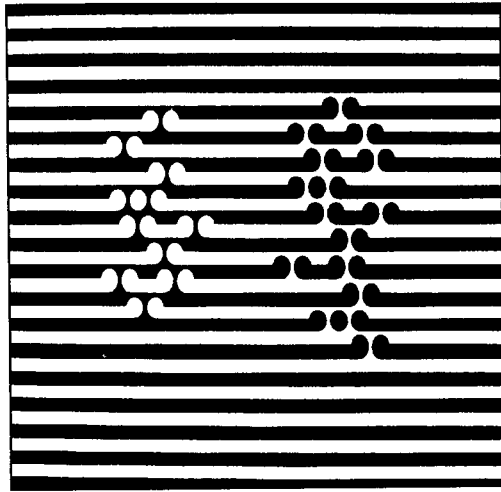


ilustración 13

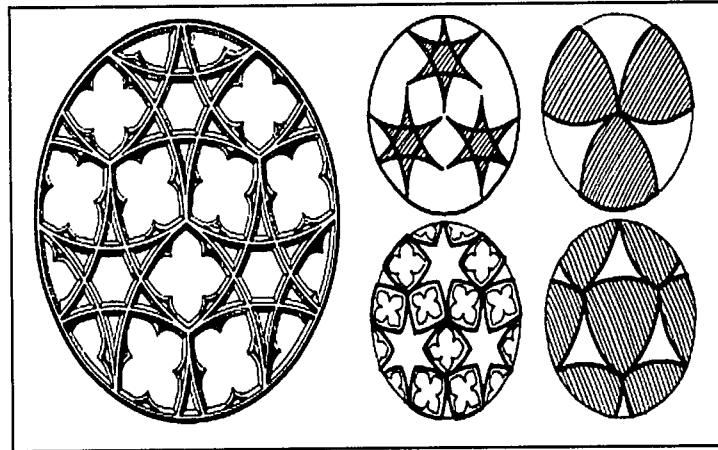


ilustración 14

manteniendo con ésta fluctuación un juego constante para el observador interesado.

En mis grabados que presento más adelante se propone al igual una lectura múltiple, dispuestas por así decirlo en *capas*. Estas *capas* visuales no son de carácter sólido, si no de consistencia traslucida, las cuales obliteran ciertas partes, pero en otras permite observar lo que se conserva por debajo, queriendo decir que en ocasiones el fondo se interpone a las figuras o viceversa; ésta forma de trabajo saca ventaja de los dos tipos de atención que posee el hombre. Comentábamos anteriormente acerca de un efecto visual de "multiestabilidad" aprovechado en el op art, el cual por increíble que parezca se convirtió en uno de sus principales postulados, mote que a la postre resulto un tanto insulsa.

Pero aún nos falta hablar de otro tipo de inestabilidad antes de regresar a las dos observaciones del párrafo anterior, ésta no tanto producida por una interacción de figura-fondo sino más bien por la búsqueda de un sentido del orden, veamos a continuación que existen dos clases de atención, la primera que es de carácter consciente y reducido de manera visual debido a su estrecho campo de enfoque por lo que no es posible ver la totalidad del cuadro sino que es necesario ir recorriéndolo con la vista. El segundo tipo de atención es conocido como de tipo inconsciente donde el recorrido de la vista es indiferenciada (sin discernir tanto del fondo como de la figura) con la cual es posible de abarcar, de manera desenfocada, una zona más amplia de la obra, e inclusive su totalidad, claro, esto en detrimento de su enfoque detallado. Antón Ehrenzweig en su libro: "El orden oculto del arte" nos comenta al respecto: "La complejidad de toda obra de arte, por muy simple que esta sea, rebasa la potencia de la atención consciente, la cuál, por lo reducido de su enfoque solo puede atender cada vez a una sola cosa. Tales complejidades únicamente pueden captarlas la visión inconsciente con su extrema indiferenciación. Se hace con ellas de un solo vistazo desenfocado y trata con igual imparcialidad toda la superficie".<sup>17</sup>

Gombrich repite esta misma pauta añadiendo además un ejemplo que resulta por demás muy interesante por exponer una razón mas del hombre en su necesidad ordenadora: "Nuestros ojos estan contruidos de modo que sólo podemos enfocar un area muy limitada al mismo tiempo, y si se nos pide que abarquemos más, tenemos que corregir nuestro enfoque. Allí donde varias señales se disputen nuestra atención no sabremos donde mirar primero y de nuevo nos sentiremos inquietos..."<sup>18</sup> (ilustración 15)

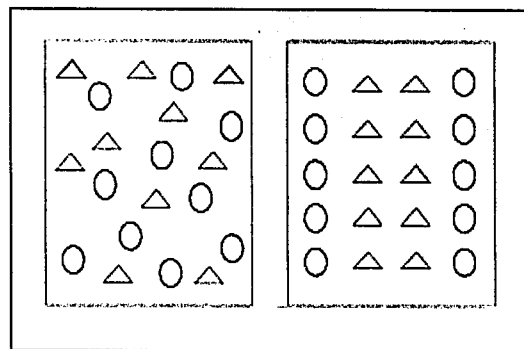


ilustración 15

Este ejemplo lo único que aclara es nuestra respuesta al desorden equiparándolo con un estado de inestabilidad el cuál requiere por supuesto una mayor atención que el segundo dibujo ya equilibrado, el cual puede ser recordado por seguir un orden de fácil seguimiento.

En mi parecer trabajos como el del taraceado gótico (ilustración 14) poseen un equilibrio situado entre los dos diagramas del ejemplo otorgado por Gombrich, donde el desorden se combina con una disposición lógica manteniendo a la mente ocupada en la percepción de sus diferentes niveles o capas.

Esto mismo se observa en la obra de artistas como Andy Warhol. La diferencia es que este balance entre equilibrio e inestabilidad se daba en el ámbito de significado, es decir, existía un equilibrio compositivo en la redundancia de la imagen serigrafada pero la inestabilidad se daba dentro del contenido de la misma, una inestabilidad de carácter más bien psicológico. Y de manera visual en imágenes de un lado que jugaban con una repetición nutrida, y del otro lado de su composición un vacío que exponía las cualidades matéricas del cuadro.

### 1.3 Posibilidades y efectos de la seriación

"Hay ficciones dentro de ficciones, representaciones dentro de representaciones, todo lo cual puede seguir individualmente o en combinación para aclarar o para transformar la estructura que va ser decorada"<sup>19</sup>

La percepción de la repetición se hace relevante en nosotros por esa necesidad que tiene la mente de encontrar patrones o secuencias que puedan ser aprehendidas fácilmente, a esto Gombrich le llama: "hipótesis de la simplicidad", ya que la mente al encontrarse con un patrón o una redundancia, rápidamente, por su misma regularidad los considera como leídos, por lo que dejan de llamar su atención. Dejando libre a la percepción de interpretar los estímulos individuales que por su acento visual atraigan al ojo. Estos estímulos por lo general si requieren de una mayor atención y discreción de sus significados.

En la repetición estética, esto es, para su apreciación, tiene que haber un cierto equilibrio entre la monotonía y el interés, causado por una construcción de jerarquías, las cuales nos permitirán adentrarnos en el patrón de una manera gradual.

Su construcción, el de la repetición como forma de composición, está basado en un principio de sencillez, buscando siempre lo que Arnheim ha denominado como "parsimonia"<sup>20</sup>, definida como la búsqueda de la sencillez suficiente en la obra, de la manera más simple posible. De lo que deduce como corolario que "toda obra de arte es compleja aunque parezca sencilla." La simplicidad tanto de una imagen como de elementos se convirtió por ejemplo, en premisa exclusiva del minimal art. El cual buscaba no distraer al espectador con ninguna ornamentación que no fuera mínima, según Arnheim éstos objetos tan elementales se hacían "necesarios para tranquilizar la vista de una generación extraviada entre tanta complejidad y desorden, pero también han venido a demostrar que, una vez cumplida su función terapéutica, una dieta tan blanda no satisface."

Ejemplo contrario lo tenemos en la Alhambra (ilustración 16), donde la decoración es profusa ocupado por cada lugar donde se detenga la vista, aquí la simplicidad opera de manera diferente; por un lado no exigiendo al observador que se detenga en cada motivo o

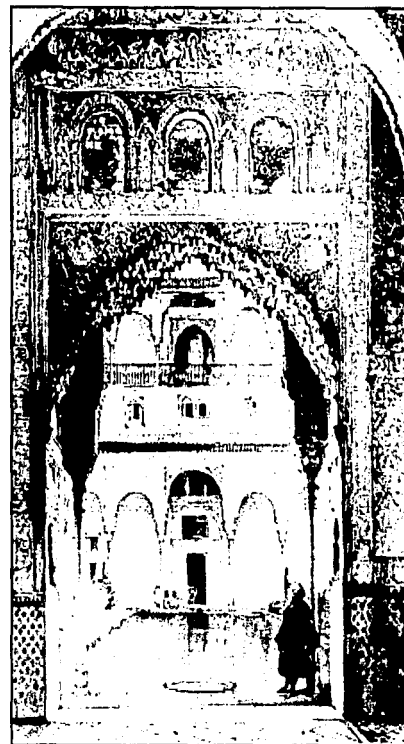


ilustración 16

19 E. H. Gombrich, op. cit. p. 162

20 Rudolf, Arnheim, Arte y percepción visual, 1992 p.74

redundancia para que lo analice, sino que estos se funden en un todo homogeneizador, pudiéndolo abarcar en cambio de forma considerable con la famosa visión indiferenciada o desenfocada. La repetición jerarquizada le otorga una homogeneidad a la obra, donde todos sus elementos se conectan por composición y por semejanza, cualidad que provoca que las cosas (cuando agrupadas) sean "invisibles".

El límite a esta *homogeneidad* es donde la visión se acerque o llegue a la ausencia de estructura.<sup>21</sup>

En este caso, la semejanza actúa como principio estructural sólo en conjunción con la separación (acentos visuales), a saber, como una fuerza de atracción entre cosas segregadas. Caso expreso en el op art dónde se escogieron esquemas estructurales muy sencillos y muy semejantes para crear una inestabilidad óptica. Mas esto es en el caso de la repetición de estructuras muy sencillas, que se prestan de manera más fácil a este desequilibrio de la percepción. Pero que pasa cuando la estructura es una imagen formada por muchos elementos en su configuración de significado. Gombrich arroja un poco de luz sobre ésto: Componer un patrón satisfactorio se presta a incurrir en dificultades ya que el motivo que se ha de repetir puede desintegrarse en una secuencia tal como lo hace una palabra cuando es repetida continuamente, ésta parece vaciarse de significado hasta parecer completamente extraña;<sup>22</sup> incluso si la palabra evoca un sentimiento intenso como "dolor" o "muerte", si son repetidas varias veces, fuera de contexto, el signo y el significante comenzarán a perder cohesión. Este efecto en el cuál nos detendremos un momento, es un recurso muy utilizado para la confección de patrones en el arte ornamental, especialmente para contener imágenes violentas, función que como recordamos se mencionó en el apartado de equilibrio e inestabilidad.

Por otro lado, en el arte pop la repetición de la imagen ha sido utilizada como medio para denotar una despersonalización, exhibe la frivolidad de los medios masivos de comunicación y la producción indiscriminada de los objetos. Ahora, no solo la imagen es contenida sino que además es "quirúrgicamente" limpiada y estilizada para mostrar lo insípido de una producción genérica. Ejemplo de ésto es las "Marilyn Monroes" (ilustración 17) obra de en múltiples variedades del artista Andy Warhol. En este cuadro en donde la imagen, como si fuera una palabra repetida infinidad de veces, se convierte en un mero cliché o ficha.



ilustración 17

21 *ibid.*, p. 96

22 E. H. Gombrich *op. cit.* p.87

La imagen tiene un toque de antiséptico matiz, y en éste tiene parte su elaboración de tipo mecánico, limpia de cualquier intervención directa de la mano del artista, mas bien de los artistas, ya que comúnmente las piezas de Warhol eran el producto de una fuerza de trabajo subaivida en unidades de tareas específicas. El color ha sido extraído, reducido a negros y el blanco es mas bien determinado por el color de base del cuadro, los negros y "blancos" de las imágenes, emulan la capacidad repetitiva de los periódicos como medio de información principal, donde tanto la imagen de un accidente aéreo como el de un presidente es tratado con la misma imparcialidad y limpieza.

La repetición se dá en éste aspecto no sólo en la forma de facsímil, inyectando en cada uno de sus rasgos individuales una mecanicidad de seriación industrial, si no también en la serialidad de la misma imagen de Marilyn Monroe, que al ser vista de una forma redundante y des-semanizada, nos vemos obligados a tener una postura fetichista, fijándonos por ejemplo, sólo en la(s) boca(s) ahora y en el siguiente momento en uno de los ojos, luego el cabello, es decir, la mirada navega en mar de acentos visuales disgregados sin poderse posar por mucho tiempo en ningún lado. La regla que nos imponía Arnheim explicada más atrás acerca de los límites de la homogeneidad ha sido rota; tenemos una unidad composicional sí pero, una disgregación en su unidad. Debido a que su apreciación se vuelve fragmentaria. Ya lo capitulaba Omar Calabrese en su libro "La era neobarroca"<sup>23</sup>: El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación.<sup>23</sup> El hecho de que en la obra de repetición no exista un centro de atención único sino mas bien un patrón de imágenes que se repiten, puede obedecer, como lo menciona Umberto Eco, a un concepto moderno de descentralización del hombre como parte del universo, ya no hay un geocentrismo, incluso la noción de ser únicos seres vivos en el universo se está poniendo seriamente en tela de juicio, por otro lado, o como consecuencia de esto, el arte ya no es vocero de Dios, ahora todas sus partes son importantes, dignas de ser estéticas en igual grado.<sup>24</sup>

Esto parece tener relación con el barroco, donde tódos sus componentes aparecen dotados de igual valor y autoridad, o tal vez debería ser llamado "neobarroco", como ya lo denominó Omar Calabrese, para definir esta época.

El efecto en la repetición de la imagen puede ser muy convincente para alterar su significado y muy útil como factor jerárquico en la

23 Omar, Calabrese, La era neobarroca, 1987 p.63

24 Umberto Eco, Otra abierta, 1985. p. 58

composición, creando una regularidad y equilibrio que le son inherentes. Hasta ahora nos hemos referido solamente a una repetición de imágenes sobre una superficie dada, pero, ¿sucede lo mismo con la repetición de objetos reales? ¿Cómo son afectados éstos objetos tangibles en su apreciación, en el marco de una estandarización e infinita repetibilidad de los mismos? ¿Nos aportan la misma vacuidad de significado que las imágenes?

En realidad no, de la misma manera que no da un mismo efecto el repetir elementos sencillos que un rostro. Un artista llamado Armand Fernández (1928) "Arman", representa un excelente ejemplo para contestar las preguntas como las planteadas en el párrafo anterior. Arman es un artista plástico que se ha dedicado a coleccionar objetos unas veces y otras acumulando objetos, presentándolos siempre de acuerdo a sus categorías formales. En este aspecto es necesario aclarar la distinción entre "coleccionar" y "acumular", sirviéndome de utilizar las definiciones dadas por Jean Baudrillard.

En su libro titulado "El sistema de los objetos"<sup>25</sup> define el coleccionar (*colligere*) como el escoger y reunir, el cual emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también "objetos" de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá incluso, fuente de ganancias, indica una búsqueda, pasión. La acumulación de materias en cambio, se sitúa en un nivel inferior: amontonamiento de papeles viejos, almacenamiento de alimentos "a mitad de camino entre la introyección oral y la retención anal", después acumulación serial de objetos idénticos.

La serialidad en las piezas de Arman se dan no tanto a nivel de estructuración u orden integral, como en un patrón, ya que normalmente sus piezas son vaciadas al azar o en acumulación en el módulo de exhibición. Su repetición se da a un nivel de cualidades, es decir, el requisito necesario para pertenecer a dicha categoría; en nuestro ejemplo: Jarras para agua (ilustración 18) es que fueran esmaltadas, no importando el tamaño o color, aunque sí es evidente que se buscó una similitud en la forma.

Por otro lado si prestamos atención nos topamos aquí con un caso curioso, ¿estamos frente a una acumulación o una colección de objetos? Si continuamos con el análisis otorgado por Baudrillard tenemos que "rara vez es la presencia, y las mas de las veces es la ausencia del objeto la que



ilustración 18



da lugar al discurso social." 26 Ciertamente las piezas de Arman pueden funcionar de las dos formas (acumulación y colección), primero como la mera adición de elementos encontrados, y la otra al ser exhibida como una colección (piezas única de colección) en un museo o galería.

Pero regresando al análisis de la pieza y sus efectos intrínsecos tenemos que Arman ejerce aquí un papel de artista colector del material, discriminando diferentes accesorios de acuerdo a su apariencia externa. Así mismo Arman agrupa sus elementos con productos de deshecho a diferencia de Warhol y sus imágenes de sopas Campbells (ilustración 19) las cuáles dan un sentido de mecánica perfección y pulcritud. Arman en cambio, nos muestra como los objetos pierden su "perfección" de manufactura a través de las manos del hombre. Los objetos aunque agrupados se presentan como individuales y únicos tanto en su desgaste físico como a un nivel biográfico, ya que cada uno contiene los rastros históricos de su uso a manos de la persona que la escogió, la utilizó y la desechó por razones diversas. H. K. Ehmer, profesor de bellas artes en Göttingen, Alemania, un ejemplo de como afecta la presentación del objeto real en un entorno de apreciación estética (museo): "Cuanto más se identifican el arte y la realidad tanto más el arte se convierte en reflexivo...la ambivalencia significativa de la obra suscita una reflexión interrogativa sobre su realidad estética." 27

Ahora toca al espectador "escudriñar las cualidades que hasta entonces se habían mantenido ocultas en el objeto, las mismas precisamente que cumplen su aspiración de ser algo excepcional." 28 Es así cómo la acumulación repetitiva de los objetos de Arman actúan como un incentivo para la conciencia, es decir, su repetición es también una reiteración de su realidad o presencia y de su carácter ambivalente como piezas de arte.

Arman utiliza el ready-made propuesto por Duchamp en su forma más pura y lo repite tantas veces como piezas similares haya encontrado, la ventaja al hacer esto es que el objeto común presupone una cualidad estética aun no agotada.

"Es precisamente al vaciar los elementos individuales de su identidad cuando el orden general los fusiona en una unidad mayor, que tiende a ser percibida por derecho propio." 29 Por ende, cuando se tiene una "unidad" por repetición y se le añade un elemento individual al centro de su composición o en el marco de la misma llámese "acento visual" o



ilustración 19

26 *Ibid.*, p.120

27 H. K. Ehmer *Miseria de la comunicación visual*, 1977 p.49

28 *Ibidem*

29 E. H. Gombrich. *op. cit.* p.157

"realce de posición", éste no romperá con la unidad mencionada si no todo lo contrario, así como el marco de una pintura sirve para realzar el centro de una pintura, éste elemento único dispuesto en el centro de la composición sirve como pieza fundamental para asentar y dar significado a la obra. (ilustración 20)

Por ejemplo, si nos permitieramos imaginar el toro de manera aislada, la mitad de su sentido se perdería, ya que no sería más que la representación personal de un toro en acción de cornar. Pero, al añadir el patrón del ícono humano sólo realza la figura central, asentandola y configurandole aún un mayor "realce de posición", sino que además la interacción entre la figura y el fondo, permite al observador pensar de que forma se relacionan el ícono de un hombre repetido y el de un sólo toro representado de forma estilizada pero detallada. El toro así mismo no necesita de un entorno real, el patrón de fácil lectura le proporciona uno que el ojo rápidamente da por leído dejando de fijar su atención en él. A esto se le llama "economía de la visión", la cual conforma una selectividad de la visión, teniendo como uno de sus efectos descartar el seguir analizando formas o elementos redundantes.

Comunmente el ojo recorrería por ejemplo, en una serie de líneas paralelas, la continuación de una sola línea, comprobando, hasta donde su límite lo permita, que siguen paralelas dará por alineadas todas las demás, dejando así por economía sin leer las demás líneas. En la mayoría de los casos esta suposición es correcta, pero en otros pasará por alto notorias inconsistencias de diseño (ilustración 21)

Fijándonos en las tres puntas seguimos la vista por las líneas paralelas, leyendo éstas como redundantes las cuáles por lo mismo serán descartadas rápidamente, aunque al llegar a la base nos damos cuenta que sólo consta de dos nacientes.

Ya hemos visto como la economía de la visión produce selectividad a la hora de observar elementos repetidos similares, esto se acrecenta entre más simples son estos elementos, caso extremo lo

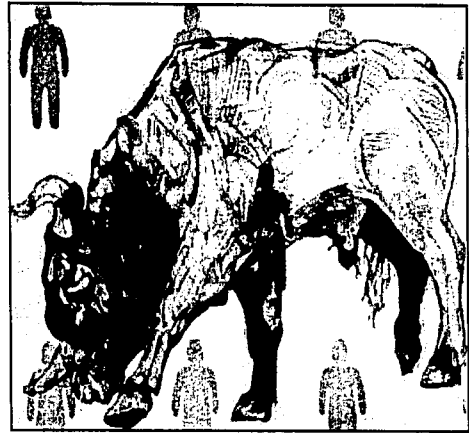


ilustración 20

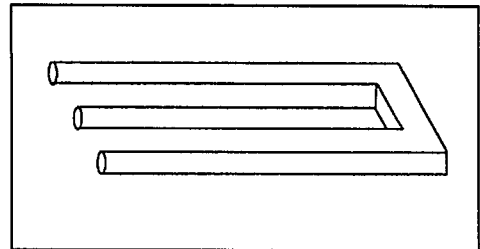


ilustración 21

tenemos en el uso repetido de una línea, o líneas paralelas. A esto se le puede añadir una ondulación para acrecentar su movimiento virtual, y tenemos lo que se llama una sensación extrema de inestabilidad, esto es porque la visión se confunde en la aceptación de varias lecturas donde el fondo también funciona como figura, o exista demasiado equilibrio cualitativo entre estos dos. No hay un contorno de referencia, ni punto obvio de transición esto aunado a lo que Gombrich llama un "lento ajuste a las diferencias de luminosidad y un contraste deslumbrante que produce una postimagen que se desplaza al desplazar nosotros nuestro enfoque." <sup>30</sup> (ilustración 22) En el ejemplo tenemos un cuadro de Bridget Riley, llamado "Current", artista perteneciente al op art.

En el op art la repetición se reduce a una "cuestión perceptiva, de una percepción constantemente estimulada por el cambio."<sup>31</sup> Si en el pop y las Marilyn la repetición vaciaba de significado a la forma, en el op art la repetición está libre de conceder una estructura legible de la obra y representa ahora un problema fisiológico-sensitivo. Existe una sobrecarga de estímulos visuales, mismos que se interponen para una reflexión más profunda del contenido de la forma, "el ojo fisiológicamente sobrecargado ya no puede apropiarse del cuadro, si no más bien sucede que el cuadro se apropia del ojo."<sup>32</sup>

El op art en éste aspecto resulta mezquino con un único tema central basado en la experiencia de un proceso visual en "las impresiones sensitivas oscilantes, la discrepancia entre el tedio físico y sus efectos ópticos" (sic) En efecto, el op art puede parecer un tanto árido en su representación y su propuesta estética, pero su significado tal vez se encuentre en una reflexión que nos proporciona Max Imdahl catedrático alemán, que ha escrito varios libros sobre el significado de las corrientes artísticas, quién "apoyándose en manifestaciones de Vasarely, ve en las irritantes muestras del op art un "equivalente óptico" del mundo actual incomprensible en la multidimensionalidad que ha adquirido" <sup>33</sup>

Por último cabe recalcar que en la composición por repetición su único límite son las medidas físicas del soporte y su superficie pudiendo de otra forma abarcar tanto como se desee, "en el arte de serie, el cuadro constituye un fragmento de una progresión concebida hasta el infinito o de una adición susceptible de interrumpirse facultativamente." <sup>34</sup>

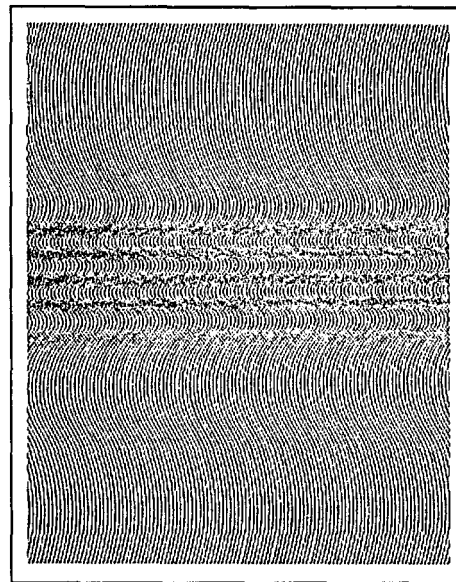


ilustración 22

30 ibid. p.136

31 H. K. Ehmer, op. cit. p. 56

32 ibid. p. 58

33 ibid. p.64

34 ibid. p.52

## 1.4 Warhol y la imagen seriada en el pop art

Durante los años sesenta la televisión cobra realmente popularidad, época de las grandes estrellas del cine, revoluciones ideológicas y tecnológicas, es tiempo en donde empieza poco a poco a borrarse la frontera entre la realidad y la ficción. La exquisita rentabilidad de la imagen comienza a ganar terreno sobre lo escrito, los medios de comunicación empiezan a tener un papel esencial en las campañas electorales. " El candidato político debe ser telegénico si quiere tener perspectivas de éxito." <sup>35</sup> Su imagen debe reflejar los ideales de la gente, la solución a sus problemas el ejemplo de lo ideal, etc. La imagen se convierte en ley, en testimonio de lo real.

La imagen de la fotografía en los años sesenta no era considerada como arte, si no más bien como un documento fiel a la realidad y de la verificabilidad de los hechos. " A causa de su extraordinaria autenticidad, la fotografía es considerada como un testimonio sagrado de la realidad que representa, mediante la avalancha de representaciones en apariencia auténticas, se crea una realidad de segunda mano la realidad de los medios masivos." <sup>36</sup> Esta nueva imagen más diluida se superpone a la realidad empírica. La imagen se vuelve el vehículo del consumismo.

En la esfera del arte, el pop se consolida como tendencia artística, se alimenta de la cultura de masas de las grandes ciudades, indica un retorno a lo figurativo, un acercamiento entre el público común y el arte, utilizando el estereotipo de la iconografía publicitaria y los fetiches del consumismo. Surge como protesta a ese distanciamiento de la realidad inmediata en la que habían caído corrientes anteriores como el expresionismo abstracto y el informalismo. El pop elimina esta dicotomía entre realidad/arte y elige los personajes públicos como puerta de entrada, " el vocabulario trivial de símbolos e imágenes, sencillos representantes de productos e ideologías destinados a ser consumidos de inmediato." <sup>37</sup> Es así como el arte se pone a la par de una sociedad movida al ritmo de

<sup>35</sup> Klaus Honnef . Andy Warhol, 1994 p.10

<sup>36</sup> *ibid.*, p.46

<sup>37</sup> *ibid.*, p.30

la tecnología, lo que en la esfera de lo visual significa la reproducción mecánica e infinita de la imagen. "La máquina... se había convertido en la gran creadora, la imagen seriada y la tipografía habían adquirido rango de naturaleza, se habían adueñado del paisaje hasta suplantarlo; la publicidad y los rótulos de comercios y espacios públicos constituyen los elementos básicos de la nueva *naturaleza*." <sup>38</sup>

El pop elimina la subjetividad del gesto por el lenguaje despersonalizado de la máquina. Teniendo por ende no ya un producto único y de valor "aurático". Ahora gracias a su mecanicidad el arte es reproducible ilimitadamente, el trabajo del artista ya no es solitario y visceral sino vuelve a ser la suma de muchos colaboradores en coordinación. La idea se convierte en colectiva representada por la imagen mediática del artista, en donde obra e imagen se funden en una sola. De igual modo que en la "homogeneización" de gustos y costumbres que determina la expansión de los medios de comunicación masiva con la asimilación de los signos que los mismos medios promueven. <sup>39</sup>

El artista pop al trabajar de forma parecida a una máquina "se subordina en la realización de sus trabajos a los anónimos principios industriales de la producción de masas, a fin de ilustrar con el mayor parecido posible -como ya sucede en la elección de sus temas- los fenómenos sintomáticos de la civilización moderna." <sup>40</sup>

Si hay algo que tienen en común todos los artistas del pop es que sólo se limitan a una reiterada reproducción, en su mayoría clisés; dentro de la obra de Andy Warhol no es la reproducción literal de la imagen donde se da una reinterpretación, si no que ésta reelaboración en un sentido compositivo y formal, se da en la seriación de la imagen y sus consecuencias visuales que trae consigo.

Warhol comenzó su carrera artística como publicista, ilustrando para revistas de moda, esto le da una perspectiva muy acertada respecto a que hacia competitiva una imagen, Warhol se adueñaba de cualquier imagen que pudiera sugerir el estereotipo de la cultura común, su repertorio de imágenes proviene desde productos típicamente americanos, (sopas Campbells, Coca-Cola) estrellas de cine, (Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe) estrellas de arte (Mona Lisa) o la política (Gandhi, Mao Tse Tung) imágenes de difusión masiva como accidentes, o aparatos de pena capital, suicidios y asesinatos presidenciales. Es gracias a éste superávit en la difusión que éstas imágenes son ahora del dominio público, que son así

38 Amalia Martínez, De Andy Warhol a Cindy Sherman, 1999 p.21

39 *ibid.* p.22

40 H. K. Ehmer. *op. cit.* p. 52

mismo despojadas de su individualidad, de su significado original al ser reducidas a meros fetiches, a través de su repetición mecánica. Incluso la reproducción de imágenes (de accidentes y hechos violentos) es contenida y desvalorizada en esta contingencia de redundancias.

Uno pensaría que Warhol realmente abusa de la imagen utilizándola de una forma banal transgrediendo así su significado, y tendría razón. Pero esto se ha vuelto común en el uso excesivo que le dan los medios de comunicación, de difusión masiva, de la producción industrial, dejándonos con "imágenes vacías de contenido por su propia multiplicación e inmediatez"<sup>41</sup>

Yá desde la época en que Duchamp dió ésta apertura a la obra de arte y a la imagen, crea como una de sus consecuencias una proliferación de la imagen y el objeto, elevando éstos dos a categorías de estéticos, teniendo así que todo ( y por ende nada) es susceptible de ser arte. El arte representa así su propia desaparición, como lo menciona Baudrillard en su libro: " la transparencia del mal" el único beneficio de las sopas Campbells de Andy Warhol (y es este un inmenso beneficio) es que nos libera de la necesidad de decidir entre lo feo y lo hermoso, entre lo real y lo no real, entre lo divino y lo natural. Justo como los íconos Bizantinos hicieron posible el dejar atrás la pregunta de si Dios existía, sin por esto, dejar de creer en él.<sup>42</sup> (ilustración 23).

Cuando apreciamos una obra por primera vez o una imagen en todo caso, ésta nos produce un efecto. Esta impresión puede o no puede, de acuerdo al estímulo causado en nosotros, llevamos a un nuevo itinerario imaginativo, en esta nueva etapa en su apreciación, el observador no se aproxima a la obra de la misma manera, aunque si se puede hallar motivos de placer y complacencia en este nuevo itinerario de mirar, si la fórmula de la obra es eficaz, en esta ocasión nos adentrará en otra forma de goce estético. es decir, en donde hay un estímulo al juego de la imaginación, se encuentran nuevas posibilidades de asombro.

Esto último podría parecer estar en desacuerdo con el efecto producido al observar una obra Warholiana, donde la repetición de la imagen nos deja navegando en un mar sin fondo de significaciones. Aunque esto no es completamente cierto. Tomemos como ejemplo la obra "doble desastre plateado" (ilustración 24) donde se plantea la otra cara de la moneda del *American way of life*, no el lujo y el consumismo materialista de cuadros como las sopas Campbells o las cajas Brillo. El

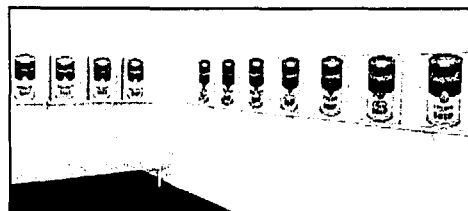


ilustración 23

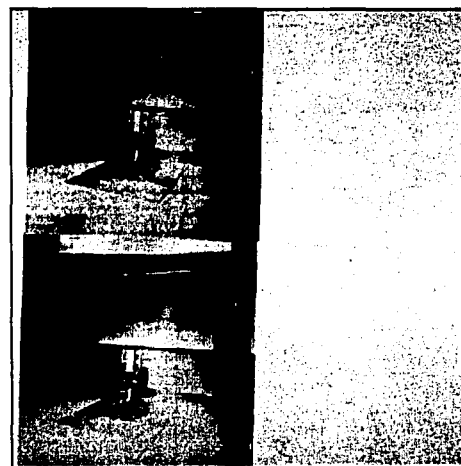


ilustración 24

41 Amalia Martínez, op. cit. p.23

42 Jean Baudrillard. La transparencia del mal, 1993 p.14

espectador se encuentra aquí con la impresión serigráfica de una silla eléctrica; ahora, de acuerdo con nuestro análisis anterior esta pieza tiene gran potencial para estimular la fuerza imaginativa del espectador, tanto por el tema elegido: un aparato capaz de matar a una persona, como en el doble juego de presencia/ausencia, ya sea de la misma silla que podría estar recién ocupada o apunto de serlo, o de la parte derecha de la composición: un espacio plateado libre de cualquier elemento, que contrasta aún más con el lado derecho totalmente lleno con esta doble eventualidad. En efecto, el significado potencial (muerte) es rápidamente diluido, gracias a su fría y doble exposición. Uno sabe lo que es pero no siente nada.

En el caso de una composición por repetición, en donde la violencia es contenida por su propia redundancia y simetría, el observador intercambia estos significados de contenido por un lenguaje rico en poder sugestivo en cuanto a la disposición formal de los elementos en la composición, se puede llenar o vaciar a voluntad, dependiendo donde se pose la vista.

En el caso de las Marilyns se da un doble juego, ya que éstas fueron hechas después de un par de semanas de que la estrella de cine había cometido suicidio. " La realidad se somete, se tiene que someter a las imagenes cada vez en mayor medida. Condicionan la realidad y los humanos se guían por ellas en su apariencia externa y en su *mundo inferior*." <sup>43</sup> Warhol pone esto aún más de manifiesto en sus series de películas. Ya Guy Debord en su libro: "La sociedad del espectáculo", nos describe un mundo donde todo lo que era vívido, directamente se ha convertido en una representación. <sup>44</sup> Tanto Warhol como los demás artistas pop gustan de exhibir una superficialidad, ya sea en su apreciación o como son ellos mismos tomados, se manejan en lo somero.

Los filmes de Warhol como "Sleep" (1963), que presenta a un hombre durmiendo por seis horas, mientras la cámara recorre la extensión de su cuerpo, filme que en realidad dura 20 minutos y se dedica a la repetición de ésta secuencia por el tiempo restante. Estos filmes pueden ser entendidos como una prolongada meditación sobre el poder como "Empire" (1964), o como una hipervisibilidad de lo superficial en la cultura contemporánea. En este sentido, la imagen empieza como un delineamiento de lo real que a través del proceso editivo es amplificado, multiplicado y por lo tanto vaciado, para que la "realidad" de la imagen sea más marcada que la realidad del objeto de donde se formó dicha imagen.

43 Klaus Honnef, op. cit. p.61

44 Guy Debord, La sociedad del espectáculo, 1992 p.12

Warhol asume un mundo empapado de simulaciones por los médios y una estética mercantilista en donde nada es considerado auténtico porque ya todo ha sido diluido en lo artificial. Sus trabajos reflejan una cultura dedicada al consumismo, a la publicidad y al producto serial. Warhol remarcaba que el arte era fundamentalmente una mercancía de provecho, sujeta a las mismas estrategias de publicidad y fluctuaciones del mercado que las sopas, cajas de detergente o estrellas de cine.

Dentro de la corriente del pop, en los trabajos bidimensionales se adopta una forma pictórica abierta por el "Action Painting" que había disuelto la jerarquía de una composición *unitaria* en un continuum de huellas pictóricas espontáneas.<sup>45</sup> En efecto, el centro de atención no es uno sólo si no que se multiplica y se desintegra por medio de la repetición. En el caso del pintor Jasper Johns (1930) quien presenta un tipo de repeticiones un tanto diferente al de Warhol. Tomando eso sí para su representación símbolos comunes a la sociedad en donde vive. Jasper Johns se dedica a transformar signos, los que convierte en pintura. "La diferencia entre uno y otro es la que media entre la des-personalizada condición del signo indispensable para cumplir su función de convención, de código, de significación única y la singularidad y polisemia de la pintura."<sup>46</sup>

En la obra "Diana con cuatro caras", Johns nos pone frente a la interrogativa de si en verdad es una diána o sólo su representación, es decir, existe una ambigüedad entre lo cósmico y lo pictórico, lo mismo le sucede a los cuatro rostros de yeso y pintados en color, negando así su material con el que están compuestos e incorporándolos a lo pictórico por medio de su disposición serial. Tanto la diána (hecha con encáustica y trozos de periódico) como los rostros muestran a diferencia de Warhol un trabajo artesanal reconocible, dotándolo de una individualidad de factura minuciosa, sin olvidar que su elaboración era sumamente concienzuda y repetitiva como el de una máquina.

Es así como uno de los preceptos más importantes del arte decorativo (la repetición) tiene con Warhol un retorno triunfal en el ámbito estético.

Ya habíamos visto como la figura/fondo había sido utilizada en el op art para crear esa inestabilidad óptica. En Warhol la repetición es asociada además a la producción masiva y a la capacidad infinita de repetir idénticos. El producto de consumo, es el que debe ser ahora adornado para volverlo más deseable, para ésto se aplican ingeniosos diseños de

45 H. K. Ehmer, op. cit. 1977 p.51

46 Amalia Martínez, op. cit. p.19



presentación para dotarlo de una "imagen" que refleje la satisfacción inmediata de necesidades emocionales o psicológicas creadas por la misma sociedad.

Recordemos que en el modernismo con Adolf Loos se equipara a la utilización de lo ornamental como algo vulgar o con calidad de crimen visual, elevando la categoría de funcionalidad por encima de su aspecto externo, aspecto que en la actualidad tiene sus efectos potentes, observese si no la arquitectura actual o el diseño industrial. Aunque por otro lado, es curioso observar como se tiene hoy día una abundancia ornamental en la publicidad y en la decoración de la imagen y lo visual. Los increíbles capitales que se gastan hoy día en la promoción de un producto es equiparable solamente con toda la fuerza de trabajo -y su respectivo gasto monetario- en la construcción de pirámides o de la catedral de Notre Dame. Aunque aquí el fin es diferente, ya que ahora sólo se buscan construir grandes egos. Movilizados por el narcisismo y la seducción de los medios.

## 1.5 La repetición en el grabado (la búsqueda del idéntico)

Hoy día, estamos tan acostumbrados a observar una misma imagen publicitaria en tan diferentes formatos (anuncios espectaculares, revistas, posters, etc.) que con dificultad nos preguntamos como es esto posible. Ya antes habíamos mencionado como los preceptos del ornamento pasaron a manos de la publicidad y el diseño comercial para seducir la mirada y atraerla hacia un objeto o postura específica. Esta democratización de la imagen como la llama Regis Debray<sup>47</sup> trae consigo una historia de búsqueda en la expansión y optimización de la imagen exactamente repetible, pero, ¿estamos frente a un fenómeno que busca la repetición de manera estética? o ¿es aquí la repetición una mera contingencia en la distribución de la imagen? Subordinada a la optimización de la producción en masa. Aquí ya no sólo estamos hablando de la repetición como forma de componer en una superficie o espacios dados, la repetición física de las imágenes impresas y de los objetos que tenemos hoy día corresponde más bien a lo que se le puede llamar una estética de la repetición, ya analizada por Omar Calabrese en su libro "La era neobarroca", donde define este tipo de repetición como la condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos.<sup>48</sup>

Es este justamente el enfoque que ha tenido el grabado desde sus comienzos: el de satisfacer a gran escala una demanda creciente de manifestaciones gráficas a un bajo costo y fiel al original que se ha decidido copiar. Al menos ésto fué así hasta que la fotografía y avanzados procesos de foto-impresión liberaron al grabado de esta función, dejándolo libre para su expresión estética como máximo fin.

Fué con la llegada del fotograbado y en sí de la fotografía, quien sustituyó incluso la manera de percibir las imágenes ya que ahora la fotografía es también un esbozo de la realidad, es su evidencia de existencia. El observador tenía ante sí un instante reproducido directamente del hecho. Esto obedece a que siempre se buscó la manera de incluir en una imagen la mayor cantidad de información, la impresión fotográfica pasó a sustituir inclusive el original, por comodidad o pragmatismo al no

47 Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 1994 p.92

48 Omar Calabrese, *La era neobarroca*, 1987 p.46

poder muchas veces ir al lugar donde se encuentra el hecho real.

Las estampas (llámese xilografía, hueco grabado, litografía etc.) en una de sus funciones más importante que era el de "multiplicar el de conseguir ser lo que era una pieza única. La idea de repetir, multiplicar y difundir unas copias que logren conseguir el grado y la dignidad de originales." <sup>49</sup> En la producción gráfica es claro que por mucho que trabaje un artista en su placa en la imitación de su modelo no podrá nunca conseguir la fiel transferencia de dicho modelo. Si nos fijamos en momentos como el siglo XVIII, donde ya el uso de las estampas para la ilustración de libros estaba en su máxima producción y tomamos como ejemplo la edición de un libro de historia del arte griego, donde el trabajo de taller de las ilustraciones estaba dividido en sectores, una persona era la que realizaba el dibujo, tomado de la pieza real, en otro lado, tal vez otra ciudad, el taller grabador convertía el dibujo a un sistema de líneas propio del lenguaje del grabado (buril).

Por lo que la imagen era la transcripción en dibujo, modificada primero por las aptitudes y preferencias del dibujante y más tarde del mismo grabador, quien no dudaba en añadirle algo de su propio talento, inclusive, en muchas instancias, no era un solo grabador el que resolvía la imagen, que corría a la par por especialistas en representaciones, por lo que uno se encargaba de dar las transparencias del vidrio o la brillantez del metal, otro confeccionaba las barbas, sedas y pieles.

Las posibilidades económicas de éstas reproducciones no se hicieron esperar, se capitaliza grandemente con los grabados, se hacen copias de paisajes que eran vendidas a viajeros casuales, los talleres vendían todo tipo de imágenes y reproducciones que nos muestra este análisis; que al final lo más que se podía aspirar era a una configuración global del original teniendo tras de sí un creciente número de artistas que "elegían las imágenes a realizar o copiar, no por sus méritos intrínsecos, sino por su capacidad de convertirse en vehículos para el lucimiento de sus habilidades particulares" <sup>50</sup> Tenemos así un original accesible a pocos y la repetición ilimitada de copias exactas al alcance de todos. Después de todo es sabido que el nivel de desarrollo de un pueblo está íntimamente ligado al perfeccionamiento y aprovechamiento de la imagen impresa o gráfica. En efecto, como se puede observar en la revolución que causó el poder incluir ilustraciones exactas en los libros a través de la foto-impresión,

para la ciencia y la tecnología. Ciencias como la "arqueología o la etnología moderna apenas si existirían, pues todas dependen, más o menos, directamente de la información transmitida por declaraciones visuales o pictóricas exactamente repetibles."<sup>51</sup> Constituyéndose así las imágenes como fuente de información de primera mano, herramientas indispensables en el pensamiento moderno. Pensemos si no en el lento desarrollo de la ciencia y la tecnología en la antigüedad donde la falta de capacidad de reproducir imágenes exactas para la descripción de las cosas. O por lo menos los medios (el copiado a mano) eran suficientemente lentos e inexactos como para hacerlos cotidianos, se prestaban a modificaciones tanto en las palabras como en sus imágenes. Esto fue patente hasta el siglo XV, momento en el que medioevo inventó el grabado en madera. Utilizándolo primero en las reproducciones de imágenes populares primero (por considerarseles como vulgares debido a su mecanicidad) y más tarde tratando de sustituir el original de las ilustraciones de libros.

En realidad esta imitación -la del grabado en madera- hacía todo lo posible por parecerse y pasar por el segundo. Paul Westheim nos explica brevemente esta voluntad que ha sido el fuste en la elaboración de estampas: "obligado a contar con la desconfianza de los que no lo consideran un sustituto equivalente, su ambición será conservar la forma antigua sin mengua ni modificaciones. Es lo que sucedió con el hierro fundido, que empezó por imitar al hierro forjado; con el papel para paredes, que quiso hacerse pasar por tapicería y con los salterios y Biblias de Gutenberg, que hicieron todo por parecerse como dos gotas de agua, a los codices manuscritos."<sup>52</sup> Menciona además, la intención de Gutenberg de "sustituir mediante una técnica mecánica y más barata, el códice manuscrito, que subsistía como privilegio aristocrático de unos cuantos, en una época en que el afán de ilustración y cultura ya se había apoderado de amplias capas del pueblo, en el fondo simplemente trató de crear una imitación, y ésta es la razón por la cual la gente del gran mundo por ejemplo los Medicis, veían con desprecio esa mercancía impresa y no la admitían en sus bibliotecas."<sup>53</sup> Había un interés por copiar con verosimilitud las cosas.

Con el tiempo la proliferación de imágenes grabadas y de la reputación de sus talleres fue creciendo, a tal grado que Italia logró una gran influencia sobre el norte a través de la propagación de éstas estampas, lo mismo con París hacia el resto de Europa, las cuales portaban

51 *ibid.* p.14

52 Paul Westheim, *El grabado en madera*, 1997 p.29

53 W. M. Ivins jr. op. cit. p.40

un dato general en las apariciones de nuevas tendencias y estilos.

Ya en los siglos XVII y XVIII pintores tan famosos como Rubens y Callot, entre otros, se hicieron de talleres de grabado en donde el único fin era el traslado de sus cuadros y bocetos a un sistema lineal del grabado al buril o la punta seca. Procedimiento que necesitaba de constante supervisión en su impresión por ser limitado el número de copias que era posible sacar a la plancha. Más tarde el aguafuerte reducía aún más el tiempo de elaboración procurando ser fiel en su imitación del buril (que se consideraba de mayor categoría). Esto es importante recalcarlo, ya que siempre se buscó una optimización en la producción tratando de no constreñir el nivel artístico del que gozaba la técnica anterior. Como se observa en un comentario de Bosse, un grabador interesado en la teorización de la técnica, que escribió el primer tratado técnico sobre el grabado al buril y el aguafuerte en 1645. "En cuanto a mi, admito que la mayor dificultad con que he tropezado en el aguafuerte es hacer rayados que oscilen, se agranden, ensanchen y adelgacen cuando sea necesario, como hace el buril, y con el que las planchas puedan imprimirse para un largo tiraje."<sup>54</sup>

A finales del siglo XVIII hubo varios adelantos que facilitaron la propagación de la imagen impresa exactamente repetible, como fué el desarrollo de un método en grabado en madera con el que era posible utilizar el buril. La litografía vino un poco después, que junto con el mejoramiento de prensas accionadas por vapor llevaron la producción un paso adelante. Y ya en el siglo XIX: la fotografía.

La litografía por otro lado, no gozó de un éxito inmediato como el de la fotografía; hubo tímidos intentos en su utilización, sobre todo para las reproducciones de trabajos de artistas de renombre. Fué hasta que llegó a las manos de artistas como Goya o Delacroix, que entonces se comenzó a sacar realmente provecho de esta técnica. "La ventaja de la litografía estaba en que el dibujo del artista y el impreso eran prácticamente idénticos, no había necesidad de que otra mano refocara su dibujo."<sup>55</sup>

En este aspecto era mucho más versátil. No limitado por un sistema lineal, una enorme posibilidad de blancos y negros. Su desventaja como lo menciona Ivins fué que aún se necesitaban diferentes prensas para la tipografía y las ilustraciones, problema que compartía con el grabado en cobre.

54 ibid. p.109

55 ibid. p.157

Durante el siglo XIX se fué perfeccionando la técnica de la fotografía, método que solo fue posible por los adelantos en física y en química. Sobre todo, se fueron depurando los procesos del revelado, volviendolos cada vez más cortos. La clave del éxito fué la obtención de negativos que reproducían las imágenes en positivo, mismas que podían ser exactamente repetibles. "La imagen repetible capaz de dar mayor cantidad de detalles por unidad de superficie ha sido siempre la que ha ganado la partida."<sup>56</sup>

Fué durante ésta época que se adaptaron los principios químicos de la fotografía para tratar placas que podrían ser impresas por las mismas planchas de la tipografía, creandose así el fotograbado. Cabe resaltar que al pasar al fotograbado se hizo necesario pasar la imagen a un sistema de líneas y puntos que no afectaban en mayor grado la vista final de la imagen, ya que estos efectos caen por debajo del umbral de la visión humana. Curiosamente éste sistema de puntos tiene que obedecer a una redundancia y ordenación específicas, que dan un sentido a la imagen, por lo que si pudieramos observar realmente de cerca una zona de la imagen tendríamos la sensación de observar un cuadro de la tendencia op art.

No está por demás mencionar que después de que se le argumentó a la fotografía que solo se podía retratar un instante del movimiento total de algún evento, se hizo todo lo posible por encadenar toda una serie de instantes para recrear la sensación de movimiento, creándose así el film, quien recordando a Warhol, es sólo una adición de imágenes casi idénticas que gracias a la permanencia en la retina pueden ser percibidas como progresivas. Creándose así la sensación de movimiento.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 Ross Bleckner y la metástasis de la célula. (reflexiones)

A partir del nacimiento del expresionismo abstracto y en especial al término de la segunda Guerra Mundial, Nueva York se constituyó como uno de los centros más importantes y con más movimiento para el mundo del arte. Incluso hoy, en Nueva York se encuentran concentradas en una zona la mayor cantidad de galerías, críticos de arte y personas dedicadas a su compra-venta. Aunque esto no permite afirmar por supuesto que Nueva York es el mejor productor de arte hoy en día, pero sí se presta a una gran pluralidad de estilos y tendencias que se influyen unas a otras. Tendencias ya caducas son retomadas y reinventadas en un afán de reciclaje de ideas por parte de los artistas.

Por otro lado, las influencias del pop como reflejo de la sociedad norteamericana siguen vigentes, siendo retomado una y otra vez por diferentes artistas.

Desde que el arte del modernismo tuvo su aparición, éste ha consistido de elementos reductivos en su aspecto formal. Lo pudimos observar con la decoración en la arquitectura <sup>1</sup>, que se modificó en gran medida, en el arte se caracteriza por un rompimiento con el academicismo y sus preceptos compositivos tradicionales, apuntando ahora hacia una originalidad del uso del espacio, que tendrá como resultado final en Pollock el colapso de la estructura cubista creada por Cézanne. Esto se vuelve patente dentro de algunos estilos como por ejemplo en las composiciones suprematistas de principios del siglo pasado. Ya para 1960 esta tendencia de reducir elementos a lo más básico es evidente con el minimalismo y el arte conceptual; en estos estilos se abogaba por una experiencia cien por ciento estética, libre de impurezas y asperezas como las que presentaba por ejemplo el pop. Se buscaba la contemplación de la forma por la forma, buscando resaltar su relación con los espacios arquitectónicos y con el observador. Mientras que en el arte conceptual se examinó los convencionalismos del lenguaje y se analizó la relación entre las palabras y los objetos.

<sup>1</sup> La excepción tal vez en el estilo art nouveau que buscó un recargamiento decorativo a través de las formas orgánicas estilizadas, tanto en arquitectura como en artículos como joyas y muebles.

Cuando Ross Bleckner comenzó su carrera de pintor (en los años 70) era un momento en que el arte Conceptual ya había tenido su mejor momento, y la pintura se veía como un arte terminal con poco o nada nuevo que decir. Bleckner ve este inconveniente de la pintura como un caudal de nuevas posibilidades, aprovecha este "espacio" vacío para centrar su producción "como mercurio que se cuela hacia donde exista un espacio." <sup>2</sup>

Por su lado Ross Bleckner es todo un neoyorkino, nacido en 1949, vivió su juventud en Long Island, después de atender el Instituto de Artes de California (CalArts) en Valencia CA., regresó a Nueva York convirtiéndose en uno de los primeros artistas en pertenecer a la Mary Boone Gallery. No estaba sólo tampoco en su empresa del revival de la pintura, de hecho para 1975 la pintura ya se veía como un recurso totalmente renovable. El dilema más bien se encontraba en la utilización de los medios de representación. Una forma de copar éste problema fué el recurso de la "apropiación" la cuál en sí traía otros problemas pero permitía a los artistas una salida con una nueva reinterpretación. Un buen ejemplo de una actitud de apropiación lo tenemos con Andy Warhol, quien utilizó la imagen de los medios y artículos de consumo ya existentes.

La reutilización de fotografías, de conceptos antiguos como: lo sublime, o incluso la exhumación de estilos artísticos son otros ejemplos. Tal es el caso de Bleckner, quien se apropia de ciertas pautas formales del arte op. "El arte op es elegido por Bleckner como un símbolo que afirma el terrible fracaso del positivismo ocurrido en la época de la post guerra, la transformación de lo tecnológico, el formalismo imperativo anticipado por la Bauhaus, en la cruel modernidad predicada y practicada por la corporación Americana de la post-guerra. De la transformación de lo estético, de Mies y Gropius en el Hoola Hoop, en los acabados del Cadillac en Tang y en Op art..." <sup>3</sup> Declaraciones de esta clase pueden empantanar aún más un análisis por lo que lo tomaremos solamente como dato de lo que realmente buscaba Bleckner con el arte op.

En realidad se puede afirmar que Ross Bleckner aprende de un "mal" arte y de su mala cultura que lo patrocinaba, lo vincula con su propio interés respecto a una significación espiritual de la luz (ilustración 25).

Patrones divergentes estructuran la composición, dotándolo de ritmo por la ordenación repetitiva de su puntos de "iluminación". Es decir, Bleckner

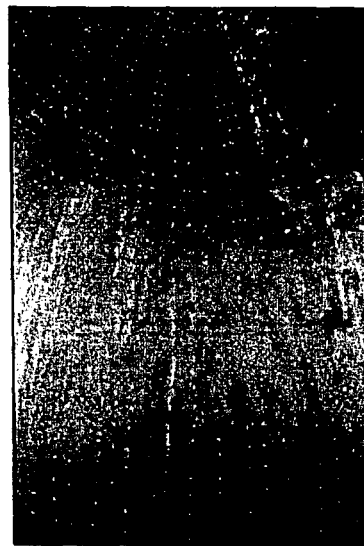


ilustración 25

2 Jeanne Siegel, *Painting after Pollock*, 1992, p.119 (traducción del autor)  
3 palabras del pintor y crítico de arte Peter Halley respecto a la obra de R. Bleckner. Taylor, Brandon *Avant-Garde and after*, 1995 pp. 98-99 (traducción del autor)



se apropia del fracaso temático del arte Op y lo insufla con una tesis de corte místico, "presenta el aspecto perturbador de la ironía y trascendentalismo coexistiendo en el mismo cuerpo de la obra".<sup>4</sup>

Antes de entrar de lleno en las reflexiones acerca de su obra, cabe recalcar que los trabajos que serán analizados dentro del marco de esta tesis corresponden a un solo estilo del artista que concierne mas o menos desde 1987 a la fecha. Por otro lado, el tema de la luz es una cuestión que funge como pilar invariable en la mayoría de sus trabajos y apropiaciones.

Otro tipo de apropiación del que hace uso Bleckner es de lo sublime, pero un sublime "degradado", como él suele llamar a sus cuadros de este periodo, que ya no es lo que se consideraba anteriormente como relativo a lo legendario, al mito, lo exaltado, lo majestuoso o solemne. El hombre lleva ahora lo sublime por dentro. "En lugar de fabricar catedrales provenientes de Cristo, el hombre o la vida, su fabricación es ahora desde nosotros mismos, desde nuestros sentimientos."<sup>5</sup> Incluso Pollock ya expresaba este sentir al decir que todo buen artista pinta lo que él mismo es. Pintar es autodescubrirse.

Barnett Newman define lo sublime como "ligado a buscar una exaltación equiparada con lo barroco y lo gótico, lo sublime consiste en un deseo de destruir la forma. Y cree en la grandiosidad del espacio, es decir, es un arte que domina al espectador."<sup>6</sup>

Los instrumentos trascendentales o lo sublime degradado que Bleckner utiliza son: la naturaleza como el macrocosmos, la luz y las visiones del cuerpo como el microcosmos. Dentro del uso que le da a la luz, Bleckner se ha dedicado a rastrear sus posibilidades pictóricas a lo largo de la historia del arte, desde la literal a la atmosférica, de la formal a la etérea. En Arquitectura del cielo por ejemplo (ilustración 26), serie inspirada en la visión arquitectónica de iglesias renacentistas donde la luz lo inunda todo. Bleckner abre pequeños espacios y círculos de luz a una densa capa de óleo fresco, utiliza la repetición de estos puntos que navegan a lo largo de un eje concéntrico, esta repetición aunque mecánica está dotada de cierta calidez por su factura manual y minuciosa de parte del artista, pero es a través de estos pequeños acentos visuales que la luz se manifiesta en realidad, la luz reflejada de la tela del soporte, nos da un atisbo de su naturaleza, esto es evidente al acercarnos y fijar la vista en uno de sus tantos puntos de claridad, pero su totalidad solo se aprecia al ser observado el cuadro desde una cierta distancia, situación que también

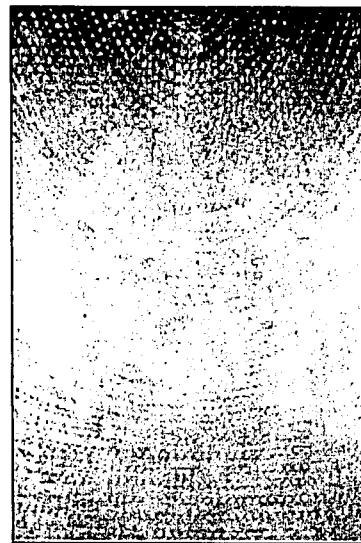


ilustración 26

4 ibídem

5 Jeanne Siegel, op. cit. 1992, p.124 (traducción del autor)

6 ibídem, p.125

por su parte rompe con esta voluntad de discernir ya que los puntos se habrán empequeñecido de manera tal que ya no es posible formarse una idea clara de lo que enseñan en su interior. Bleckner comenta acerca de esto: "para mi es la cualidad vibratoria de la repetición, hay una pulsación debajo de la superficie que estoy viendo. Tiene una repetición que está colocada en una estructura muy específica. Empieza desde arriba y continua como ondas expansivas."<sup>7</sup>

En otro ejemplo (ilustración 27) se puede observar claramente esta apropiación del arte Op y más específicamente con "Current" de Bridget Riley (ilustración 22) se repite la sensación de inestabilidad óptica, alterada solamente por unos círculos que junto con la tipografía rompen con ese enrejado de líneas, dando nuevamente al observador un vestigio de lo que se encuentra debajo de esta redundancia de elementos. Así mismo Bleckner hace uso del color a diferencia de su aludida Op-erativa, que utiliza principalmente el contraste extremo del blanco/ negro. Bleckner busca dotar a esta tendencia esteril de un verdadero trascendentalismo y profundidad más allá de la simple irritación visual.

El elemento de la luz surge de una necesidad de utilizar la pintura como un lenguaje "para encontrar diferentes puntos de procedencia de la luz, de como entender ese lenguaje y volverlo más profundo."<sup>8</sup> La luz lo debe inundar todo.

La revista "Artforum" comenta acerca de una tendencia general en la abstracción hoy en día que es el de llenar toda su superficie con una serie de patrones homogenizadores que disgregan la creación de un acento visual único, abogando por uno múltiple.<sup>9</sup> No es el *horror vacui* una vez más. Se parece más a lo que Gombrich calificó de *Amor infiniti* en su jerarquización de patrones constructores de una multiplicidad de lecturas. Bleckner no solo debe mucho al camino formal recorrido por el arte Op, también está en deuda con Pollock, quien terminó por destruir esta noción cubista de "estructura", liberándolo de sus jerarquías composicionales y homogenizando la superficie de la obra por un "todo importante".

El artista se aproxima a su obra trabajando de manera simultánea en lo particular y en lo general, construyendo en uno y otro para lograr una unidad que produzca además una experiencia de aparición simultánea de estas dos normas, mentalidad que se podría equiparar como necesaria para crear un Arcimboldo, un taraceado gótico o una

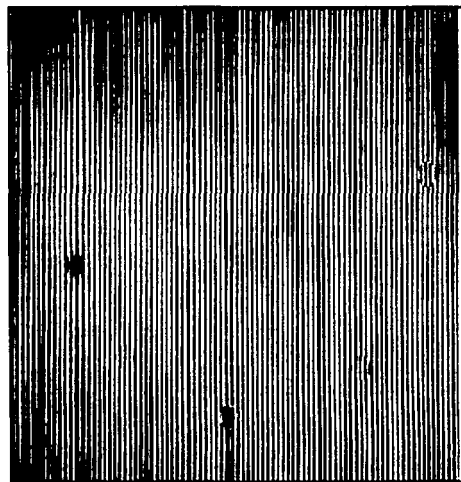


ilustración 27

<sup>7</sup> Entrevista a Ross Bleckner por la revista: *Art in America*, Mayo 1995 pp.139

<sup>8</sup> Jeanne Siegel, op. cit. p.120 (traducción del autor)

<sup>9</sup> Barry Schwabsky, revista *Artforum*, marzo 1999

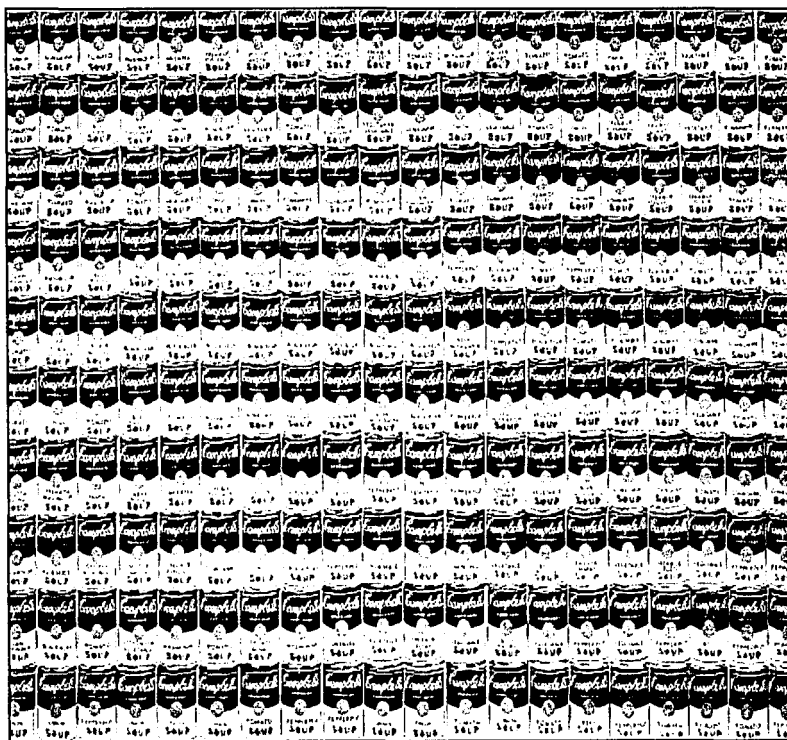


ilustración 28

greca arquitectónica.

Bleckner, hijo de un rico productor de piezas de precisión, se interesa de igual forma por lo extenso y sublime que por lo pequeño microcósmico, buscando una relación en estas dos aparentes "discrepancias", utiliza un sistema de mutaciones que están muy cerca de ser meras repeticiones de elementos. Incluso el artista nos dice que él busca crear repeticiones idénticas, como en una producción mecánica industrial. Pero a cargo de sus manos éstas repeticiones sólo aspiran a ser similares, con pequeñas variaciones entre sí, "misteriosas particularidades que toman un nivel de iconicidad." <sup>10</sup>Iconicidad que se podría comparar con la repetición en Warhol y la representación estilizada de sus 200 latas de sopas Campbells. (ilustración 28) Donde su propia equivalencia no hace más que poner de relieve que nada es idéntico. (ilustración 29)

Peter Halley atribuía a las piezas del arte Op un trascendentalismo irónico que implicaba una desilusión, relacionado esto a un potencial apocalipsis nuclear. Había un sentimiento de duda general en aquella época. Pero en Bleckner, éste sentimiento es cambiado por un reflejo de melancolía y aflicción, sentimiento que se relaciona con un estado de duda general hacia la crisis del SIDA.

Se ha mencionado en varias ocasiones a través de la boca interpretativa de sus críticos y teóricos, que los cuadros de Bleckner de ésta época evocan cierto "trascendentalismo", inclusive uno metafórico del cuerpo, como se verá a continuación, y su relación consigo mismo. Esta sublimación degradada, difiere de lo que Kant definía como lo Sublime en el siglo XVIII, como el ágora de sensaciones de placer/terror, entusiasmo y depresión al observar un fenómeno natural (una tormenta o un terremoto por ej.) desde una distancia segura, dándonos la oportunidad de experimentar la fuerza propia del hombre frente a una superior.

Difícilmente encontramos hoy día esta definición vigente en la contemplación de la naturaleza. Lo sublime se dirige ahora hacia la naturaleza interior del hombre o en su propio detrimento, como lo expone Jean Baudrillard: "en algún momento el cuerpo era una metáfora para el alma, luego se volvió una metáfora para el sexo. Hoy en día ya no es la metáfora para algo en particular, si no meramente el recinto de la metástasis, de las maquinales conexiones de todos sus procesos, de una programación sin fin exento de cualquier organización simbólica o propósito significativo; el cuerpo se entrega así a la pura promiscuidad de

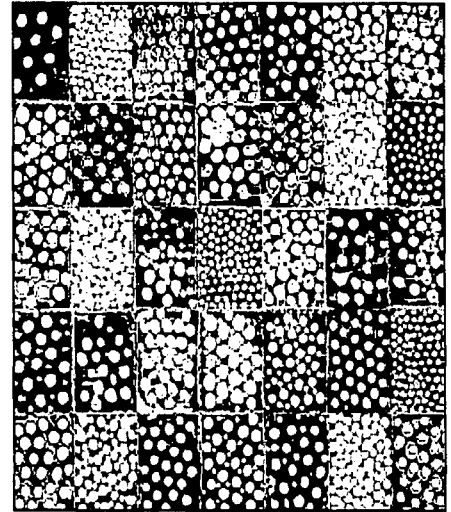


ilustración 29

relaciones consigo mismo, la misma promiscuidad que caracteriza a las redes y circuitos integrados." <sup>11</sup>

Incluso esta promiscuidad puede ser observada en la manera que Bleckner trabaja la superficie de sus obras, y la forma de aplicación de los materiales en la creación de formas "exactamente" repetibles y que inundan la totalidad de la superficie. Estos puntos se juntan y se amontonan ya no en forma ordenada y rítmica como observamos con anterioridad, sino en la creación de formas mas grandes que dan la sensación de ser colindantes células. (ilustración 30).

La manufactura de estos nuevos "puntos" difieren de los que hemos visto en sus cuadros anteriores. Aquí, las zonas de "luz" fueron creados con la acción de un pincel de aire, lo que le otorga también además de un terminado pulido, una sensación de tridimensionalidad. Atrás fue dejado aquella aplicación de gruesas capas de oleo, rescatando posteriormente los puntos de claridad que daban sentido a la composición. Bleckner trabaja con el lienzo colocado en el suelo, trabajando desde los cuatro puntos de sus límites, salpica profusamente el lienzo con pequeños puntos de oleo pigmentado y mientras aun se encuentran húmedos son rociados uno a uno con un fuerte y fino chorro de aire dirigido del aerógrafo que pule los puntos de pintura, aventando hacia sus límites el exceso, oscureciéndose así el color, y en su centro un tono gradual más claro, siendo en muchas ocasiones translúcido, quedando a la vista el fondo blanco del lienzo o el de un fondo previamente aplicado. Como característica común de este tipo de aplicación se tiene un punto casi perfectamente circular y muy similares unos con otros, pero únicos, producto de la mano irresoluta del artista y de su elección de ejecución.

El artista por su lado, continua trabajando como una máquina, de hecho el producto final es similar a uno manufacturado por un programa de composición por computadora, pero determinado por el azar de la salpicadura y mas tardes por las diferencias de aplicación del chorro de aire. En la Pieza "Tolerance" de un tamaño de 3 X 2.50 m describe una serie de conjuntos de causi-celulas de color grisaseo, cada una con un toque de color amarillo palido en su centro. El efecto final da la sensación de observar un trozo de piel a través del microscopio, células que a su vez son formadas por puntos, nivel al que el artista realmente trabaja.

Gran cantidad de los cuadros de Bleckner resultan ser de gran formato ( 2m o más ). Pero a diferencia de otro tipo de cuadros de este

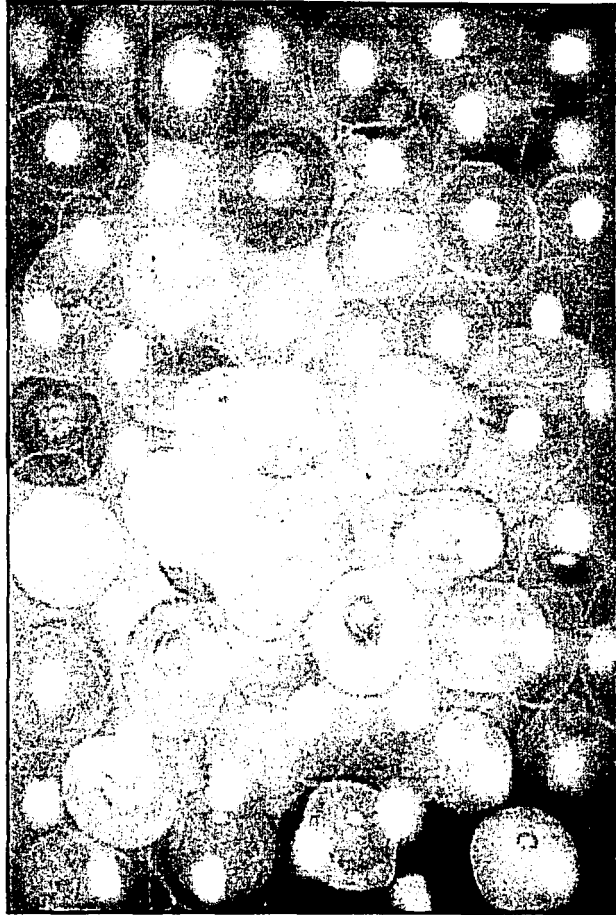


ilustración 30

mismo tamaño, éstos trabajos no buscan una distancia de parte del observador, para su completa apreciación. Son obras intencionadas para ser observadas dentro de una distancia muy corta. Con Bleckner tenemos en vez de vastas superficies de color individual, una acumulación de pequeñas marcas de tipo celular, aglomerándose en ocasiones para formar jerarquías mayores, jerarquías que a su vez cobran sentido al alejarse el punto de observación del espectador.

En otros trabajos, los puntos, aplicados en rojo intenso, recuerdan a globulos rojos, a lado de otros de color gris metálico, sugiriendo una meditación acerca del cuerpo, la salud y la enfermedad. Al fin y al cabo la descripción de éstas formas nunca es lo suficientemente literal como para anclarla a una sola interpretación por ejemplo células. Dentro de la "identificación" de estas formas celuloideas uno no puede definir si son malignas o saludables, ni siquiera si son realmente células, uno lo intuye no porque lo haya visto, ya que la visión de células *per se* es imposible para el ojo humano desnudo. De manera que nuestro conocimiento de estas "células" (las de Bleckner) proviene de la documentación biológica indirecta que traemos con nosotros. Conocemos los esquemas, las fotos de tomas microscópicas que nos dan este parámetro de identificación-células, pero quizás en lo que no deparamos (o al menos conscientemente) es en esta atracción hacia el patrón repetitivo. En este "sentido del orden" del que hemos sido provistos.

Como Seurat y el puntillismo, Bleckner utiliza un pulido y mecanizado puntillaje, donde la mano del artista ya no es evidente. Obteniendo un resultado que varía de lo horrendo a lo dulce y trascendente. "Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales." <sup>12</sup> Es la reducción al microcosmos, lo sublime degradado, lo sublimado esquemático, una radiografía que nos muestra de lleno mutaciones como el cancer, redundancias que solo viven en el presente, protozoarios donde lo sexual solo forma parte de una memorabilia otorgado por la conotación de la palabra SIDA. " Tal vez todavía poseemos una memoria del sexo, tal como el agua "evoca" moléculas restantes no importa cuan diluidas. Y es este el meollo del asunto: se trata solo de una memoria molecular, la memoria corpuscular de una vida anterior, y no una memoria de formas o singularidades ( el agua despues de todo, difícilmente retiene los rasgos de una cara, o el color de los ojos de alguien) Así que con todo lo que nos quedamos es con la simple impresión de una sexualidad sin

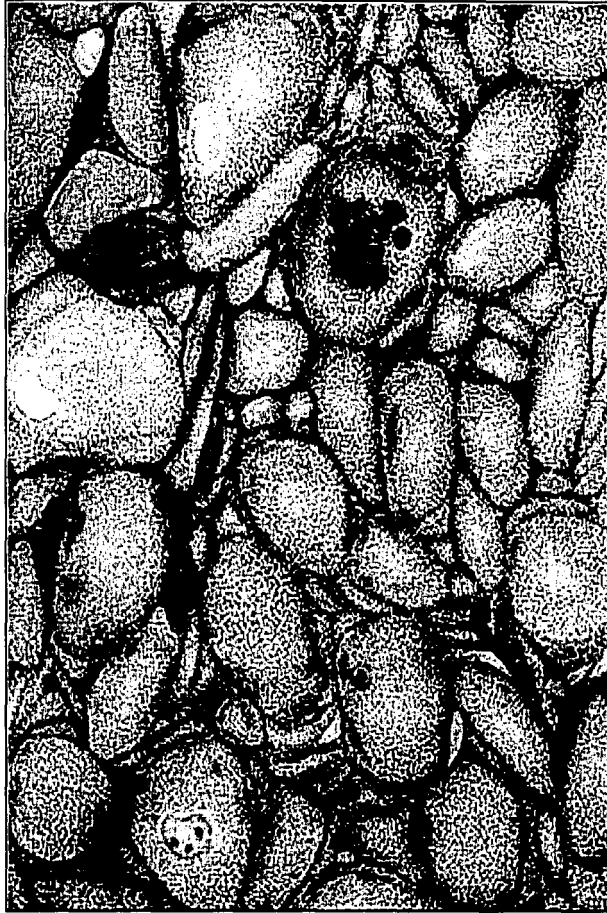


ilustración 31



rostro infinitamente diluida en un caldo de política, medios y comunicaciones, eventualmente manifestada en una explosión viral de SIDA." <sup>13</sup> (ilustración 31) Parece ser que hoy día, a la gente le gustan sus abstracciones impuras, es decir que la imagen refleje algún fenómeno estilístico previo (ya sea cargado emocionalmente o solo mordazmente cotidiano) o que su origen sugiera algún otro medio como la televisión o la fotografía. <sup>14</sup>

Bleckner sin ser la excepción gusta de evocar una producción de planeación por computadora, de una técnica no hecha por la mano directa del hombre, que con seguridad y tal vez a consecuencia de, inspira admiración por su detallado proceso mecánico que lo cubre todo. Me recuerda de alguna manera a lo que debería haber sido el trabajar esas elegantes adaptaciones de diseños renacentistas que el artista español Plácido Zuloaga manufacturó para la decoración de un cofre, diseños que a su vez fueron inspirados de modelos islámicos (ilustración 32). Trabajo sublime en cuanto a diseño y equilibrio en la utilización de los materiales. Para la manufactura de este cofre, se exigía que el trabajo y su diseño (que como se puede observar no es más que la repetición de ciertos ordenes de patrones) fueran muy precisos, teniendo que estar subordinados al volumen del objeto, su meta era entre otras cosas resaltar las cualidades físicas de la pieza, y al mismo tiempo ocultar su cotidianidad, agrandando así el misterio de algo hermoso que pudiera ocultar en su interior.

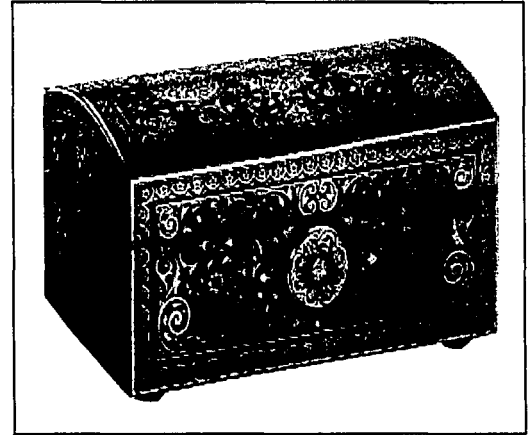


ilustración 32

En los cuadros de Bleckner somos testigos de un constreñimiento de función. El trabajo minucioso está presente pero es ahora en extremo automático, la repetición es de un sólo elemento y no de varios patrones trabajando juntos, el diseño, por otro lado, crece y se expande hasta los confines de la superficie sin un orden estricto, proliferando. Tampoco está subordinado o eso creemos, a ninguna exigencia de terceras personas (como en el caso del cofre que seguramente era concebido con miras de un cliente). La precisión se encuentra en el chorro de aire no en la concepción del diseño; Vemos como la repetición es aquí una consecuencia del diseño, mientras que en Zuloaga era el cuerpo del trabajo. Por último, Bleckner crea un circuito cerrado donde su "marca" se vuelve tan absoluta e identificable que cualquier persona que retome esta técnica tendría que esperar muchos años, o sufrir el señalamiento de ser una copia Bleckneriana.

Aunque en ocasiones sus cuadros han sido tomados como memoria de las grandes pérdidas humanas por parte del SIDA. <sup>15</sup> Bleckner

13 Jean Baudrillard, op. cit. p. 9

14 Carol Diehl, Revista Art News, marzo 1999

15 convirtiéndose así en uno de los primeros artistas en incluir en su producción este tema.

describe sus cuadros celulíficos como: " la estructura molecular que yace debajo de la piel de mis imágenes".<sup>16</sup> Imágenes que no contienen todo lo positivo que uno podría esperar ya que comunmente dentro de sus cuadros como en "Overexpression", una célula al menos parece ser de corte cancerígeno. "estoy interesado en lo mutativo", dice Bleckner "y en la idea de que algo hermoso, como una célula, muere en algo pérfido."<sup>17</sup>

En este aspecto sus cuadros dan la impresión de ser un gigantesco reporte médico. Esta mutabilidad presente en los cuadros del artista se da también en una multiplicidad de lecturas, como el de un taraceado gótico (ilustración 14). La mirada se entretiene en la observación de una cosa vista siempre a través del prisma de otra cosa.

En la producción desenfadada de estas "células" que dan como nacimiento a otras idénticas concebidas de la misma forma, nos dan la impresión de que se estuvieran clonando hasta llenar toda la superficie del cuadro. Acercándonos así a la noción de la producción en masa, pero ya no de los objetos o imágenes, sino del cuerpo mismo, nos referimos ahora a la repetición infinita de un cuerpo único. Ahora, dentro de nosotros, y sin la necesidad del otro; en el centro de cada célula nuestra, capaz de constituir otro ser idéntico, tal como células protozoarias.

En este aspecto es curioso que se le considere a los cuadros de Bleckner como memorabilia de la crisis del SIDA. Cuando precisamente su carácter clonatorio los libera de toda identidad sexual, volvemos a tener así un carácter de aspeira no de la imagen como con Warhol, sino una profilaxis celular, una nueva manera de ver al cuerpo y su código genético. " Hay una conexión cercana entre el concepto clave del código genético y la patología del cáncer. El cáncer implica la infinita proliferación de una célula base, desatendiendo por completo a las leyes que gobiernan al organismo como un todo. Similarmente, en la clonación, todos los obstáculos para la extensión del dominio del idéntico son removidas, nada inhibe la proliferación de una sola matriz. Anteriormente la reproducción sexual constituía una barrera, pero ahora, por fin se ha hecho posible aislar la matriz genética de la identidad. Consecuentemente será posible eliminar todas las diferencias que hasta ahora han hecho a los individuos fascinantes en su impredecibilidad." <sup>18</sup>

Comparemos ahora, el análisis otorgado por Baudrillard con una crítica por parte de Jeanne C. Wilkinson, curadora de arte, quien realizó un análisis de las obras de Bleckner con motivo de su inauguración en una galería renombrada de Nueva York en diciembre de 1998. " Después de

<sup>16</sup> Vincent, Stevens. Entrevista al artista para un artículo del: Art and Auction. Noviembre 1998

<sup>17</sup> ibidem

<sup>18</sup> Jean Baudrillard, op. cit. pp. 118-120

ver esta exhibición crucé las calles de Broadway y Houston y de pronto me sentí dentro de uno de los cuadros de Ross Bleckner, cada auto y persona que me rodeaba era una célula, solo una unidad más en un vasto, complejo y caótico, no obstante simple patrón. Este pensamiento resultó ser curiosamente tranquilizador, cercano a lo gozoso" <sup>19</sup>

Cualquiera de los dos análisis es aplicable e incluso diría yo que se complementan en su positividad y en su negatividad. Ya que si algo es seguro, es que todos los cuadros de este artista causan cierta expectación.

Podríamos pensar que con Bleckner convergen en uno solo la repetición de elementos sencillos explotados mal que bien por el art Op<sup>20</sup> y la repetición de imágenes en Warhol.

Las repeticiones de Bleckner no provocan una evacuación del significado al menos no perceptual (ni siquiera pensando que son muchas células similares aglomeradas) como con Warhol. La repetición funciona con Bleckner como un recurso estructural, es decir, los patrones por sí solos no contienen gran significado más que uno abstracto o de "punto". Lo que sí da como resultado en ésta redundancia y cierta acomodación de dichos puntos, es la apreciación de una jerarquía en este caso celular o como se les quiera llamar. El juego de la redundancia en Bleckner se da a un nivel de asociación, cuando se relaciona esa proliferación de elementos con "células" y una vez asimilada esta relación su exotismo nos hace pensar en una metástasis no natural de dichas células.

Así como uno se siente pasmado visualmente en la observación de un cuadro de Bridget Riley (ilustración 22), lo mismo ocurre como primera impresión al observar uno de Bleckner, con la diferencia que el último exige una meditación de su propia clonación. La adición de puntos que crean un patrón no resulta de una planificación por subdivisión de afuera hacia adentro, como se explicó al hablar de los principios de la repetición para lograr su construcción, o en el ejemplo del cofre de Zuloaga. Si no que siempre proceden de un motivo en singular que se expande en su organización a partir del mismo, quienes pueden seguir un orden o incluso un desorden.

Veamos que sucede ahora cuando esta repetición puntual no recrea una aglomeración de células si no que se alinean para crear un diseño único de mayor tamaño. (ilustración 33)



ilustración 33

19 C. Wilkinson, Jeanne. Review diciembre 1 de 1998 para la galería de Lehman Maupin.  
20 recordemos que el arte Op buscaba crear una experiencia visual transcendente, induciendo al espectador a un estado psicológica y físicamente saturada

Un diseño "que posee el silencioso poder de un moderno mandala meditativo, balanceado equitativamente entre volumen y ornamentación. Las sutilezas tonales de los radiantes círculos en espiral se contraponen perfectamente a la potencial invasión visual del intrincado patrón"<sup>21</sup> Los niveles de diserción se compensan más fácilmente en este tipo de construcciones, la mente no está atada a una interpretación mas explícita. Se juega además con los tamaños que ayudan a jerarquizar el patrón, tomando los puntos mas chicos como fondo, y los grandes como guías de éstos círculos concéntricos. La minuciosa factura manual como en una pieza de ornamentación sirve como buen "gancho" para mantener a la mente ocupada, no se pierde el interés tan rápidamente por un exceso de ordenación en sus patrones, su detallada observación de cerca mantiene a la mente confundida en sus casi imperceptibles individualidades. Su apreciación es más bien orgánica genética.

Retomando el ejemplo del Alhambra (ilustración 16) donde un vistazo desenfocado nos presenta una armónica homogeneidad, y una atención detallada donde sea que desee posarse la vista, nos recompensa con un exuberante posibilidad de singularidades. Ejemplo éste forzado por enfrentarnos aquí una vez más a la repetición de un sólo elemento que prolifera intuitivamente, como si el artista estuviera subordinado a esta abundancia, mientras que con la Alhambra los diferentes diseños complementaban el interior arquitectónico, subordinados a una función específica: el de dar placer y meditación.

## CAPITULO 3

### 3.1 Estampas. Descripción Formal

Fué justamente con la gráfica como comencé lentamente a darme cuenta del atractivo que la repetición tenía para mí. En ese entonces me encontraba yo experimentando con la xilografía; medio que se presta muy bien a la individualidad del gesto, fué al terminar precisamente un grabado que consistía de 16 módulos idénticos, cada uno con la representación de un rostro distinto. El resultado era muy agradable, pero me di cuenta que lo que más ayudaba a la composición era su disposición de cuardicula. A partir de esto la repetición pasó a ser una noción consciente en mí. Poco a poco comencé a darme cuenta de su cotidianeidad. Y aun mas, de que muchos artistas la utilizaban como recurso compositivo, estético o conceptual.

Por mi lado me ayudó de una vez por todas a librarme de los últimos vestigios de un sistema de construcción por perspectiva que en vano traté siempre de aplicar a mi producción. Artistas como Gustav Klimt, Robert Gober o diseños ornamentales prehispánicos siempre fueron muy de mi agrado y comenzaba a darme cuenta del porque.

Un año después durante el cuarto año de la carrera tuve la oportunidad de estudiar en el extranjero, específicamente en California, con esto, tuve un acceso de primera mano a obras e imágenes de artistas contemporáneos. En las clases de historia del arte se cubrió (obviamente) a artistas como Andy Warhol, que si no era de mi total agrado si me sirvió como guía en el entendimiento de uno de los efectos más interesantes de la repetición, como un reflejo de la banalidad y del exceso de producción. Pero la relevancia de la repetición captó mi atención sobre todo en el uso que se le da en publicidad, en ese inmediato atractivo que tenían sus diseños como resultado de una agrupación que incluía a la repetición como un elemento recalcitrante para llamar la atención. La repetición se aproxima a la muerte como dijo alguna vez Guadalupe Loeza.<sup>1</sup>

Me encontré por otro lado reciclando imágenes de revistas o de fotos tomadas por mí adaptándolas a mi propia producción, es decir,

que mi suposición era, que cualquier imagen que buscara podía ser encontrada, recortada y adaptada para unirlas con otras imágenes, para recrear la escena que yo tenía en mente. De esta forma era como tomar ready-mades imageniales, reunirlos y re interpretarlos a través de mi propio filtro creativo, en ocasiones son interpretaciones literales, pero modificadas por el cambio de lenguaje por ejemplo: de foto a dibujo lineal. En otras, la imagen sólo sirve de guía para su completa transformación.

Es preciso aclarar que la elección de imágenes es casi exclusivamente de las formas figurativas, disgregando en la mayor de las veces la escena en la que eran partícipes, adaptándolas más bien a mi propia concepción escénica. La repetición funge aquí unas veces como elemento compositor (ordenador del espacio) otras como fondo que ayuda a resaltar la figura central. Y otras como conector para realzar el sentido de la composición.

Me di cuenta después que tendría que remitirme al arte ornamental en algún momento para comprender la genesis de la repetición en las formas. En este aspecto mi acercamiento ha sido reciente y muy selectivo, ya que como me di cuenta, la historia de las decoraciones es sumamente extensa y variada y si bien es cierto que la repetición (siempre como efecto y nunca como causa) es uno de los elementos que ha sido explotado por todos los estilos, sus posibilidades de uso son tan variados como estilos ornamentales existen.

Otro ha sido el interés a veces casual de incluir varios planos que se solapan unos con otros, buscando esa multiplicidad de lecturas, encontrando su ejemplo más interesante en la decoración islámica de diseños florales, en nudos que se entrelazan formando varias jerarquías y en los rosetones góticos. En mis estampas se ve reflejado por formas y fondos que se invaden y buscan complementarse. Apuntando en ocasiones a una cierta transparencia de la forma, a una doble visión. Supongo que se le podría llamar un sistema de perspectiva por planos solapados unos sobre otros.

## 3.2 Estampas. Descripción Temática

Presento a continuación una breve descripción de cada una de las estampas presentadas para esta tesis.

### **Bañistas**

Tan sumergidas se encuentran en otros asuntos, que deciden darnos la espalda, sus siluetas son visibles en algunas partes, indicándonos sus anteriores posiciones de reposo. Excepto la de los brazos extendidos a punto de soltarse un clavado del otro lado.

### **Tapiz # 21 y Tapiz # 11**

Recuerdo que alguien me comento lo inhumano que eran las corridas de toros y el injusto destino que tenían estos animales. Por mi parte aún no salgo del asombro de enfrentarse a uno de estos imponentes animales, estos dos grabados representan un homenaje a todos aquellos toros muertos en una plaza, anónimos obituarios como de tantas otras personas.

### **Atom-Cow**

Siempre fracasaba en los juegos didácticos de como dibujar un animal en tres fáciles pasos. Y pasaría mucho tiempo para que siquiera pudiera lograrlo.

Ahora me pregunto cual de las tres "vacas" es mas real, o siquiera si existe una mas real, evidente si pero, ¿real?

### **Oquedad en crucigrama**

El juego de palabras adaptadas en un orden que puedan ser leídas vertical y horizontalmente llamó mi atención, su juego de espacios negros y blancos me recuerdan visualmente al tablero de ajedrez. Las formas se colaron irremediabilmente a la composición transformandolo en un lugar habitable.

## **Mascarada**

Tres personas posaron para esta fotografía, pero perdí el retrato y sus rostros se diluían y cambiaban constantemente en mi memoria, así que decidí utilizar los retratos de la progresiva factura de un rostro de porcelana, de esta manera podrían ser cualquier rostro o ninguno en específico.

## **Yogui**

El yogui experimenta un estado cercano de iluminación, muchas cosas le están siendo reveladas y no es la primera vez, ha aprendido a mantener la calma y la objetividad frente al conocimiento de las cosas, inclusive si este le confiere un gran dolor.

## **Monomia**

"Sustento para la hambrienta región, isla de aluvión, o "char", formada de los sedimentos del río Jamuna permanece enlodado por la inundación. Tal vez tantos como cinco millones de personas viven en semejantes islas mudables, que pueden durar tanto como treinta años o desaparecer en meses. Las cuencas del río son escasamente más estables. En Sadullapur, el río Meghna devoró 200 pies de tierra en diez días.

Dejado con poco más que un paraguas, Mono Mia 55, perdió el pedazo de tierra que sostenía a su familia. "No puedo pensar exactamente que es lo que voy a hacer."<sup>1</sup>

## **OTIS**

Más que una máquina de elevador es una máquina inmóvil generadora de movimiento, su repetición lapidaria recuerda a la construcción de un edificio. Y en cada ventana sus habitantes generan nuevos movimientos. O quizás es el mismo repetido sin fin.

## **Patrón de repetición**

Homenaje a los animales de granjas que por siglos nos han alimentado, vestido y abonado nuestras tierras. Su producción masiva es ahora más optimizada por los llamados transgénicos. El aspecto clonatorio no puede estar muy lejos de esto tampoco.

## **Clavadista**

"Nadie ha visto a Jesucristo de espaldas. Poivre d'Arvor y Dan Rather tampoco. Son por naturaleza Seres de frente, anversos sin reversos, cuerpos gloriosos sin pantorrillas, nalgas o nuca: puras sujetividades no



objetivables."<sup>2</sup> Es por esto que decidí llamarlo Clavadista en recuerdo de aquel de "Las bañistas"

## **Lucky**

Los treboles siempre van acompañados de la creencia de que son de muy buena suerte. El tapiz de tréboles permite amplificar como un altavoz el efecto de suerte, y más aun que todos estos tréboles de cuatro hojas, algo inaudito en cualquier otra parte.

El individuo es fiel retrato de ser ganador de la lotería o mejor aun de un concurso de T.V.

## **Alejandra**

Impresión exagerada de ver a mi hermana jugar con la deformación de su rostro en un salero de metal.

## **Heteronimia**

Visión acerca de la posibilidad de copiar el cuerpo tantas veces como se desee, desafortunadamente al elaborar cada copia el deseo de terminarlo disminuía y se aceleraba el deseo de terminar, dejando cada cuerpo con unas partes trabajadas y otras libres, en oposición de las de su vecino. No pudiendo darles más que el delineamiento de igualdad.

## **Boxing Day, Memo Diez**

Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring, Sube al ring, Baja del ring.

## **Serie de Yoguis**

Es como estar montando las olas, unas veces te cubren, te revuelcan o vas con ellas. Su efecto sólo es posible por la adición sucesiva de la impresión de la placa.

## **Damero 3.1, 3.2 y 3.3**

El tablero de ajedrez una vez mas, juego de infinitas posibilidades dentro de un patrón ordenado que tiene solo dos posibilidades blanco o negro. Por otro lado tenemos un monje budista, simbolo de sabiduría y entendimiento de las cosas, cubierto con un paraguas, algo que podría pensarse como una sabio consejo contra el vendaval, o un vano y estúpido

intento de prevenir lo inevitable. Impreso todo bajo los delineamientos de un juego de ingenio. " Tres señoritas japonesas poseían una alfombra-tapete muy antiguo y de considerable valor, estimado como una herencia de familia. Decidieron cortarlo en tres partes iguales, pero cuadradas, para que cada hermana tuviera en su propia casa un tapete.

Una de las hermanas advirtió que para obtener cuadrados perfectos del tapete lo mejor era hacer cuatro pedazos, aunque de este modo correspondían dos a una de las hermanas.

El lector por sí mismo puede hallar otra solución fácil, a saber: si el tapete tiene nueve palmos en cuadro, una de las señoritas podría quedarse con una pieza de seis palmos en cuadro, la segunda, con otro cuadrado también de seis palmos, en dos piezas, y la tercera un cuadrado de tres palmos, pero esta solución habría disgustado a las hermanas que deseaban cortar la alfombra y repartírsela en partes iguales, todas del mismo tamaño.

Podrían las señoritas japonesas, siguiendo un discreto consejo, cortar el tapete en siete piezas para que resultaran los tres cuadrados de un tamaño igual; pero un corresponsal de Tokio nos asegura que solo cortaron dos pedazos. ¿Podríamos nosotros cortar el tapete en seis piezas que formaran tres cuadrados del mismo tamaño? En el lugar correspondiente se explica como las señoritas japonesas lo consiguieron."<sup>3</sup>

### 3.3 Estampas. Descripción Técnica

Dentro de la gran gama de posibilidades que me presentaba el huecograbado, decidí utilizar las técnicas más comunes, específicamente las que me permitieran no obtener un traslado idéntico de la imagen al grabado sino que éste estuviera subordinado a mi propia transferencia manual y sentir de la imagen. El huecograbado se presta así en sus posibilidades tradicionales como un excelente medio para la interpretación de las formas a través de la línea, la cual goza de un cierto atractivo de irrepetibilidad en su factura.

Se utilizó la plancha de zinc en todas las estampas, por su ductibilidad para la punta seca y su precisión en la posibilidad de grises la aguainta.

La solución del ácido nítrico se varió dependiendo del resultado deseado siendo el más concentrado para el del azúcar.

El enmascarillado por medio de acetatos fué muy importante para obtener y delinear los fondos de algunos grabados, mismos que fueron manufacturados uno a uno con el uso de plantillas. El uso de transfer para lograr un traspaso ambiguo del tapiz fué otra más de las posibilidades.

La impresión de los grabados se elaboró en papel Guarro super-alfa cien por ciento algodón.

La impresión de algunos grabados necesitaron de ser varias veces pasados por el tórculo, teniendo que mojar el papel en varias ocasiones para cuidar su adherencia de la tinta.

A continuación se presenta una breve descripción de los procesos técnicos de cada uno de los grabados.

## 1. BAÑISTAS

Aguafuerte, aguatinta y azucar sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
50 X 50 cm  
2001

Con la ayuda de un albanene se calcó las siluetas de las bañistas y se transportaron a un acetato autoadherible varias veces, pudiéndose así enmascarillar éstas siluetas que más tarde se ennegrecieron con aguatinta.

## 2. y 3. TAPIZ # 21 Y TAPIZ # 11

Aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
37 X 49cm  
2001

En ambos grabados se trabajaron los toros adaptando sus cuerpos al área de la plancha. y con la ayuda de acetatos se enmascarillaron los íconos de humanos, que posteriormente fueron trabajados al aguatinta.

## 4. ATOM COW

Aguatinta, punta seca y azucar sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
49 X 21.5cm  
2000

Las manchas fueron hechas con pincel en azucar, el pequeño ícono de vaca se logró con un sello hecho en acetato. las líneas verticales que la cubren se hicieron con carton corrugado en barniz suave.

## 5. QUEDAD EN CRUCIGRAMA

Mezzotinta, aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
24 X 20cm  
2000

Los iconos de la vaca el cerdo y el pollo son sellos pasados en acetatos para poderlos enmascarillar, el perfil de la mujer fué hecho a la manera negra.

## 6. MASCARADA

Aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
27 X 49cm  
2001

Los círculos concéntricos que enmarcan los rostros fueron hechos con acetatos que preservaron los blancos de la placa.

## 7. YOGUI

Azúcar, aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
24.5 X 8.5cm  
2001

El azúcar aplicado con pincel sirvió para hacer las manchas de la parte superior. El grabado chino de tipo acupuntura se calco de una reproducción de una revista.

## 8. MONOMIA

Mezzatinta, aguafuerte y aguatinta sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
38.5 X 38 cm  
2001

Las líneas horizontales se delinearon con acetatos, las dos figuras con impermeables fueron hechas con la manera negra. Para su impresión se produjo primero las de los cuatro personajes y posteriormente se imprimió la de las líneas paralelas horizontales.

## 9. OTIS

Punta seca y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
53.5 X 24 cm  
2001

Para su impresión se re-imprimió y entintó la placa seis veces, sin sacar el papel del tórculo y preservando la humedad general del papel.

## 10. PATRÓN DE REPETICIÓN

Aguatinta, aguafuerte y punta seca sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
26.5 X 51 cm  
2001

La placa se imprimió tres veces seguidas quedando así evidente su conexión formal.

## 11. CLAVADISTA

Punta seca y aguatinta sobre lámina de zinc y de acrílico impresos sobre papel  
40 X 30 cm  
2001

El anverso del cuerpo fué trabajado en un acrílico que fué luego impreso. Posteriormente se imprimió una segunda placa, ésta de zinc que tenía las cruces hechas en acetato para lograr así una mayor exactitud en su delineación.

## 12. LUCKY

Aguatinta, aguafuerte y transfer sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
50 X 29 cm  
2001

Los tréboles fueron trasladados en transfer de un diseño expédito. El doble personaje se pasó con papel carbón para cuidar su relación de doble.

## 13. ALEJANDRA

Aguatinta y azucar sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
25 X 25 cm  
2001

Se utilizaron dos planchas de zinc que posteriormente se imprimieron una sobre otra. la primera contiene el rostro en azucar, la segunda, puntos de acetato que enmascarillaron el tratamiento al aguatinta.

## 14. HETERONIMIA

Punta seca sobre lámina de acrílico impresa en papel  
35 X 38.5 cm  
2001

Trabajado en plancha de acrílico, calcando el personaje que se entiende como clonado.

## 15. BOXING DAY

Aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
18 X 29 cm  
2001

El personaje central se reinterpretó por el gesto libre del artista. las siluetas son copias exactas en acetato de la foto de donde se tomó la imagen.

## 16. SERIE DE YOGUIS

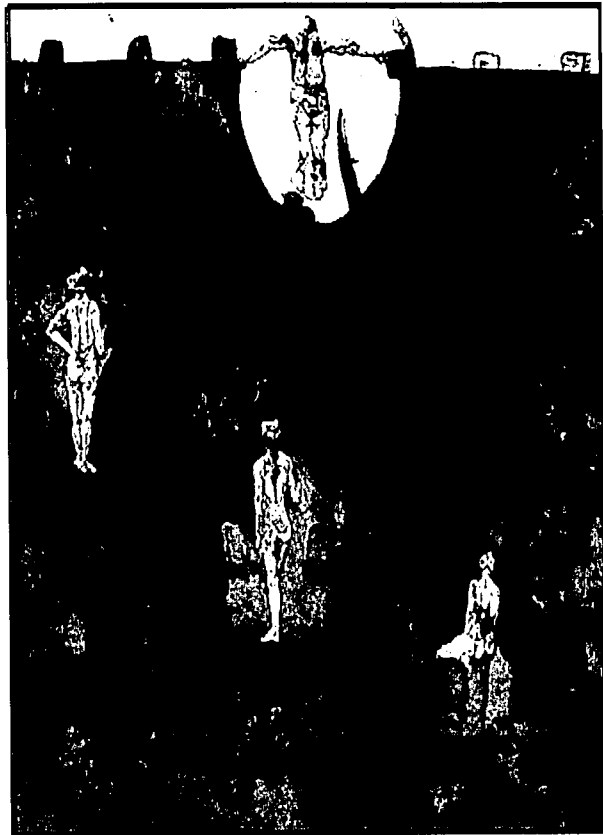
Azucar, aguafuerte y aguatinta sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
39 X 60 cm  
2001

El yogui fue sometido a un proceso de calco y recalco en diferentes etapas de refinamiento, posteriormente se imprimió la misma placa ocho veces en sucesión de dos columnas conectandose entre si sus cuatro fronteras.

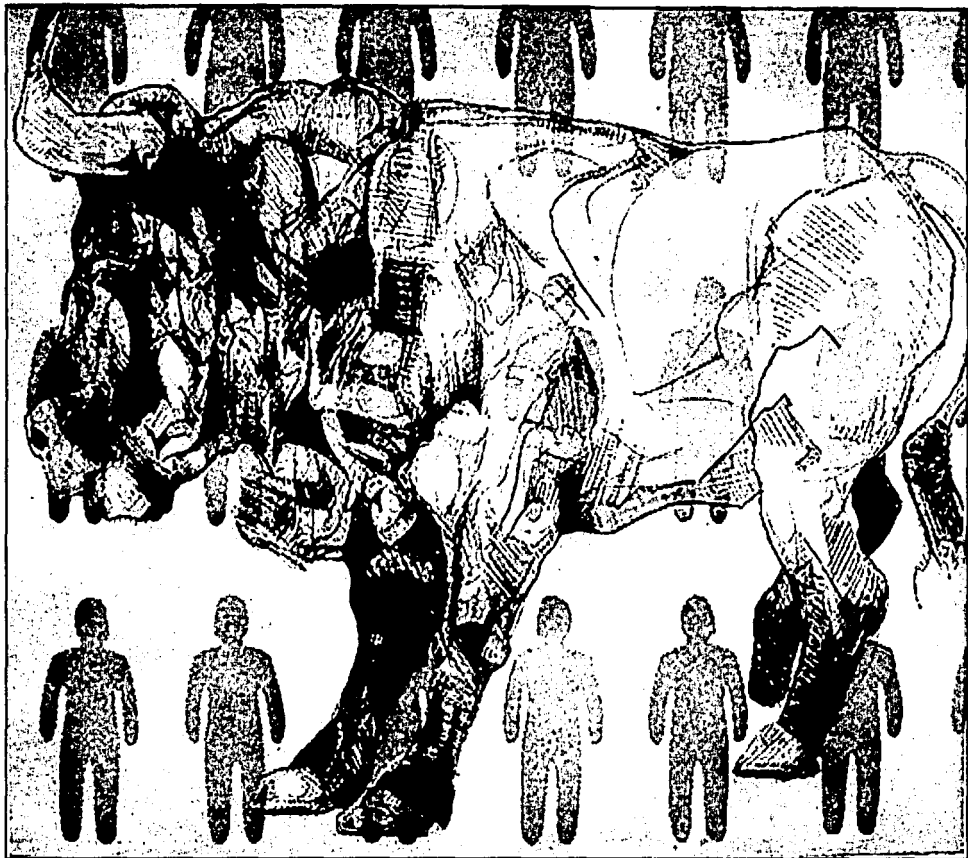
## 17. 18. y 19. DAMERO 3.1, 3.2 Y 3.3

Aguatinta y aguafuerte sobre lámina de zinc impresa sobre papel  
medidas variables (18 cm c/u aprox.)  
2001

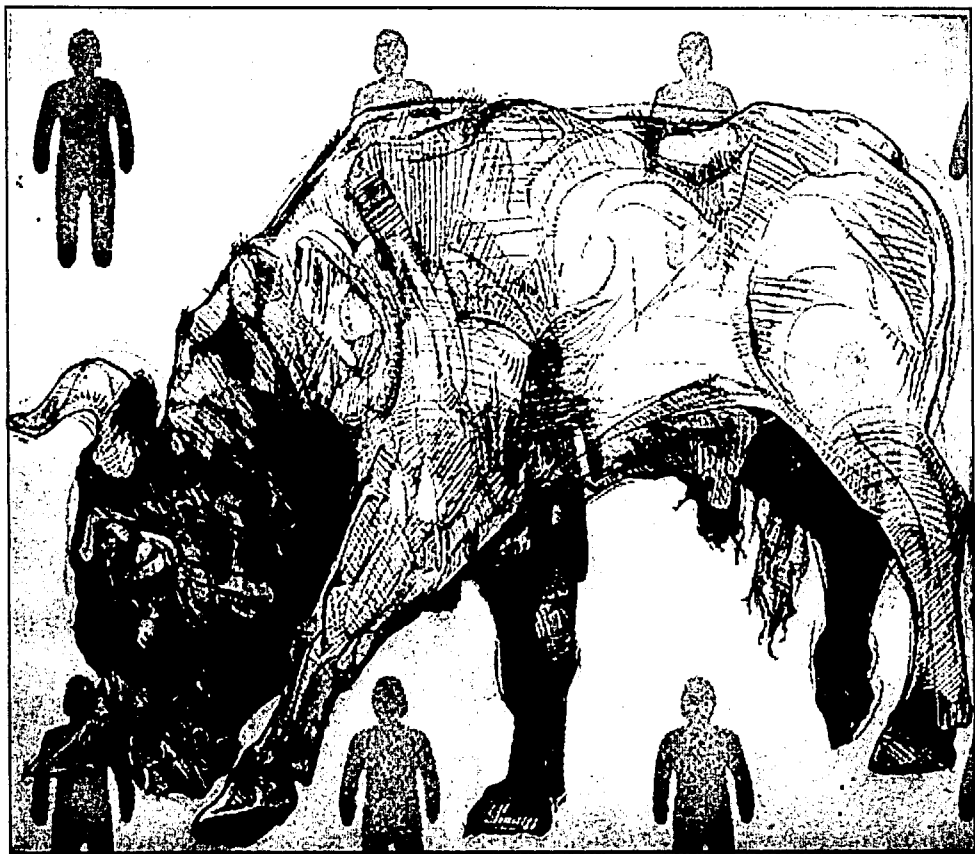
Las figuras se calcularon y posteriormente se pasó su silueta en acetato.



1

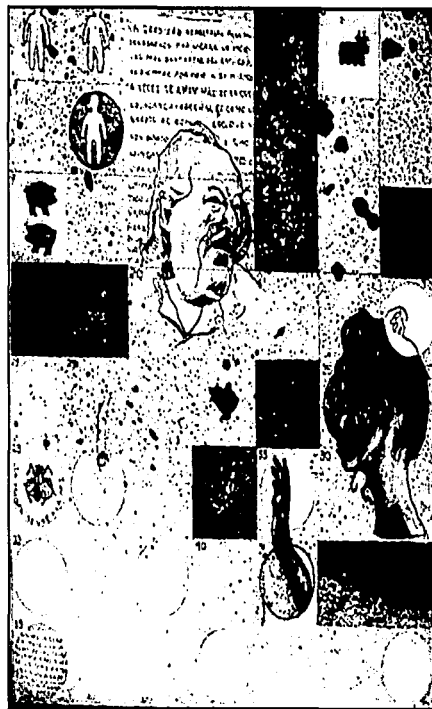








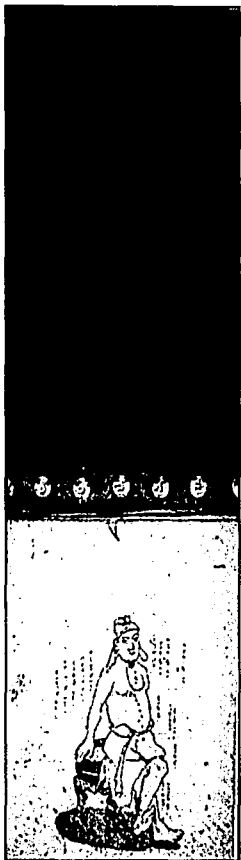
4



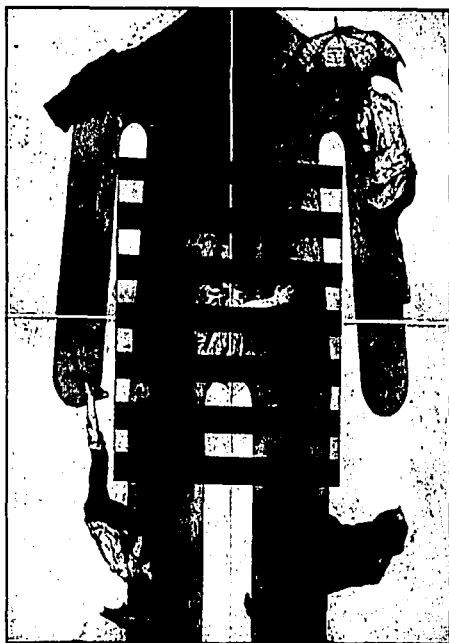
5



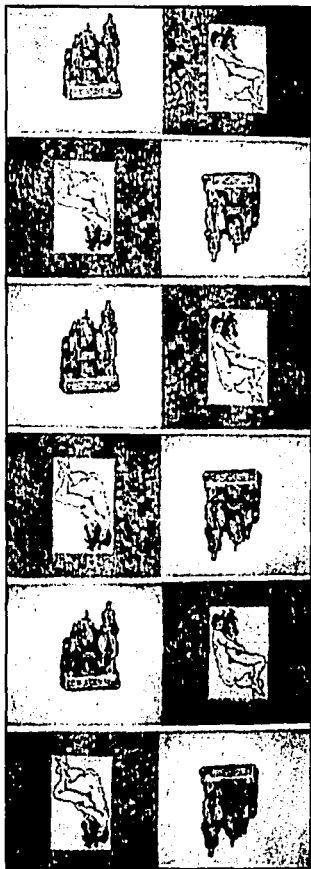
6



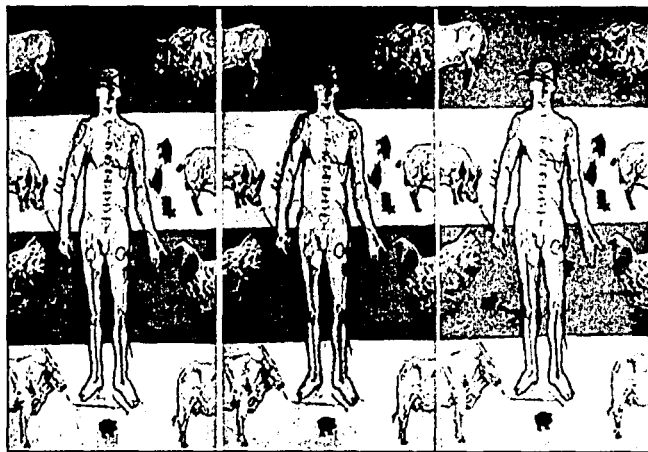
7



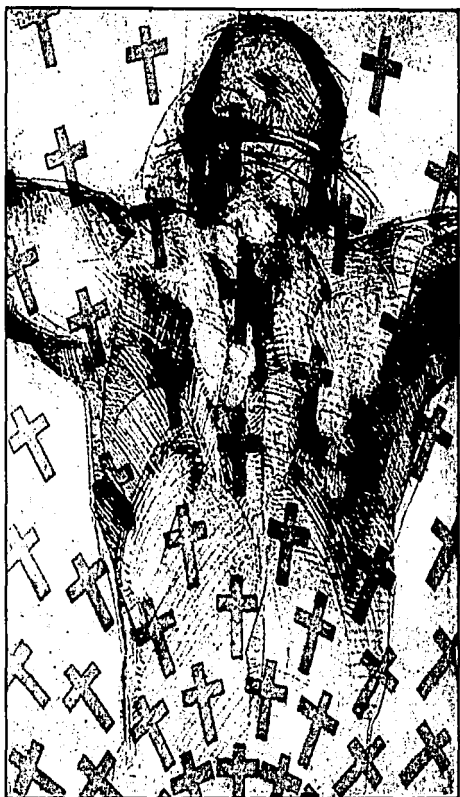
8



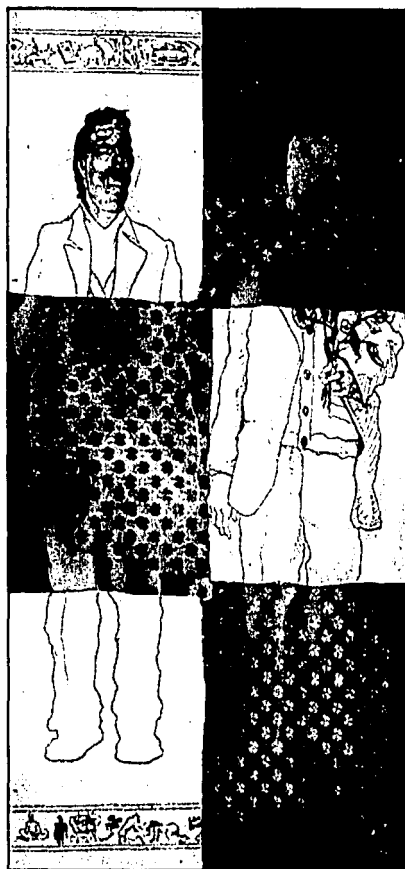
9



10



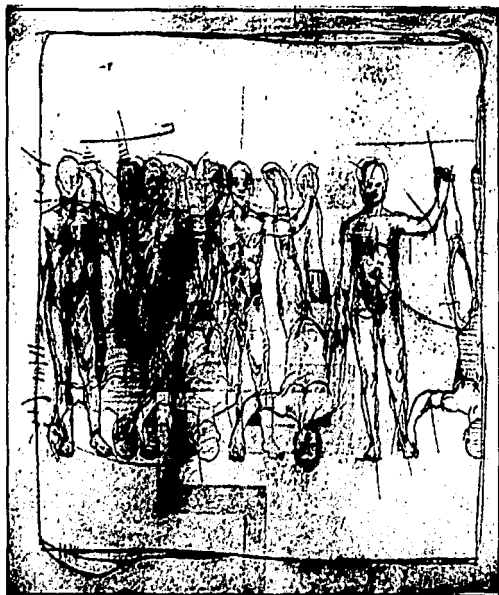
11



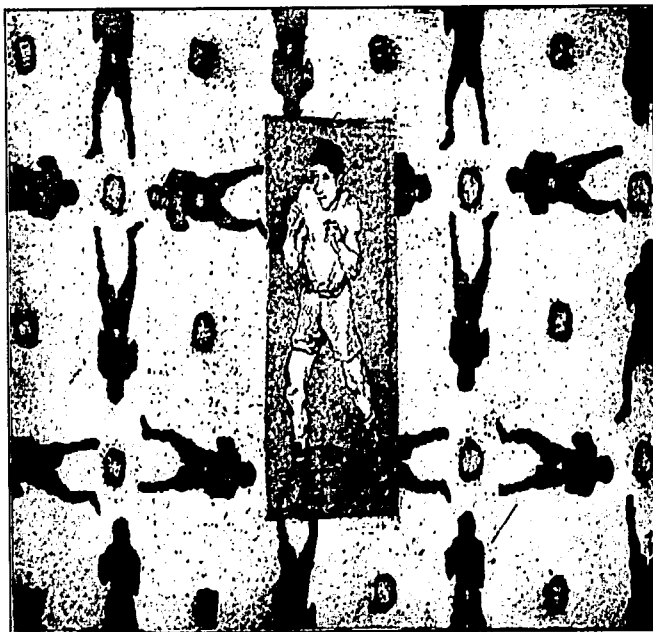
11



13

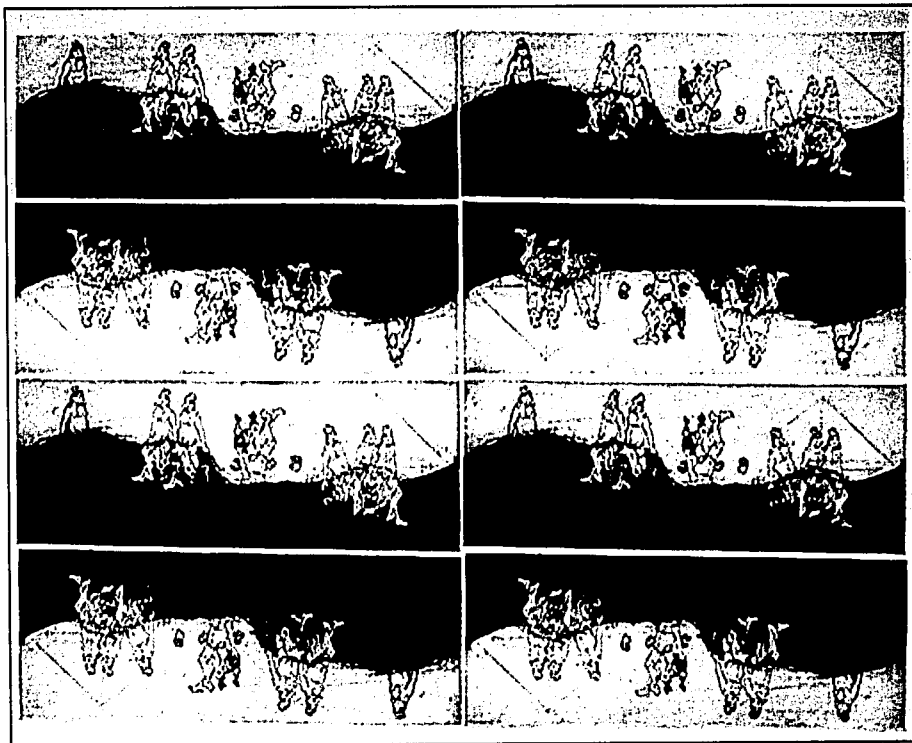


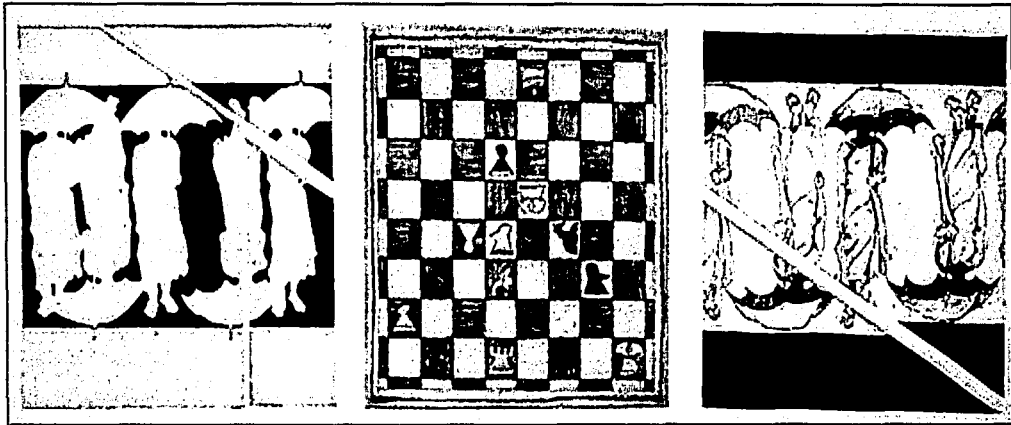
14

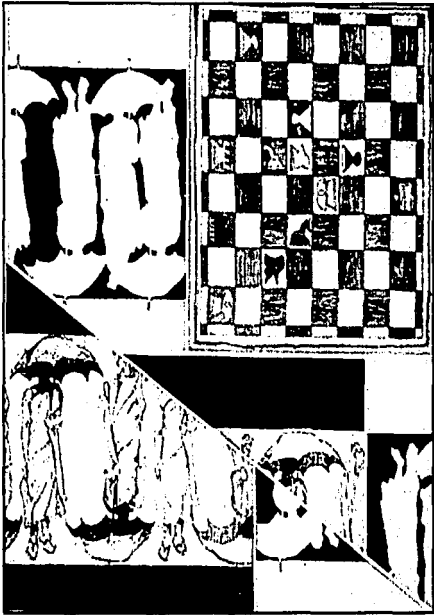


15

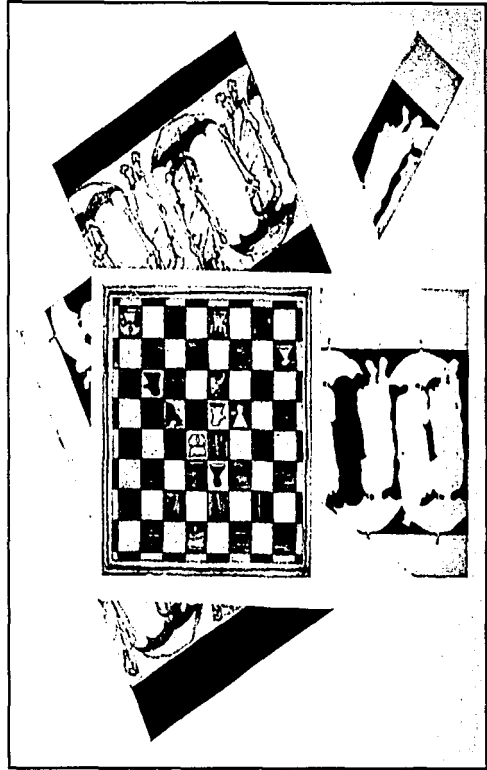








18



19

## CONCLUSIONES

En ocasiones, al pensar en los fenómenos donde la repetición tiene hoy su más grande énfasis y uso (productos de supermercado, el diseño publicitario, Hollywood, las telenovelas, las modas, etc.) me recuerda a una definición simbolista que explicaba como *multiplicidad de lo mismo*, a un suceso que se puede dar con cierta frecuencia, o más bien en lo excepcional, se sueña que una muchedumbre -de objetos o personas- presenta los mismos rasgos, es decir, que se constituye por la multiplicación de un sólo fenómeno en vez de por la reunión de muchos distintos. Este símbolo proviene de la psicología de la repetición, explorada por Kierkegaard, y del hecho de que en este mundo parece ser ley la de la diversificación. Dicho de otro modo, la diversidad justifica la multiplicidad. La multiplicidad monstruosa per se es la de lo mismo, imagen de ruptura, disociación, dispersión, separación. Por esta causa, se le considera como un símbolo característico patológico. Cabe recalcar que aquí se da cuenta de una situación especial, posible sólo en los sueños. Pero es justo al observar estos fenómenos antes mencionados, en donde el juego de la multiplicidad de lo mismo parece hacerse real, donde lo nuevo o "lo original" no es más que una ilusión, siendo reciclados una y otra vez en la presentación de lo mismo. Será que en este aspecto la repetición si se asemeja a la muerte, en un acuerdo con los otros estigmas de hoy: la muerte de la historia, la muerte del arte, la muerte del individuo, etc. Es decir ¿Que la repetición aquí no es mas que la representación (reflejo) de estos fenomenos? Sin duda, pero la repetición sigue siendo una respuesta al desorden de las cosas, a la maximización del espacio y el placer o sensación de descanso que experimentamos al observar un orden.

La repetición dentro del arte puede parecer cosa reciente, pero recordemos que siempre ha estado presente en los preceptos del arte ornamental. Hoy en día se puede encontrar este arte decorativo tan profuso en épocas pasadas, en el diseño publicitario actual, subordinado ahora a la venta productos, presentandose tan exhuberante como uno barroco, o tan sobrio como uno clásico. Mas en el arte, como pudimos observar, la repetición busca crear o reflejar diferentes estados y efectos en el espectador. La repetición funciona aqui como una efectiva herramienta para atraer la vista con su orden y armonía natural, imbuido

además de un mensaje de relaciones que apunta a la meditación, a la reflexión o la simple afirmación de una noción ya conocida. La presentación como en la de un regalo, busca ser placentera, revelando, si se tiene la paciencia un contenido más extenso y rico en significado. Ejemplo de esto la Marilyn Monroes de Warhol, donde en efecto su significado se vaciaba al ser repetida la imagen incontables veces, mas su propio vacío es sustituido por una serie de reflexiones acerca de su potencialidad como imagen, de la sociedad actual y sus íconos, etc. es decir, que la mente no soporta el vacío y mucho menos el mental, por eso se buscan acentos y densidades en todo lugar, y cuando no los encuentra los puede inventar.

Quizás nos encontramos aquí frente a un retorno, ya anunciado, del arte ornamental, presente actualmente en nuestro diseño publicitario, y buscando ahora adaptarlo al mundo del arte, en una apropiación por así decirlo, en un enfoque diferente al mero consumismo del arte pop, y más parecido tal vez al trascendentalismo del patrón del tapete persa. Las posibilidades de la repetición son bien extensas como se observa a lo largo del desarrollo de esta tesis y en especial en la presentación de los grabados, donde era común encontrarse, durante el proceso de factura de una placa con nuevas posibilidades y reflexiones que exigían su ulterior desarrollo en la explotación de todas estas posibilidades, en algunos casos me detuve y continué su línea, en otras ocasiones estos trabajos marcaron la pauta para el siguiente en una búsqueda de un entendimiento global en el ejercicio de la repetición en mi obra.

En cuanto a sus limitantes, la repetición podría presentar como máximo obstáculo su misma seriación que presenta una homogeneización de la superficie y rápido agotamiento de la atención de parte del espectador, por lo que debe presentar variaciones constantes, resuelto muchas veces en la introducción de jerarquías, o de un acento visual que contraste con el patrón. Por otro lado, creo que la noción de la repetición por la repetición constituye un absurdo ya que ésta debería estar siempre subordinada a la presentación de un fenómeno que pueda justificar la misma redundancia de las formas.

Por otro lado, en lo que se refiere a los objetivos planteados al inicio de ésta investigación, quedó de manifiesto la importancia que tiene la repetición en la comprensión de nuestro entorno, y su consecuente relación que tiene con el arte, como una manifestación clara de la mente creadora del hombre. En cuanto a sus características y formas de

manifestación de la repetición se logró asentár una guía para su identificación y efectos tanto en las formas como en la mente del espectador.

Como reflexión a partir de lo que escribí en el último capítulo, gradualmente me fui dando cuenta de la estrecha relación que juega la publicidad y los modos de ver hoy día con la repetición, en donde ésta última más que obedecer a un principio ritualístico de la ordenación del espacio, se asemeja más a una búsqueda desesperada por el orden, a una economía de la visión en donde la forma pueda ser captada y asimilada de forma inmediata. Todo ésto puede conformar una nueva línea de investigación que ayude a esclarecer el porqué del regreso del espacio minimalista, del precepto modernista "menos es más" pero que ahora incorpora resquicios del arte ornamental como son los patrones. La importancia de esta relación fué cobrando peso al punto de pensar en dedicar un nuevo capítulo en donde se hable de la publicidad, pero para los límites que me había propuesto para ésta investigación resultaba una extensión demasiado grande. Lo mismo sucedió en el primer capítulo donde se trata al ornamento, el cuál tuve que tratar de forma muy general, disgregando en ocasiones ejemplos de importantes culturas como es el diseño prehispánico, su arquitectura etc., u omitiendo otros como el del uso que dan de la repetición en las pinturas nativas de Nueva Zelanda y Australia, muy interesante por cierto. Pero es justamente el dedicar un tiempo a una investigación, el platicar acerca del tema una y otra vez con diferentes entidades que se puede lograr una avance significativo en la documentación del tema, resintiendo en ocasiones no poder profundizar más en el momento, pero en definitiva no olvidandolo, con miras en una futura extensión de la misma.

La repetición forma aquí la estrella de la investigación, pero la repetición no necesariamente tiene que funcionar siempre por sí sola, sino que puede ser expuesta en contraste con otros fenómenos; uno de ellos es: la diferencia; que puede ser utilizada en contrapunto con la repetición, dandonos la otra cara de lo que comentábamos más atrás acerca del simbolismo de la multiplicidad de lo mismo.

En cuanto a la investigación práctica, en cada grabado sentía que se abrían nuevas posibilidades de uso y constantemente tenía que elegir entre seguir esta nueva línea o continuar con lo que yo creía se trataba de otro efecto más de la repetición, buscando así, someramente, abarcar la mayor cantidad de posibilidades y variaciones. Gradualmente me fui dando cuenta que no importaba tanto si profundizaba demasiado

o no en alguna de sus posibilidades, ya que ésta investigación se perfilaba más como una guía que buscaba sólo exponer un delineamiento de todas las posibilidades. Dandome la oportunidad de regresar más tarde y retomar ciertas líneas que ya habían sido previamente abiertas.

En realidad me costaba trabajo denominar una "estética de la repetición", ya que en ocasiones ésta definición parecía ser exacta y clara, mientras que en otras se volvía difusa y podía más enredar el asunto que demarcarlo en una definición. Por otro lado; el poder hablar hoy día de una corriente emergente resulta sumamente aventurado y equivoco ya que nuestro mundo de hoy parece formarse mas de circunstancias paralelas que de una sola idea emancipadora de tintes románticos. La repetición forma así una parte tan arraigada en nosotros como lo es la comunicación entre las personas.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. España 1992 pp.321
- BAUDRILLARD, JEAN, *The transparency of evil*. Ed. Verso. Gran Bretaña. 1990 (1996) pp. 206
- BAUDRILLARD, JEAN, *El sistema de los objetos*. Ed siglo XXI. Mexico (1968) 1997 pp.189
- BERTOLA, ELENA DE, *Arte cinético*. Ed. Labor. México 1972 (1980) pp. 125
- CALABRESE, OMAR, *La era neobarroca*. Ed. Cátedra. España 1987 pp.209
- CIRLOT, JUAN- EDUARDO, *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. España 1994 pp. 456
- CROW, THOMAS, *The rise of the sixties*. Harry N. Abrams. EUA 1996 pp. 238
- CROW, THOMAS, *Modern art in the common culture*. Yale university Press. EUA 1996 (1998) pp.257
- DAUCHER, HANS, *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. España 1967 (1978) pp. 321
- DEBORD, GUY, *La sociedad del espectáculo*. Ed. Labor. España 1969 (1992) pp. 158
- DEBRAY, REGIS, *Vida y muerte de la imagen*. Ed. Paidós Comunicación. España 1994 pp.379
- DORFLES, GILLO, *El devenir de las artes*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1963 (1986) pp. 293
- ECO, HUMBERTO, *Obra abierta*. Ed. Ariel. México 1971 (1987) pp. 341
- EHMER, H.K., *Miseria de la comunicación visual*. Ed. Gustavo Gili. España 1971 (1977) pp. 420
- EHRNZWEIG, ANTÓN, *El orden oculto del arte*. Ed. Labor. España (1965) 1982 pp. 366
- FOSTER, HAL, *The return of the real*. Ed. MIT Press. EUA 1996 pp. 490
- GOMBRICH, E. H. *El sentido del orden*. Ed. Debate. España 1969 pp.720
- HONNEF, KLAUS, *Andy Warhol*. Ed. Taschen EUA. 1994. pp. 153
- IVINS JR, W.M. *Imagen impresa y conocimiento*. Ed. Gustavo Gili. España 1975 pp. 377
- JONES, OWEN, *The grammar of ornament*. Londres 1856 pp. 520
- LIPOVETSKY, GILLES, *La era del vacío*. Ed. Anagrama. España 1986 pp. 220
- LUCIE-SMITH, EDUARD, *Art Today*. Ed. Phaidon. London 1995 pp. 830
- MARTINEZ, AMALIA. *De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Universidad Politécnica de Valencia. Vol.2 España 1999 pp. 336
- PEVSNER, NIKLAUS, *Pioneros del diseño moderno*. Ed. Harmondsworth and New York. EUA 1999 pp. 250
- RIEMSCHNEIDER, BURKHARD, *Art at the turn of the millenium*. Ed. Taschen EUA 1999 pp. 780
- SIEGEL, JEANNE, *Painting after Pollock*. Ed. G.B. arts EUA 1992 pp. 287
- TAYLOR, BRANDON, *Avant-Garde and after*. Ed. Harry N. Abrams EUA 1995 pp. 239
- TRILLING, JAMES, *The language of ornament*. Thames and Hudson. EUA 2001 pp. 263
- TONY, GODFREY, *Conceptual art*. Ed. Phaidon. London 1998 pp. 490
- WEYL, HERMANN, *Simetría*. Ed Mc Graw Hill. México. 1990 pp. 128
- WESTHEIM, PAUL *El grabado en madera*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. (1956) 1989 pp. 321