



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“REPETICIÓN Y SERIALIDAD.  
SEIS EJERCICIOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
(GRABADO)

PRESENTA  
YOLANDA MARLENE ROA ROJAS

DIRECTORA DE TESIS  
MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D. F., MARZO 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Dedico esta tesis a mi madre.  
Gracias por todo.*

*Gracias a Ma. Eugenia Quintanilla,  
Javier Anzures, Tania de León,  
Laura Corona y Beatriz Santoyo  
por su apoyo para la realización de esta tesis.*

*Gracias a Javier y Paloma  
porque me quieren,  
a Isabel e Israel por  
los momentos divertidos,  
a Laura Valencia por ayudarme a lidiar  
con mis inseguridades (artísticas y de  
las otras) durante este proceso,  
a Rogelio Vázquez por las ideas de diseño,  
y a Germán Venegas por su ejemplo  
en las reinterpretaciones  
monumentales de Tiziano.*

*Un agradecimiento especial  
a Blanca Gutiérrez, no sólo por dirigir esta tesis  
sino por su guía y apoyo para darle vida  
a un proyecto especial y diferente,  
así como por todo lo aprendido en sus clases,  
lo cual transformó mi experiencia del  
arte contemporáneo.*

*Repetición y serialidad.  
Seis ejercicios de arte  
contemporáneo.*

*pag. 1* Introducción

## Capítulo 1

*pag. 9* *ELABORAR una obra serial, destruir jerarquías, eliminar la originalidad, anular la subjetividad, desplegar el proceso, repetir elementos previos.*

*pag. 11* 1.1 Serie

*pag. 12* 1.2 Las obras seriales

*pag. 15* 1.3 la obra serial repetitiva en los sesenta

*pag. 19* 1.4 serie y sistema

*pag.22* 1.5 proceso en serie incompleta LE

## Capítulo 2

*pag. 27* *DESTRUIR jerarquías, eliminar la originalidad, anular la subjetividad, desplegar el proceso, repetir elementos previos, elaborar una obra serial.*

*pag. 28* 2.1 Módulo, Conjunto, Sucesión

*pag. 29* 2.2 Variedad, variación

*pag. 30* 2.3 características de la retícula

*pag. 40* 2.4 proceso en serie incompleta MO

## Capítulo 3

- pag. 41* **ELIMINAR** la originalidad, anular la subjetividad, desplegar el proceso, repetir elementos previos, elaborar una obra serial, destruir jerarquías.
- pag. 42* 3.1 Originalidad
- pag.43* 3.2 repetición y originalidad
- pag.48* 3.3 Andy Warhol y la disolución del ego
- pag. 51* 3.4 la objetividad de Bernd y Hilla Becher
- pag. 53* 3.5 proceso en serie incompleta BE

## Capítulo 4

- pag. 61* **ANULAR** la subjetividad, desplegar el proceso, repetir elementos previos, elaborar una obra serial, destruir jerarquías, eliminar la originalidad.
- pag. 62* 4.1 La simplicidad de forma
- pag. 66* 4.2 minimalismo y subjetividad
- pag. 71* 4.3 sobre el cuadrado
- pag. 72* 4.4 proceso en serie incompleta BO

## Capítulo 5

- pag. 75* **DESPLEGAR** el proceso, repetir elementos previos, elaborar una obra serial, destruir jerarquías, eliminar la originalidad, anular la subjetividad.
- pag. 77* 5.1 Proceso
- pag. 79* 5.2 después del arte minimalista
- pag. 81* 5.3 el arte conceptual serial
- pag. 83* 5.3 el posminimalismo
- pag. 89* 5.4 proceso en serie incompleta SE

## Capítulo 6

*pag. 93 REPETIR elementos previos, elaborar una obra serial, destruir jerarquías, eliminar la originalidad, anular la subjetividad, desplegar el proceso.*

*pag. 95* 6.1 repetición

*pag. 97* 6.2 repetición como retorno

*pag. 101* 6.3 sobre la vanguardia

*pag. 105* 6.4 el retorno de la vanguardia

*pag. 109* 6.5 neovanguardia

*pag. 112* 6.6 proceso en serie incompleta DA

*pag. 113* 6.7 crisis de las vanguardias

*pag. 114* Conclusiones

*pag. 128* Fuentes de consulta

# Introducción

*Los juicios racionales repiten juicios racionales.  
Los juicios ilógicos llevan a nuevas experiencias.  
Los pensamientos irracionales deben ser seguidos  
lógicamente y de forma absoluta.  
Sol Lewitt*

Algunas personas anhelan la habilidad para pintar como Tiziano,  
yo siempre he anhelado la habilidad para realizar una obra serial<sup>1</sup> como Sol LeWitt<sup>2</sup>.

Anhelo subjetivo.

La obra de Sol LeWitt desencadena en mi cabeza una “serie”  
de otras obras posibles, realizables o no. No recuerdo lo que provocó en mi Tiziano,  
más esta reacción ante LeWitt es lo que yo, espectador-artista interpreto  
como la experiencia correcta que el arte debe provocar.

Interpretación subjetiva.

Este trabajo es sobre el proceso de elaborar una obra serial.

Sobre el plantearme desde mis inquietudes personales (y subjetivas) el realizar una obra serial que debía ser lógica, cerrada y objetiva (como la obra de LeWitt). Este trabajo es también sobre el fracaso para lograrlo. No he realizado una obra única serial, lógica, cerrada y objetiva, he realizado seis obras seriales ilógicas, abiertas y subjetivas. Sin embargo son obras seriales que pretendían ser lógicas, cerradas y objetivas y eso debe distinguirlas de las obras seriales que desde un principio se contemplan ilógicas, abiertas y subjetivas.

<sup>1</sup> Obra múltiple cuyos elementos se presentan de forma simultánea, y carecen de significado individualmente.

<sup>2</sup> Sol LeWitt (1928-2007), artista norteamericano, su obra está considerada dentro del arte minimal y del arte conceptual. Principal representante del arte serial, utilizaba formas tanto bidimensionales como tridimensionales, agotando las posibilidades para determinada variación en grupos de figuras geométricas.

Este trabajo también es sobre la búsqueda de un equilibrio.

El equilibrio necesario para el **aprender/crear/escribir** que nos plantea el realizar una tesis de artes visuales sobre nuestro propio trabajo<sup>3</sup>, y para mí en la tesis de artes visuales, es necesario aprender, es necesario escribir y es necesario crear.

Para **/aprender/** decidí buscar una respuesta a la pregunta que (subjctivamente) más me inquieta como artista: ¿qué es lo que hay detrás de las obras seriales repetitivas? y ¿porqué desencadenan en mí diversas posibilidades creativas? Para contestarla, lo primero era delimitar el contexto. Éste trabajo está basado en las obras seriales repetitivas que vivieron un auge en el arte norteamericano, durante las décadas de los sesenta y setenta, dentro de los tres movimientos representativos de este momento: el arte pop, el arte minimal y el arte conceptual.

Podría explicar la relevancia de los artistas norteamericanos, más no es esa la razón por la que los he elegido. Las razones son estrictamente personales, subjetivas, ¿es paradójico que mis preferencias me lleven hacia los artistas que más se empeñaron en extraer cualquier inclinación subjetiva de su obra? Por supuesto. Esta es una elección desde mi personalidad, no desde mi conocimiento. No es una tesis sobre lo que sabía, es una tesis sobre lo que quería **/aprender/**, y quería aprender a hacer una obra serial. Por ello la investigación no contiene las biografías de los artistas ni sus circunstancias sociales. Por ello la investigación está basada en lo que escribieron los artistas que las realizaron, y por ello de forma paralela a sus textos he puesto las imágenes de mis intentos por realizar la propia.

**3** Puede realizarse una tesis de artes visuales que no hable sobre la creación personal de quien la escribe y tiene el mismo mérito, simplemente aquí solo se está hablando de la tesis de artes visuales que incluye la obra artística de quien la escribe.

Volviendo a la pregunta planteada, ¿qué es lo que hay detrás de las obras seriales repetitivas de los años sesenta y setenta? y ¿por qué desencadenan infinitas posibilidades creativas cuando están basadas en los medios de producción industriales? Estas obras responden al proceso de industrialización norteamericano, pero al sustraer al máximo el “formarse” de las cosas repetidas, abrieron un espacio para hablar del origen de las ideas artísticas. Al utilizar la repetición serial e imaginarse como una máquina (cuya producción objetiva señalaba principios universales para formar, construir y edificar) los artistas de los años sesenta –como Andy Warhol-, contradecían el origen expresivo de la obra artística y se oponían a la idea del genio artístico, cuya creación individualizada encontraban exclusiva y limitante. La producción industrial, aunque profusa, implica la ausencia de subjetividad y los objetos producidos son idénticos. Lo que **no** sucede en una fábrica y **sí** sucede en el arte son las diferencias. El artista serial repite pero consigue resultados imperfectos (por lo tanto diferentes), y obteniendo consecuencias distintas al repetir un mismo proceso es como la obra serial habla de sus posibilidades infinitas.

La misma historia del arte nos habla sobre las posibilidades creativas que la obra serial ha desencadenado, es por ello que ésta investigación habla de sus antecedentes y consecuencias. Cuando estas obras redujeron al máximo sus relaciones internas, un nuevo tipo de relación se hizo evidente: la del cuerpo del espectador con el espacio de exposición.

Entonces se incorporó la acción corporal o humana como parte de la obra misma.

Una vez que aprendí esto, fue difícil mantener mi objetivo de realizar una obra serial lógica, cerrada y objetiva dentro de un formato bidimensional. La lectura de Robert Morris provoca un deseo por explorar la tridimensionalidad. La obra serial depende enteramente del objetivo planteado a su inicio y de mantenerlo a todo lo largo del proceso y la obra serial producida en esta tesis debía existir dentro del espacio de un libro.

No era posible incorporar la tridimensionalidad pero sí era posible incorporar la acción y eso es lo que intenté hacer en las series de los capítulos 4 y 5.

Lo que me lleva al siguiente paso de realizar una tesis de artes visuales: */crear/*. En este caso crear una obra serial dentro del espacio de una tesis. La obra serial opera en base a reglas y principios, todos ellos delimitados desde el

inicio. Las reglas y principios de esta obra serial debían estar estrechamente relacionados con las reglas y principios de realización de esta tesis. Eventualmente la obra serial y la tesis serían una misma cosa, la obra serial sería una tesis y la tesis sería una obra serial. Sin menospreciar mis propias ambiciones iniciales, había otra opción: contenido de la investigación y obra serial cohabitando el mismo espacio de la tesis.

Para el objetivo este trabajo cuenta con los siguientes lineamientos:

#### SOBRE LA OBRA:

- 1.- *La obra artística en esta tesis no existirá fuera de ella de forma autónoma (al menos no su forma final y definitiva).*
- 2.- *La obra realizada y su proceso acompañarán la investigación que la sustenta. Los capítulos sobre la obra no estarán separados de los capítulos sobre la investigación. Obra e investigación se reunirán en cada capítulo.*
- 3.- *Se realizará una obra bidimensional serial repetitiva. La obra realizada no buscará la originalidad, como una tesis, reconoce su origen en los planteamientos hechos por otros artistas. La obra realizada para esta investigación retomará elementos de la obra de los artistas que investiga.*

#### SOBRE LA INVESTIGACIÓN:

- 1.- *La investigación realizada contribuirá de forma total y absoluta a la realización de la obra. Su función es la de descifrar el proceso de realización en una obra serial repetitiva y por ello su principal base teórica serán los textos de los artistas que las realizaron durante la década de los sesenta y setenta, así como los textos que ellos usaron como influencia.*
- 2.- *La investigación irá junto a la obra realizada en cada capítulo, de la misma forma en que la investigación incorporará características visuales que la integren con la obra. Debido a que la obra realizada tiene su base en el módulo, la investigación será fragmentada siempre que sea posible y el mayor número de conceptos serán puestos dentro de recuadros. El total de la investigación tendrá características simultáneas (como la obra serial de la que habla), por lo que cada capítulo tendrá la misma relevancia y no importará su orden de lectura. Al adoptar la forma de libro la secuencia es inevitable y será determinada por la obra.*
- 3.- *La investigación en esta tesis no buscará la originalidad. Aunque cualquier tesis sustenta sus argumentos en un conjunto de citas, esta investigación buscará enfatizar esta característica y recurrirá a las citas textuales en el mayor número de casos posibles.*

Otra precisión sobre el /crear/ una obra para una tesis de artes visuales: los mecanismos para calificar académicamente una investigación sobre artes visuales pueden ser muy claros y objetivos, sin embargo los mecanismos para calificar académicamente una obra de artes visuales no lo son tanto. La parte sobre la que me corresponde hablar son las conclusiones. En una tesis las conclusiones son un mecanismo claro y objetivo para evaluar los resultados de una investigación... escribir sobre los resultados de una obra en las conclusiones de una tesis es tan confuso y subjetivo como lo es escribir sobre los resultados de una obra en... casi cualquier otro lado.

Mi conclusión final sobre la investigación de una de las formas  
más objetivas del arte es: que el arte es subjetivo... ¿no sabía yo esto antes?

Saber algo y experimentar algo no es lo mismo.

Mi planteamiento inicial, como ya dije, era realizar una obra serial

lógica, cerrada y objetiva, como también ya dije,

aprendiendo en el trayecto sobre ella.

Los resultados visuales de esta investigación representan el proceso de intentarlo<sup>4</sup>, el proceso mismo de búsqueda de las formas y medios en que la subjetividad no se hiciera presente y el momento de abandonar cada proceso cuando esto ya no era posible. La mente humana genera relaciones en todo momento, nunca descansa, y mientras observaba los resultados de las series, imaginaba continuaciones que inevitablemente implicaban inclinaciones subjetivas (tensiones compositivas). Nuevamente, lo valioso del proceso es la experiencia del intento (y podemos saber o no de antemano si vamos a lograrlo)<sup>5</sup> y algunos colores, algunos referentes, algunos volúmenes lograron escaparse.

4 "... Y cada intento es un comienzo enteramente nuevo

Y es un tipo distinto de fracaso...”,

Eliot, T. S., *Cuatro Cuartetos*, México, FCE, 1989, p. 25

5 "... Y lo que debe ser conquistado

Mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto

Una, dos, varias veces por hombres que uno no tiene

Esperanza de emular...

Para nosotros sólo existe el intento.

Lo demás no es asunto nuestro.”

*ibid.* p. 25 - 26

Desconozco las explicaciones que se brinden a sí mismos y que les brinden a otros las personas que persiguen un ideal de pintura como Tiziano, reconozco que seguir a los artistas previos que admiramos no sólo puede ser una estrategia contemporánea contra la originalidad sino que puede ser un excelente método de aprendizaje, pero tengo que escribir esto: no soy como Sol LeWitt, no comparto su carácter ni su contexto ni el contexto de los años sesenta, ni vivo en un país capaz de generar sus propios medios para la industrialización de todas sus áreas, y menos que ninguna otra, el arte.

Los medios a nuestro alcance en este país siempre van a tener una parte manual y eso no es necesariamente algo negativo. Por ello esta tesis nunca fue diseñada ni pensada para imprimirse en offset y a color, como tampoco está pensada para dejar de parecer una tesis. En mi opinión personal el offset y su resultado visual brillante disminuyen el carácter íntimo e inmediato que debe contribuir a que este “libro” transmita el proceso singular del que está hablando. Decidí construir un libro como obra, obra que al mismo tiempo es una tesis.

Finalmente sobre */escribir/*. Esta no es una tesis en donde la imagen busque ser más importante que la obra, ni es una tesis en donde el texto no tenga las características tradicionales, en algunos lugares las tiene y en algunos otros no las tiene. Esta es una tesis en donde el texto busca reproducir las características de lo que está hablando, sobre todo en el capítulo 2, el texto adquiere las características reticulares que explica.

Esta no es una tesis sobre ejemplos mexicanos,<sup>6</sup> sin embargo en su estructura subyacen las ideas de Ulises Carrión acerca del libro, sobre todo aquella que dice que un libro es “una secuencia de espacios”.<sup>7</sup> La tesis como libro también lo es, una secuencia de espacios dentro de los que pueden colocarse los elementos que interaccionan unos con otros, en cualquier orden y dirección, no solamente una única dirección lineal de principio a fin.

<sup>6</sup> Vicente Rojo sería el mejor equivalente a esta investigación.

<sup>7</sup> Ulises Carrión, “El nuevo arte de hacer libros” en *Revista Plural*, Vol. 41, 1975.

Para finalizar, esta no es una tesis sobre ninguna técnica. No es una tesis sobre libro de artista ni es una tesis sobre gráfica digital. El concepto de gráfica digital llega a abrirse tanto que cualquier reproducción podría insertarse dentro del término. Sin embargo yo no denominaría la técnica en este trabajo como gráfica digital. Si lo hiciera así entonces cualquier libro sería gráfica digital ¿y lo es? Lo que estoy haciendo es reproducir dibujos digitalmente, su manipulación es mínima y su existencia es fuera del ordenador, en las páginas de la tesis. Tampoco es una tesis sobre dibujo, el dibujo es solo un vehículo, y en el capítulo 5 el vehículo es la monotipia.

No me interesan las definiciones exactas sobre los medios tanto como sobre los siguientes conceptos, el concepto de la repetición y el concepto de la serialidad.<sup>8</sup> La gráfica es un proceso más lento que el dibujo y para reproducir un dibujo nada más rápido que la computadora. Si mi prioridad era desplegar procesos repetitivos para apreciar los cambios y sobre todo mantener sin jerarquías todos los pasos, imprimir una serie con gráfica no permitía la rápida existencia de otras que surgían. Y así ha sido, esta tesis le da prioridad al que considera el paso más importante del proceso, cuando de una serie surge de otra serie.

Esta es una tesis sobre procedimientos y recursos, que busca con un solo ejemplo, el ejemplo de la obra serial repetitiva, hablar sobre algunos de los procedimientos y recursos del arte contemporáneo. Sobre todo, busca hablar sobre el problema de la repetición y la originalidad.

Su interrelación: algo que está repetido no es original  
y algo que es original no está repetido.

**8** Si el concepto de repetición es inherente a la gráfica, lo es desde un punto de vista técnico, y lo es de contenido si el artista lo decide. Lo que define a la gráfica es el concepto de edición, ya sea que se recurra o no a ella. Puede editarse una serie de seis de la que se hacen seis copias, tenemos seis variaciones reproducidas cada una seis veces y siempre exponemos seis pero nunca las treinta y seis juntas ¿qué pasa si lo hacemos? ¿qué pasa si exponemos treinta y seis impresiones junto con las pruebas de autor? La respuesta a esta pregunta no se toma en cuenta en esta tesis. Los medios gráficos permiten la repetición y traté de incorporarla durante la maestría como técnica de la obra en mi tesis, más no conseguía la multiplicidad de variantes necesaria para enfatizar los conceptos.

Esta tesis incorpora la repetición en dos niveles, primero en el tema mismo del que habla, la obra serial que siempre tiene implícita una repetición, y después la repetición en la realización de la obra, al retomar deliberadamente para su construcción, elementos de los artistas que investiga.

Tampoco es una tesis sobre apropiación,<sup>9</sup> los elementos retomados pueden ser deliberados sin ser evidentes. Mi intención es más una intención de estilo, también cercana a las variaciones modernistas,<sup>10</sup> cuya intención crítica subyace en la forma que ha sido construida: como una tesis.

Esta tesis elabora una crítica en la medida en la que los terrenos académicos son parte de los terrenos de la institución artística. Al construirse en formas que no son tradicionales, critica la convención de que un artista o una obra deben explicarse con muchas palabras, y que su calidad depende de esto más que de ninguna otra cosa.

También critica la idea de que el aprendizaje del arte contemporáneo solo puede lograrse bajo sistemas académicos tradicionales. Sin negar la eficacia de esto, lo que esta tesis propone es que (tomando en cuenta, además, que el arte contemporáneo no es algo que se comprenda fácilmente) el arte contemporáneo también puede aprenderse a través de la experiencia, no sólo la experiencia de realizarlo o la experiencia presencial de obras realizadas bajo sus principios, sino comprobando de forma concreta los recursos con los que cuenta para generar cambios dentro de cualquier área donde dominen las convenciones.

**9** Estrategia del arte contemporáneo característica del arte postmodernista sobre todo durante la década de los años ochenta. Consiste en retomar elementos de obras previas dentro de la obra de manera evidente, siendo su objetivo principal la crítica a la institución del arte a través del cuestionamiento a la originalidad.

**10** Cuando los artistas del periodo modernista realizaban varias obras con un mismo tema y sin embargo las exhibían de forma separada y autónoma.

***ELABORAR una obra serial*** Capítulo 1  
*Destruir jerarquías*  
*Eliminar la originalidad*  
*Anular la subjetividad*  
*Desplegar el proceso*  
*Repetir elementos previos*

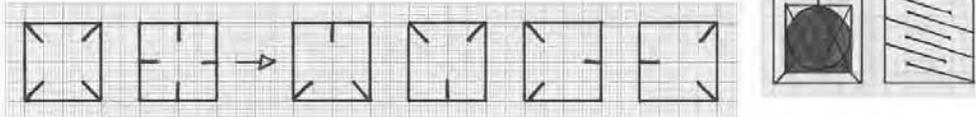


*SERIE.- Conjunto de cosas que suceden una después de la otra y están relacionadas entre sí.*

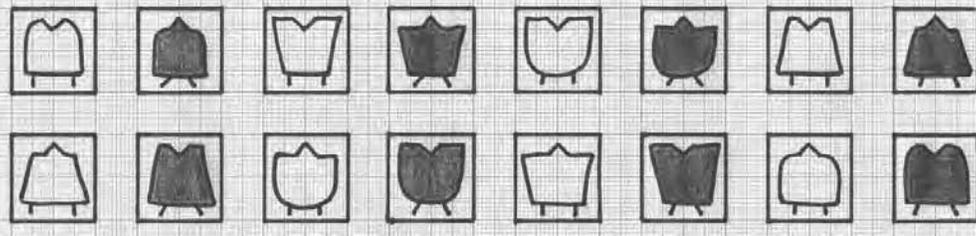
*Cierta clase de cosas que se consideran muchas, sin reparar en si van o no una tras otra.*

*Sucesión, encadenamiento de objetos, ordenación. Se dice de la fabricación mecánica de muchos objetos iguales.*

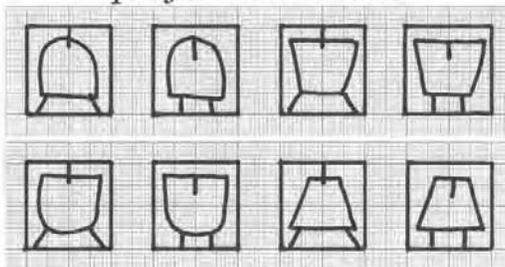
***Las obras seriales***  
*son piezas de partes múltiples*  
*con cambios regulados.*



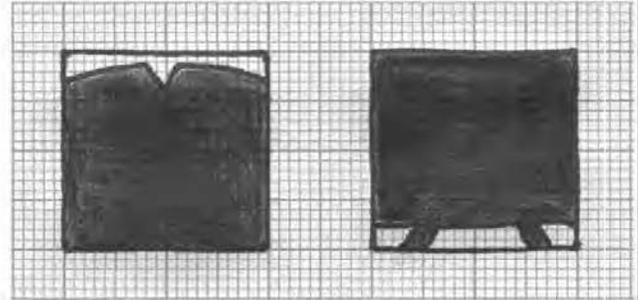
*El tema son las diferencias entre sus partes.*  
*Si algunas partes permanecen constantes, es para enfatizar los cambios.*



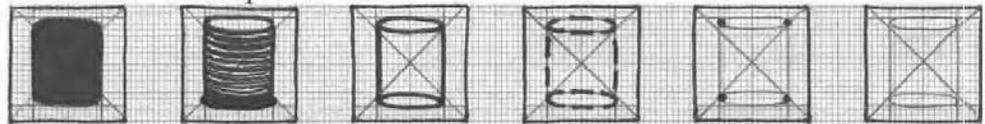
*La obra puede contener subdivisiones autónomas*  
*que forman el todo.*



Las partes autónomas son unidades, hileras, colecciones o cualquier división leída como un pensamiento completo.



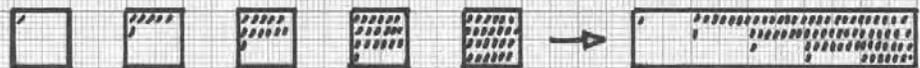
Las **series** serán leídas por el espectador en una forma **lineal o narrativa**, aunque en su forma final estarán operando **simultáneamente**.



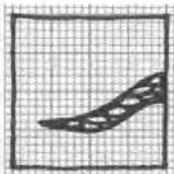
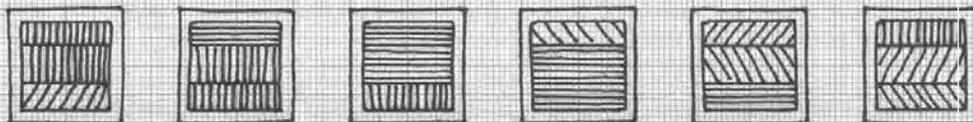
El objetivo del artista no será instruir al espectador sino brindarle información.



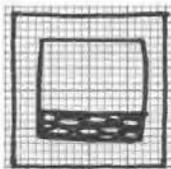
Que el espectador entienda esta información es incidental al artista.



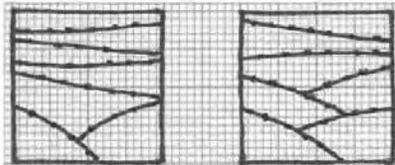
*El artista sigue la premisa predeterminada hasta su conclusión.  
evitando la **subjetividad**.*



*Ni azar,*



*ni gusto,*



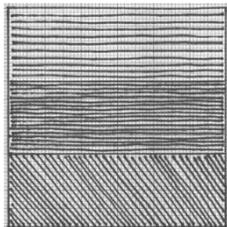
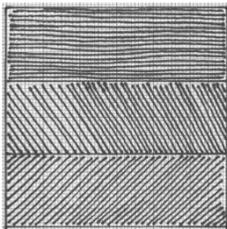
*ni formas recordadas inconscientemente  
tendrán lugar en el resultado.*

*El artista serial no intenta producir un objeto bello o misterioso,  
funciona solo como un "empleado" catalogando resultados.*



Traducción libre de "Serial Project No. 1 (ABCD)" de Sol LeWitt

## 1.3 la obra serial repetitiva en los sesenta



11 Mel Bochner, “The Serial Attitude” en Osborne, Peter (ed.), *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 2002, p. 123

Entendemos por obra serial repetitiva aquella cuya base es la organización de un espacio en módulos idénticos dentro de los que se colocan elementos con una relación estrecha, siendo estos elementos idénticos a su vez o conservando ligeras variaciones, la importancia de la obra no yace en la forma individual que toman dichos elementos sino en la parte que juegan dentro del todo; ya sean bidimensionales o tridimensionales, los módulos múltiples de estas obras normalmente se despliegan dentro de una organización reticular. Durante la década de los sesenta, la obra serial repetitiva fue una práctica común para los tres movimientos más importantes del arte occidental de aquel momento: el arte pop, el arte minimal y el arte conceptual, siendo sus integrantes norteamericanos y algunos alemanes quienes más hicieron uso de este recurso. Sobre las características específicas de estas obras Mel Bochner escribe:

Las **obras modulares** se basan en la repetición de una unidad estándar. La unidad puede ser cualquier cosa (ladrillos de Carl Andre, volúmenes truncados de Morris, latas de Warhol). Esta unidad no altera su forma básica pero puede parecer que lo hace por la forma en que los elementos son reunidos; y aunque la suma de unidades idénticas puede modificar la simple vista del conjunto, están dispuestas en un orden formal relativamente no complejo. El uso modular tiene una historia en los métodos culturales de formar y en la práctica arquitectónica.<sup>11</sup>

En estas obras no sólo se habla del colocar objetos idénticos uno tras otro sino de organizar las distintas partes de un fenómeno dentro de módulos idénticos para eliminar la expresión y las tensiones compositivas. A partir del arte minimalista, las obras ya no eran sobre cómo se terminaban sino como se iniciaban, un mecanismo previo determinaba el cuerpo de la obra y lo esencial era que el sistema fijado se llevara a cabo.<sup>12</sup>

*SISTEMA.- Conjunto de cosas que relacionadas ordenadamente entre sí contribuyen a determinado objetivo. Conjunto de reglas o principios sobre una materia, racionalmente enlazados entre sí. Conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición.*

<sup>12</sup> Peter Osborne, "Process, System, Series" en *ibid.*, p.33

Las observaciones hechas por Rosalind Krauss acerca de la retícula pueden aclarar por qué los recursos como **serie**, **sistema** y **retícula** mantienen una relación estrecha. Krauss observa que cuando se dibuja una retícula dentro de un rectángulo, éste adquiere una dimensión en el espacio, ya que la retícula es base tanto para elementos bidimensionales como tridimensionales. Cuando las unidades modulares salen del rectángulo-lienzo y se multiplican, le brindan al espacio de exposición la misma característica que una retícula brinda al lienzo cuadrículado. Otra característica de la retícula sirve de apoyo a cualquier sistema cuyos diversos módulos independientes forman un todo: su habilidad para establecer

## equivalencias.

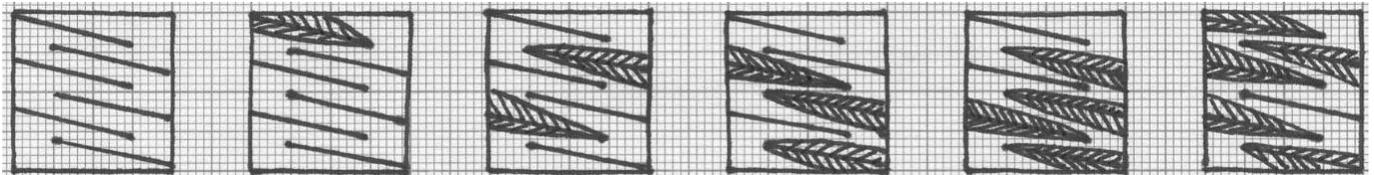
**Serie**, **sistema** y **retícula** están formados por instantes, tanto repetibles como irrepetibles, sin embargo son la estructura para procedimientos totalmente calculados, necesariamente divididos en etapas y secciones, como si se elaboraran varios lienzos al mismo tiempo en el estilo de una cadena de montaje.<sup>13</sup> Robert Morris observa la relación de una obra serial con la manufactura de ladrillos de lodo o los procesos metalúrgicos que implican un uso continuo de material crudo, el cual queda segmentado y amontonado.<sup>14</sup>

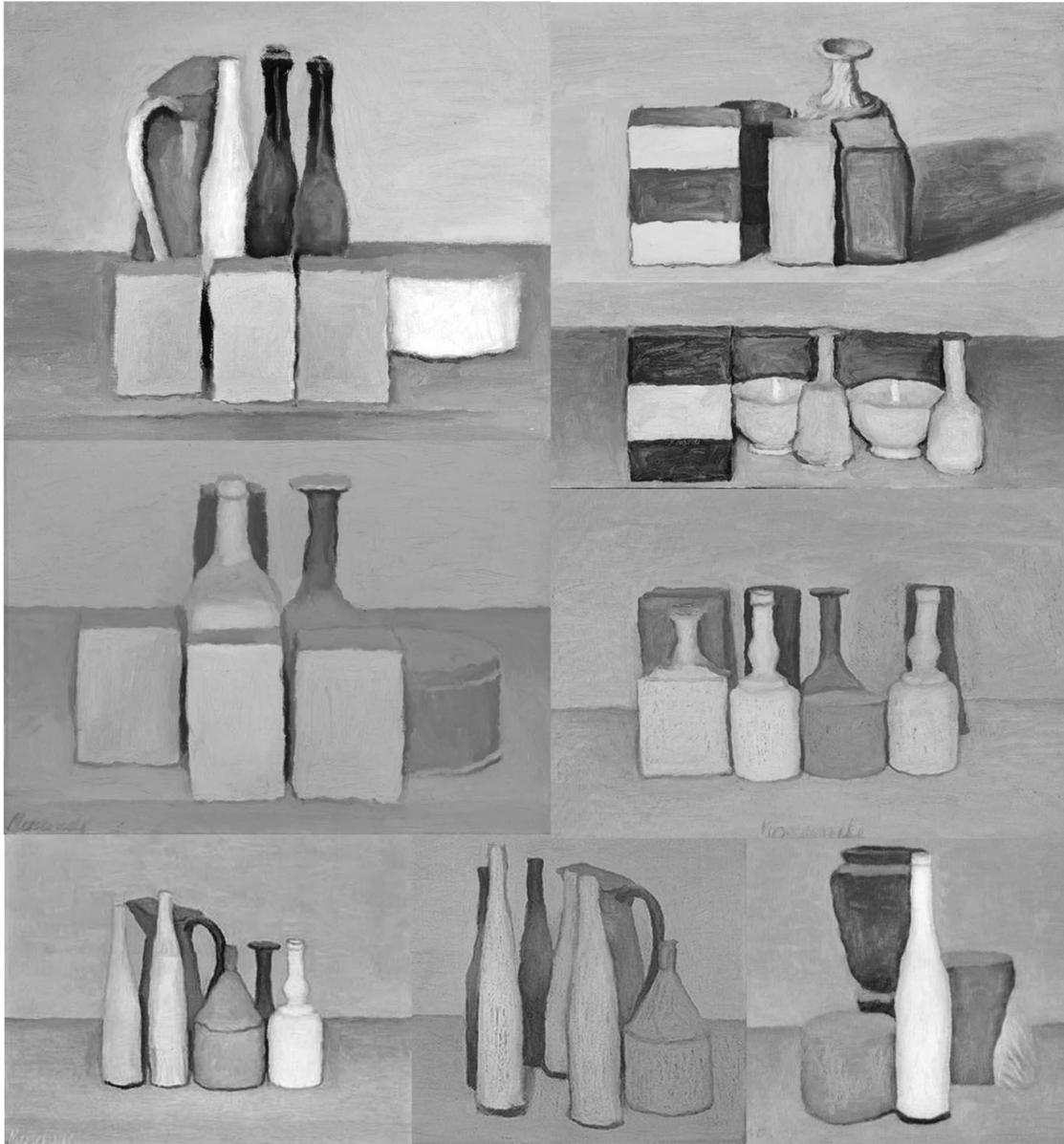
**Serie**, **sistema** y **retícula** descansan en la **repetición**, de acuerdo con Morris la repetición llama la atención sobre la variación dentro de la igualdad y el uso artístico de sistemas analíticos puede centrar la atención en la visión personal.<sup>15</sup>

13 Rosalind Krauss, “La originalidad de la vanguardia, una repetición posmoderna” en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p.26

14 Robert Morris, “Notes on Sculpture III” en Stiles, Kristine (ed.), *Artists’ Writings on Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 576

15 *idem.*





Conjunto de pinturas de Giorgio Morandi. Los pintores modernos realizaban variaciones sobre un mismo tema pero no las colocaban juntas, cada variación era independiente.

16 Como las botellas de Giorgio Morandi o las mujeres de Willem de Kooning.

17 No es una regla que las obras seriales tengan una organización reticular, un claro ejemplo son las obras del mismo Bochner o de Hans Haacke, mientras el primero realizó obras basadas en la serialidad como tal, estas no estaban organizadas dentro de módulos idénticos y muchas eran tridimensionales. Hans Haacke explora el sistema pero la forma visual que adoptaban sus investigaciones tampoco cuentan con las características modular-repetitivas en las que se concentra esta tesis.

18 Mel Bochner, "The Serial...", Osborne, *op. cit.*, p.22

### *El orden serial es un método, no un estilo.*

*Mel Bochner*

*Tres operaciones separan a las obras seriales de las de variantes múltiples...*<sup>16</sup>

*1.- Las divisiones interiores son en base a un proceso numérico u otro, predeterminado sistemáticamente (permutación, progresión, rotación, reversa).*

*2.- El orden antecede a la ejecución.*

*3.- El trabajo completo es fundamentalmente parsimonioso y sistemáticamente auto-exhaustivo.*

*Mel Bochner*

Mel Bochner fue el artista que más visiblemente trató de descifrar el proceso de trabajo en las obras seriales.<sup>17</sup> Bochner escribió que la variedad de trabajos seriales en los años sesenta es suficiente para sugerir que más que un estilo se estaba lidiando con una actitud.<sup>18</sup> Bochner también señala que las obras seriales buscaban formas para manifestar órdenes específicos; los tipos de orden son formas de pensamiento y como tal pueden ser estudiados independiente a cualquier forma física que asuman y algunas veces la lógica previa al trabajo artístico podía ser absurdamente simple y accesible.

Los artistas de los años sesenta y setenta emplearon sistemas y seriaciones como un método antiformalista y como un medio de ir más allá de las restricciones del ordenamiento expresivo.<sup>19</sup>

Podía ser que los sistemas de información significaran algo para estos artistas, pero lo realmente significativo era la manera en que operaban los sistemas. Sin embargo, la representación, hasta sus últimas consecuencias, de un conjunto serializado de componentes, no revela inmediatamente otra intencionalidad, es el espectador quien debe sobrepasar lo evidente de un sistema para llegar hasta

otro espacio, tal vez irracional. Sol Lewitt escribió:

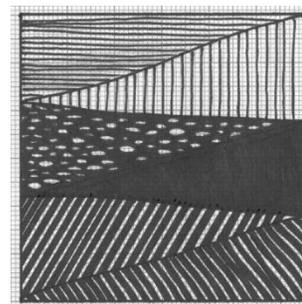
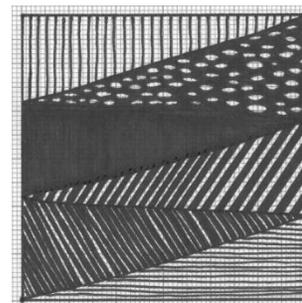
“la percepción de ideas conduce a nuevas ideas”.<sup>20</sup>

Un texto de gran importancia para los artistas que usaban sistemas fue el

de Jack Burnham donde dice:

“Estamos en transición de una cultura orientada a los objetos hacia una cultura orientada a los sistemas. Así el cambio proviene no de las cosas sino de la forma en que las cosas son hechas”.<sup>21</sup>

Burnham afirmaba que las prioridades de la época giraban alrededor de problemas de organización; y señalaba que el punto de vista de un sistema se centra en la creación de relaciones constantes y estables entre sistemas

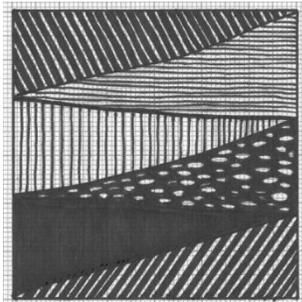
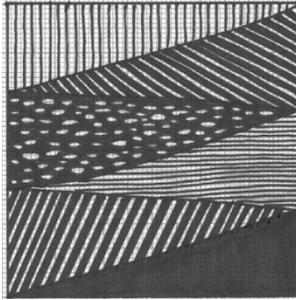


Fragmento de obra de Sol Lewitt sobre variaciones de líneas rectas y sus combinaciones.

<sup>19</sup> Morgan, Robert C., *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2006, p.24

<sup>20</sup> Sol Lewitt, “Sentences on Conceptual Art” en Osborne, *op. cit.*, p. 210

<sup>21</sup> Jack Burnham, “Systems Aesthetics” en *ibid.* p. 229



22 *idem.*

23 *idem.*

24 Duchamp, Warhol y Morris están similarmente orientados en este sentido.

25 Jack Burnham, "Systems...", Osborne, *op. cit.*, p. 230

orgánicos y sistemas no orgánicos (ya sean vecindarios, complejos industriales, granjas, sistemas de transporte, centros de información, centros de recreación, o cualquier otra matriz de actividad humana). Todas las situaciones vivas debían ser tratadas dentro del contexto de un sistema jerárquico de valores.<sup>22</sup>

Intuitivamente, los artistas de la década de los sesenta empezaron a captar estas relaciones, y el que durante esta década, sus cuestionamientos se hayan dirigido a los aspectos menos sofisticados, no impidió que más adelante otros artistas se hayan involucrado con sistemas cada vez más complejos, de la misma forma que la vida y las relaciones humanas empezaron a desarrollarse dentro de redes cada vez más complicadas.

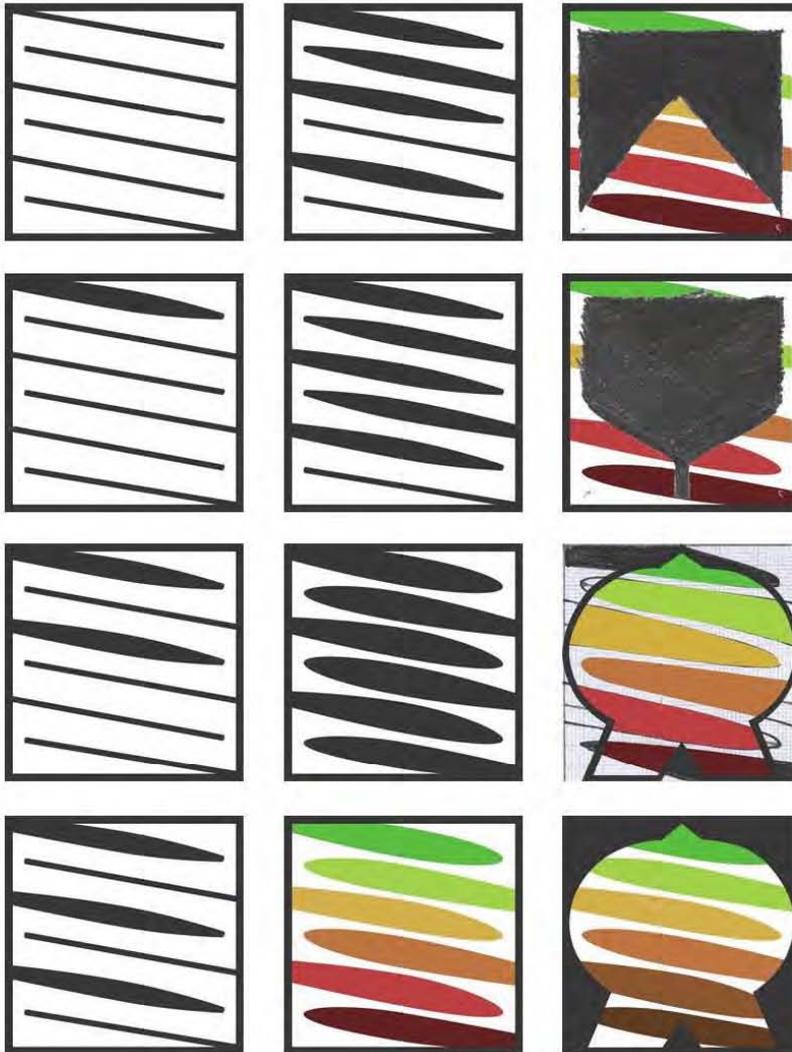
Por ello el arte serial y de sistemas de la década de los sesenta es un antecedente al arte altamente tecnologizado. Aunque en aquel momento solo se estuviera hablando del sistema y de las relaciones dentro del sistema, era un punto de partida, cuya relación con la tecnología aún no era absoluta.

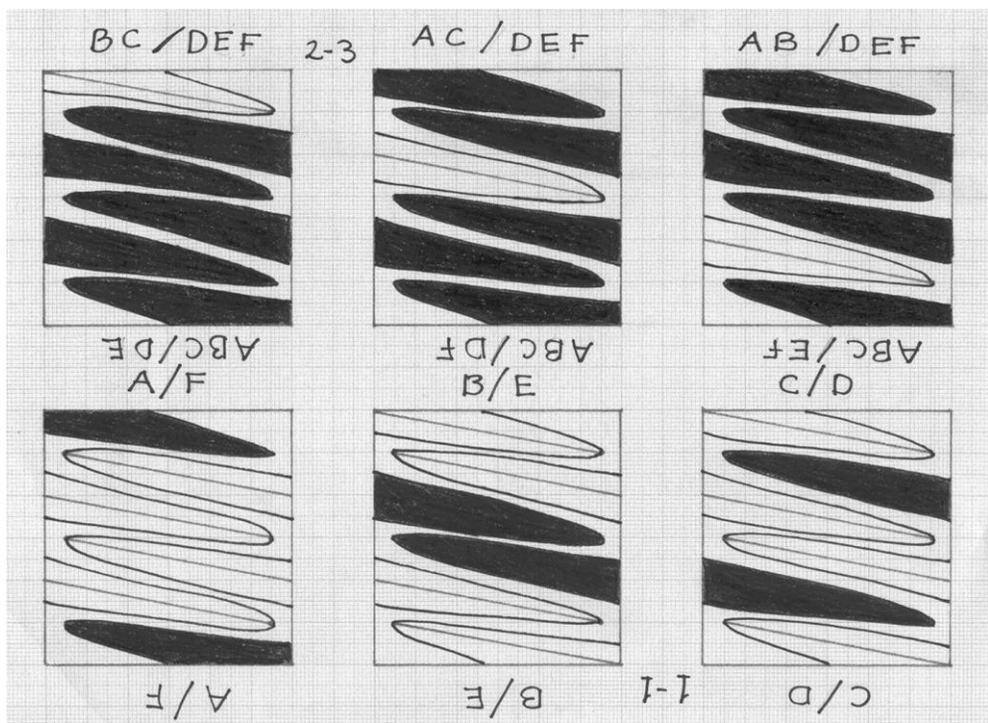
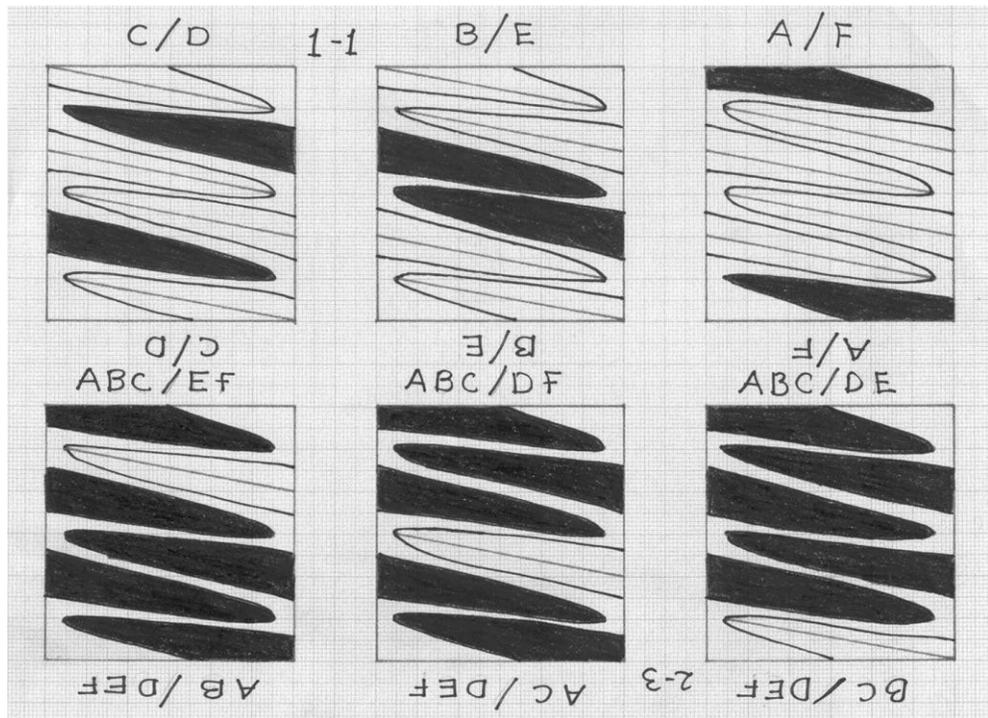
Para Burnham la función didáctica del arte moderno ha sido la de demostrar que el arte no reside en entidades materiales, sino en las relaciones entre las personas y las relaciones de las personas con los componentes de su medio ambiente.<sup>23</sup>

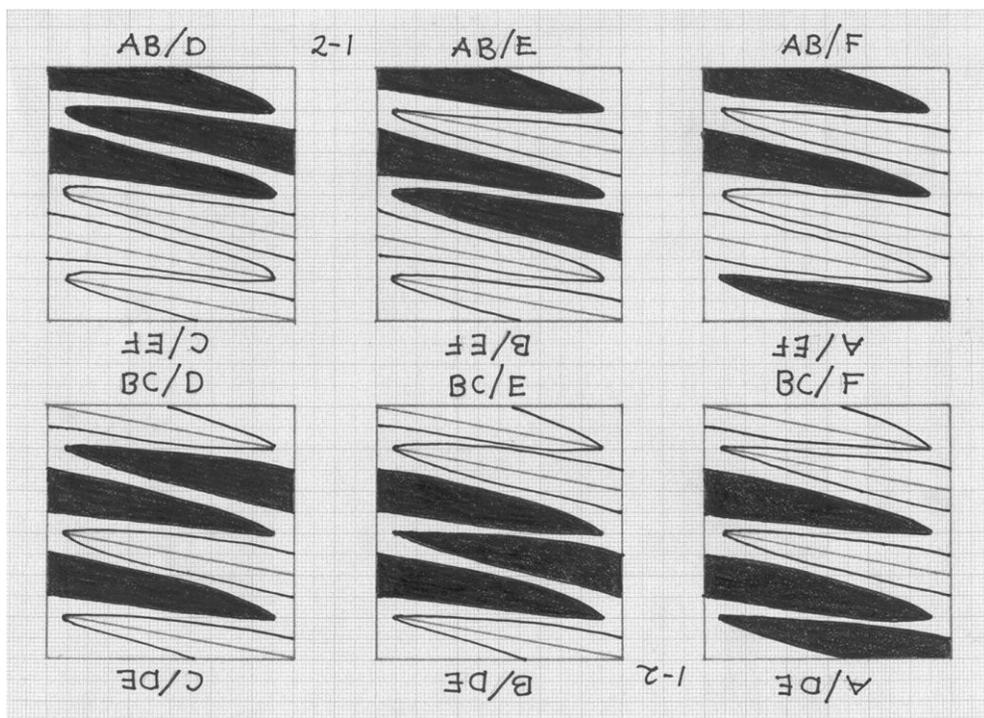
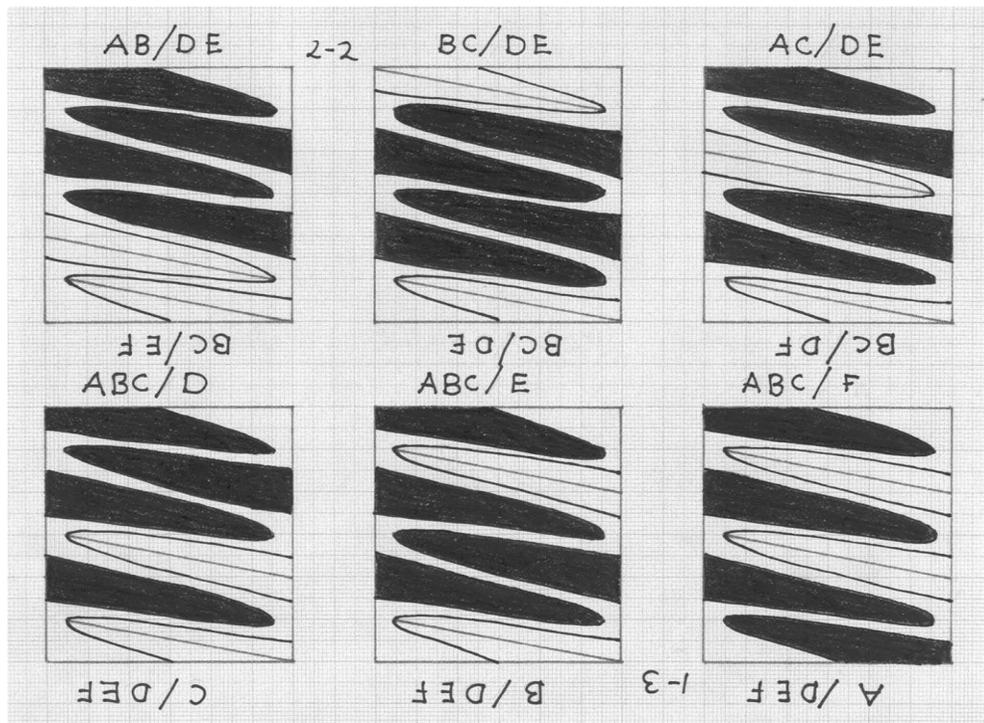
Es por ello que los artistas de los años sesenta lucharon por reducir la distancia técnica y física entre su producción y los medios de producción de la sociedad.<sup>24</sup> Esta estrategia transforma gradualmente las decisiones artísticas y tecnológicas en una sola actividad, o al menos lo presenta como algo ineludible. No es que científicos y técnicos se conviertan en artistas, sino que el artista es el síntoma del cisma entre arte y tecnología. De forma progresiva los juicios ultrasensibles al uso de la tecnología y a la información científica se convierten en arte de forma literal.<sup>25</sup>

## 1.5 proceso en serie incompleta LE

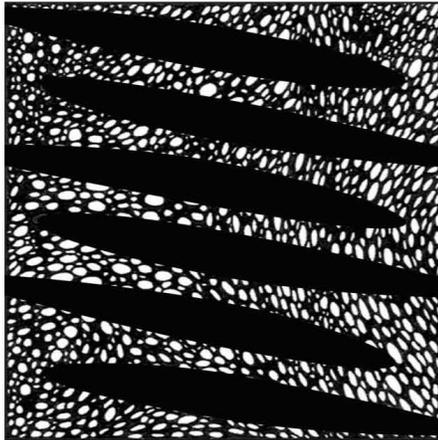
- 1.- *DIVIDIR* un módulo en seis partes iguales.
- 2.- *ENFRENTAR* los seis elementos como espejo, tres al lado izquierdo y tres al lado derecho.
- 3.- *ALTERNAR* zonas con color y sin color de un lado u otro para generar las variables.





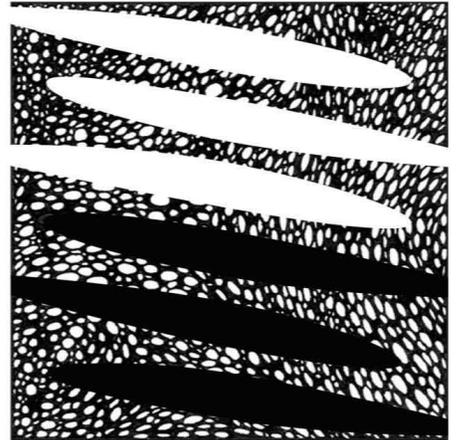


ABC/DEF/3/3



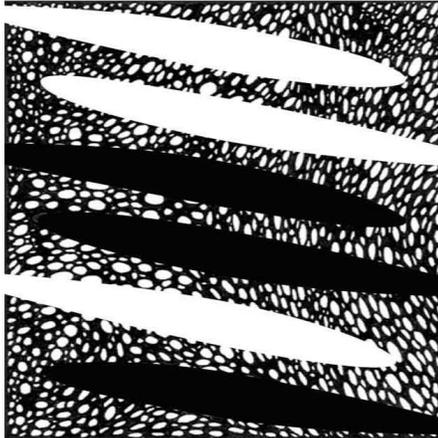
ABC/DEF/3/3

C/EF/1/2



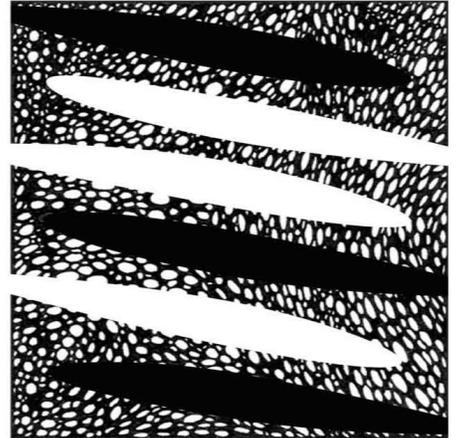
AB/D/2/1

B/EF/1/2

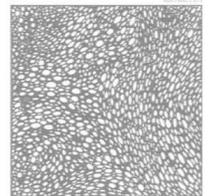
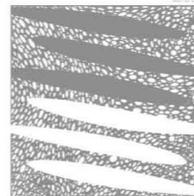
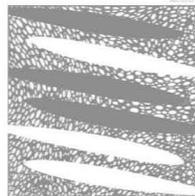
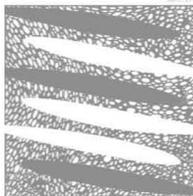


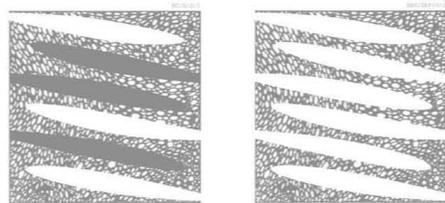
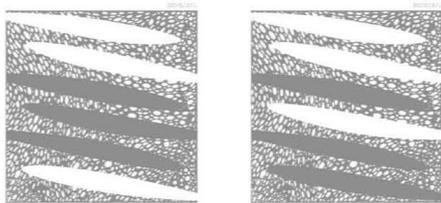
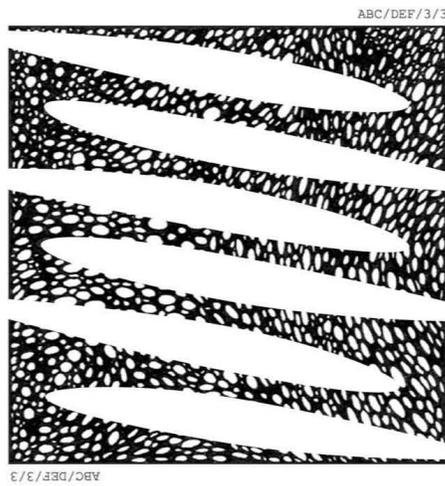
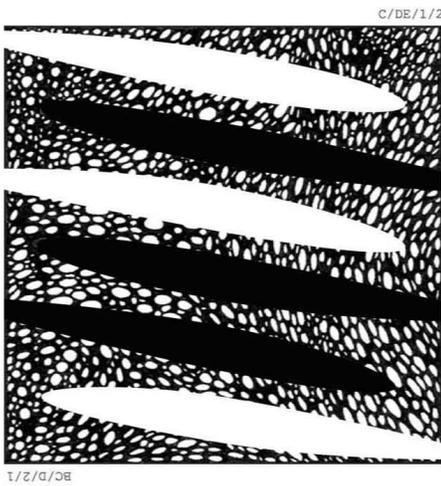
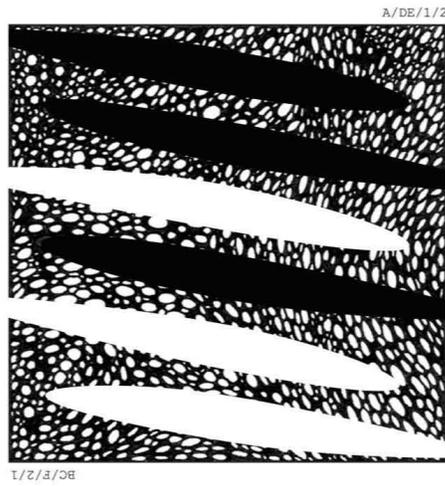
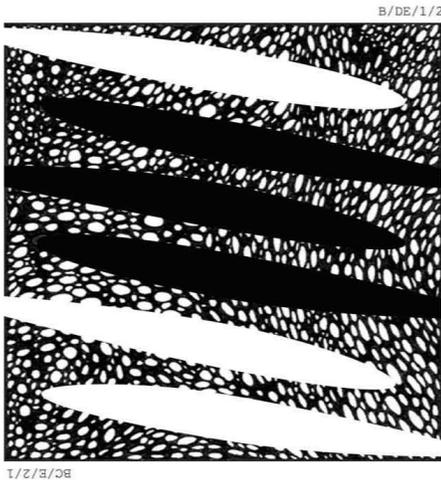
AB/E/2/1

A/EF/1/2



AB/E/2/1





**DESTRUIR jerarquías**  
*Eliminar la originalidad*  
*Anular la subjetividad*  
*Desplegar el proceso*  
*Repetir elementos previos*  
*Elaborar una obra serial*

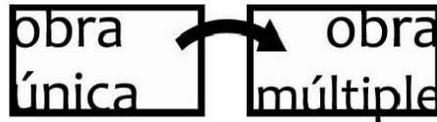
Capítulo 2

## 2.1

*MÓDULO.- Pieza o conjunto unitario de piezas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla más fácil y regular.*



*CONJUNTO.- Totalidad de los elementos o cosas poseedoras de una propiedad común, que los distingue de otros. Unido o continuo a otra cosa.*



*SUCESIÓN.- Conjunto ordenado de términos, que cumplen una ley determinada. Prosección, continuación ordenada de cosas, sucesos, etc.*

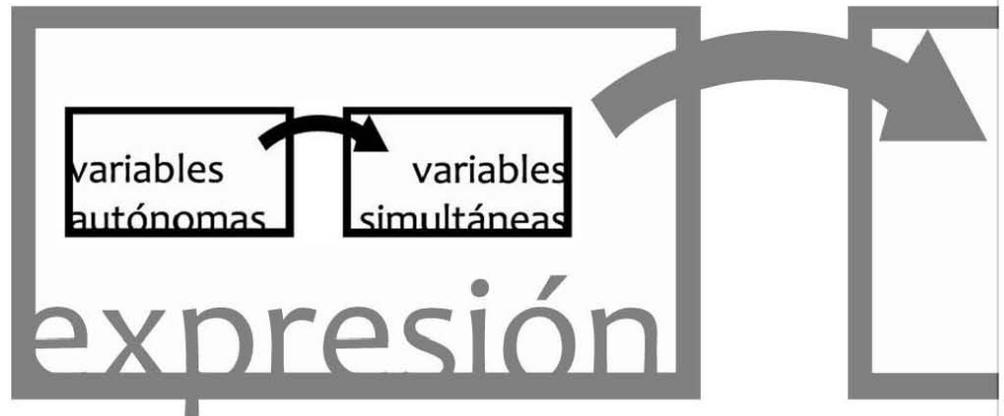
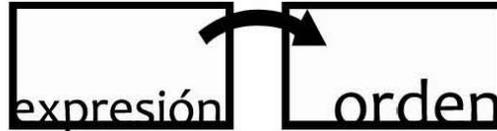
Personas interaccionando con esculturas de Robert Morris, cuyo tamaño lo determina el cuerpo humano.

2.2

*VARIEDAD.- Cualidad de presentar formas y aspectos diversos. Se opone a la uniformidad y monotonía, pero no excluye a la unidad. Conjunto de elementos diferentes ó conjunto de variaciones del mismo elemento.*



Robert Morris introdujo variaciones a la forma de hacer escultura, aquí dos ejemplos.



*VARIACIÓN.- Modificación, cambio. (música) Variar un tema, es decir, repetirlo añadiendo modificaciones de todo tipo, conservando el todo como estructura. Siempre que se retoma un tema se realiza una variación (una manera convencional es la disminución). El músico puede llegar tan lejos como desee, con tal que subsista algo del tema inicial, aunque sea de forma subyacente. En la música serial se habla de variación perpetua.*

## 2.3 características de la retícula

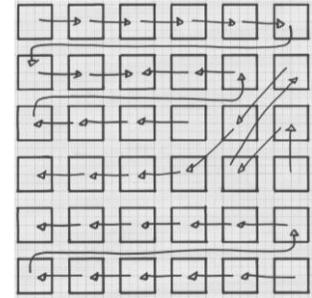
*la retícula  
es unión de módulos idénticos*

*la retícula  
destruye  
jerarquías*

*la retícula  
no tiene  
centro*

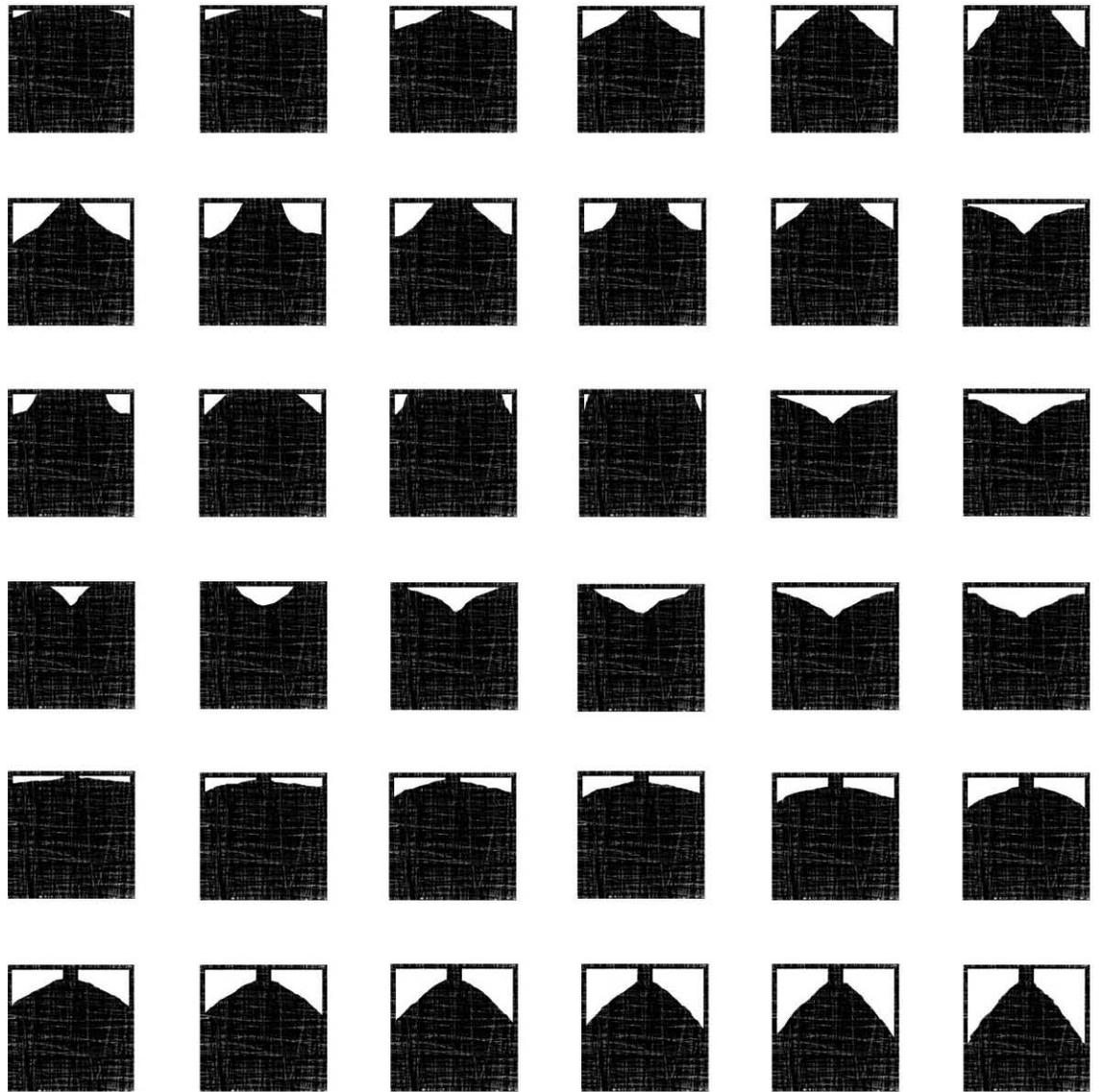
*la retícula  
no tiene  
narrativa<sup>26</sup>*

***Unión de módulos idénticos.-***  
*No importa su número o si están distribuidas como discretas unidades en el espacio ó colocadas en contacto físico una con la otra... cuadro, rectángulo, cubo, unidad estándar,<sup>27</sup> fragmentos, uniformidad de los detalles, porque ninguno es más importante que otro.*



<sup>26</sup> “La cuadrícula fomenta este silencio, expresándolo además como una negación del habla. La absoluta estasis de la cuadrícula, su ausencia de jerarquía, de centro, de inflexión, no sólo enfatiza su carácter antirreferencial, sino... su hostilidad frente a lo narrativo. Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio”, Rosalind Krauss, “La originalidad...”, Wallis, Brian, *Arte después...*, *op. cit.*, p.18

<sup>27</sup> “La unidad: el cuadro rectángulo, el cubo o bloque rectangular... La unidad con el menor número de lados que inherentemente se orienta a sí misma”, Robert Morris, “Notes on Sculpture III” en Stiles, Kristine, *Artists’ Writings...*, *op. cit.*, p. 577



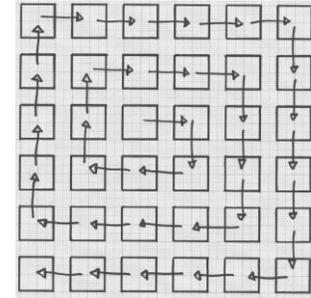
Serie MO / versión 1

<i>la retícula es inorgánica<sup>28</sup></i>	<i>la retícula es estática<sup>29</sup></i>
---	---

<i>la retícula señala lo diferente</i>	<i>la retícula es uniforme</i>	<i>la retícula señala lo similar</i>
--	--	--

<i>la retícula compara</i>	<i>la retícula organiza</i>	<i>la retícula conecta</i>
--------------------------------	---------------------------------	--------------------------------

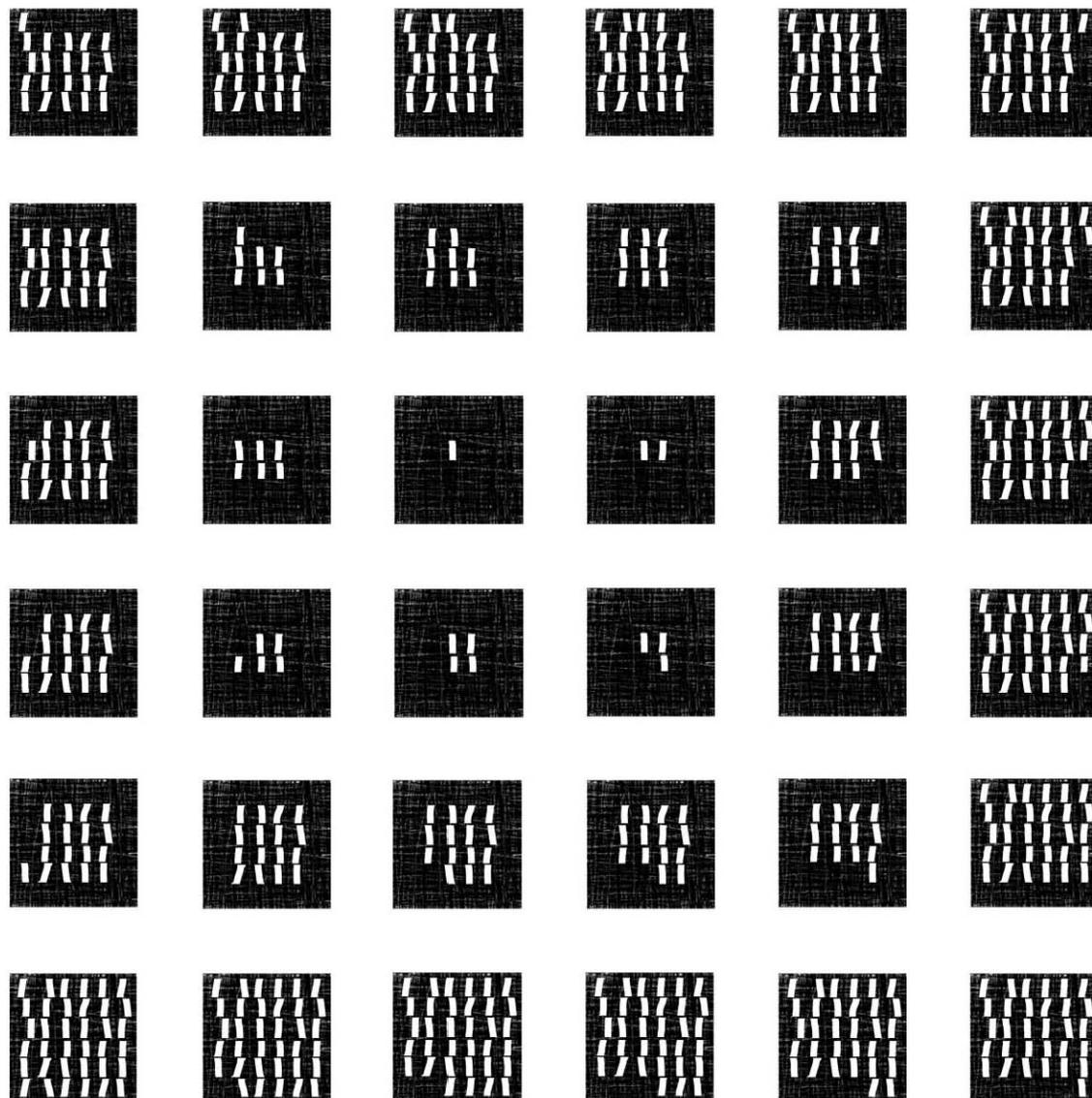
<i>la retícula repite<sup>30</sup></i>
--



28 “Este silencio no se debe simplemente a la extrema efectividad de la cuadrícula como barricada frente al habla, sino al amparo que procura su malla contra toda intrusión del exterior. Sin ecos de pisadas en habitaciones vacías, sin gritos de pájaros a través de cielos abiertos, sin torrentes de agua en la lejanía... la cuadrícula ha colapsado la espacialidad de la naturaleza en la superficie limitada de un objeto puramente cultural”, Rosalind Krauss, “La originalidad...”, Wallis, *op. cit.*, p. 19

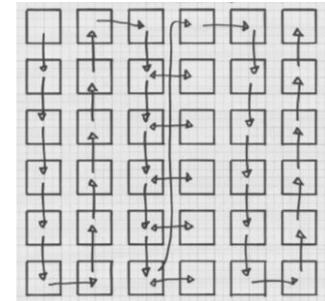
29 “Porque lo notable de la cuadrícula es que a pesar de ser un eficaz distintivo de libertad, resulta extremadamente restrictiva en el ejercicio efectivo de la libertad. Al ser, sin lugar a dudas, la construcción más formularia que se puede trazar en una superficie plana, la cuadrícula resulta altamente inflexible”, *ibid.*, p. 20

30 “Así, cuando examinamos las carreras de aquellos artistas que más se han comprometido con la cuadrícula, podemos decir que desde el momento en que se someten a esta estructura, su obra cesa de desarrollarse... y queda marcada por la repetición... Estructural, lógica, axiomáticamente, la cuadrícula sólo puede ser repetida. Y como su uso en la experiencia de un artista determinado tiene como momento “original” un acto de repetición o de reproducción, la vida renovada de la cuadrícula en el despliegue progresivo de su obra será una repetición más”, *ibid.*, p. 19 y 21



Serie MO / versión 2

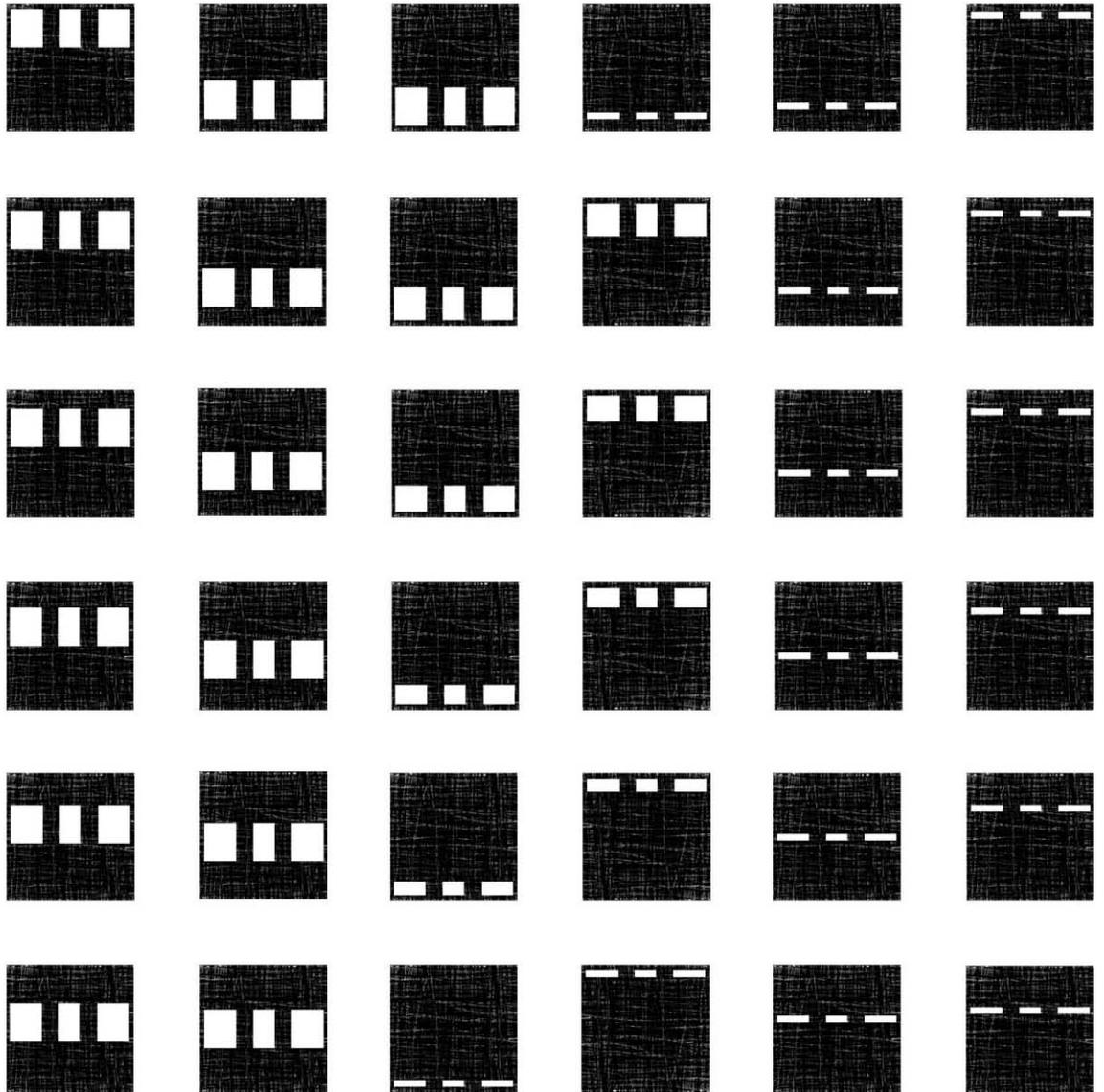
<p><b>Finita.-</b>  <i>delimitación de cada  unidad y del  conjunto,  organización dentro  de un límite en  donde a su vez cada  elemento tiene su  principio y fin,  consecución de  espacios delimitados  de forma precisa.</i></p>	<p><b>Infinita.-</b>  <i>tiene una extensión  infinita, vertical u  horizontalmente, se  pueden integrar  elementos en ambas  direcciones:  “las agrupaciones  rectangulares de  cualquier número  implican extensiones  potenciales”.<sup>31</sup></i></p>
---	---



<b>parte</b>		<b>todo</b>
<i>*el orden más simple, de parte a todo</i>	<i>*construir grandes todos desde pedazos iniciales</i>	<i>*rastrear la formación desde un montón continuo hasta las unidades</i>
<i>*la unidad es el morfema... sintaxis en la premisa cultural del formar</i>	<i>*el total que forman tiende a ser morfológicamente el mismo que las unidades de las que está construido</i>	<i>*de una a muchas, el todo se preserva mientras un orden de tipo reticular sea usado<sup>32</sup></i>

<sup>31</sup> Robert Morris, “Notes...”, Stiles, *op. cit.*, p. 578

<sup>32</sup> *ibid.*, p.579



Serie MO / versión 3

**Jerarquía.-** la retícula elimina las relaciones internas como principal y secundario, todo es principal y todo es secundario...

**...por ello carece de centro,** el equilibrio compositivo de la retícula descansa en el encuadre de cada componente.

**Comparar.-** combinar, señalar, resaltar, confrontación de signos y formas de manera estandarizada, en igualdad de circunstancias, establece lo particular, hace evidentes las posibilidades.

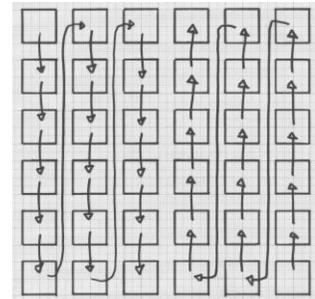
**Organizar.-** es detonante de la organización interna de las partes. La retícula alberga tipologías, encuentra tipificaciones y rarezas, colecciona.

**Repetir** un elemento tras otro. El equilibrio compositivo de la retícula descansa en la repetición.

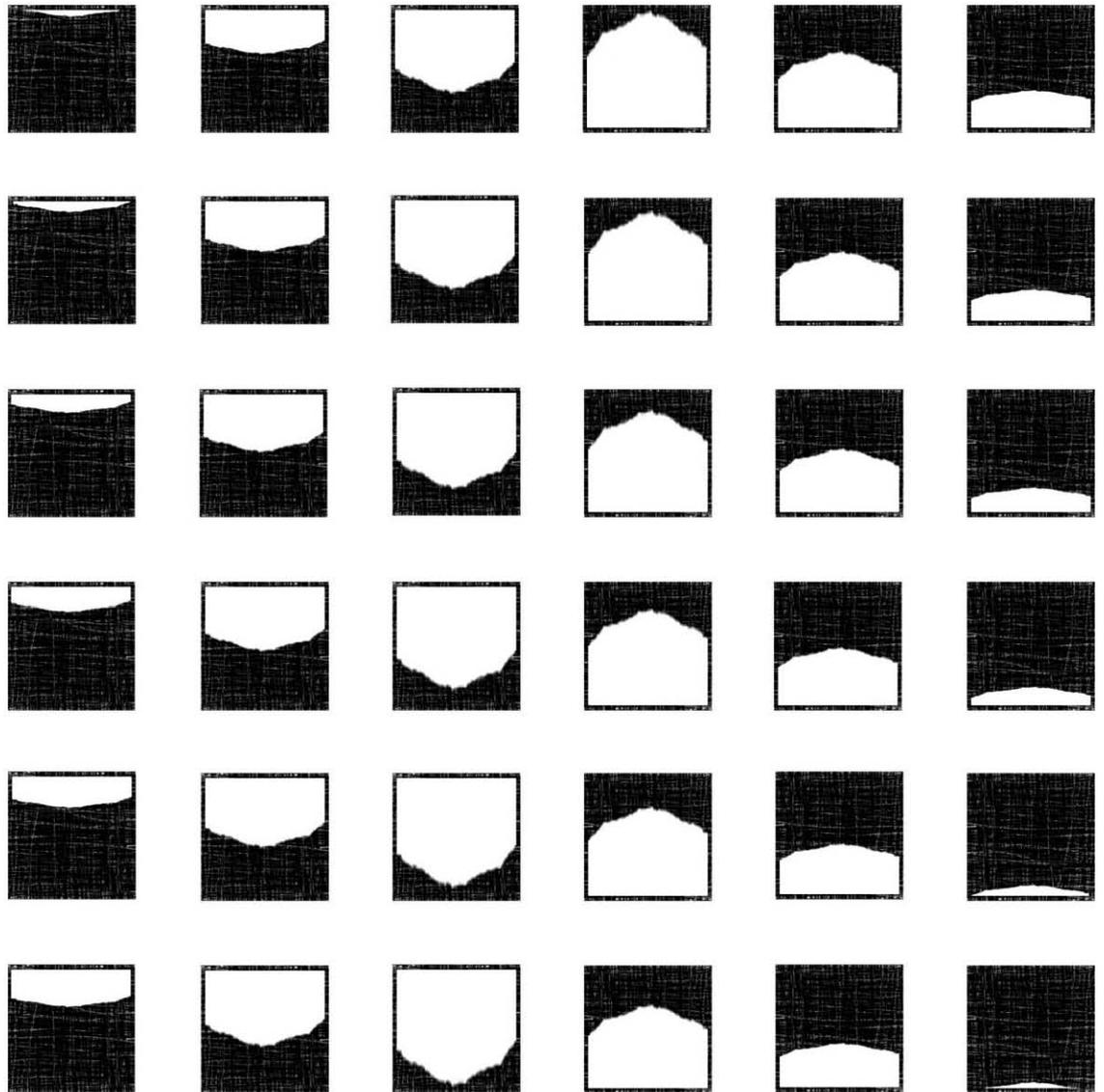
Una vez que encuentra su movimiento se convierte en una secuencia.<sup>33</sup>

La retícula alberga series.

La retícula organiza sistemas.



<sup>33</sup> "...la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos cuerpos de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, donde...el significado es dependiente del modo en que cualquier forma contiene latente su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia", Rosalind Krauss, "Passages in Modern Sculpture", citada en Foster, Hal, *El Retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001 p. 47

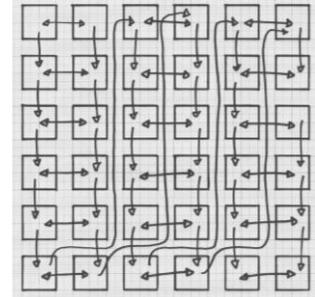


Serie MO / versión 4

*artificial, inmutable,  
silenciosa y objetiva<sup>34</sup> ...*

*contrastes de la retícula*

<i>lo general</i>	<i>lo particular</i>
<i>lo simultáneo</i>	<i>lo secuencial</i>
<i>lo vertical</i>	<i>lo horizontal</i>
<i>lo similar</i>	<i>lo diferente</i>
<i>lo finito</i>	<i>lo infinito</i>
<i>lo reunido</i>	<i>lo separado</i>
<i>el esquema</i>	<i>la secuela</i>

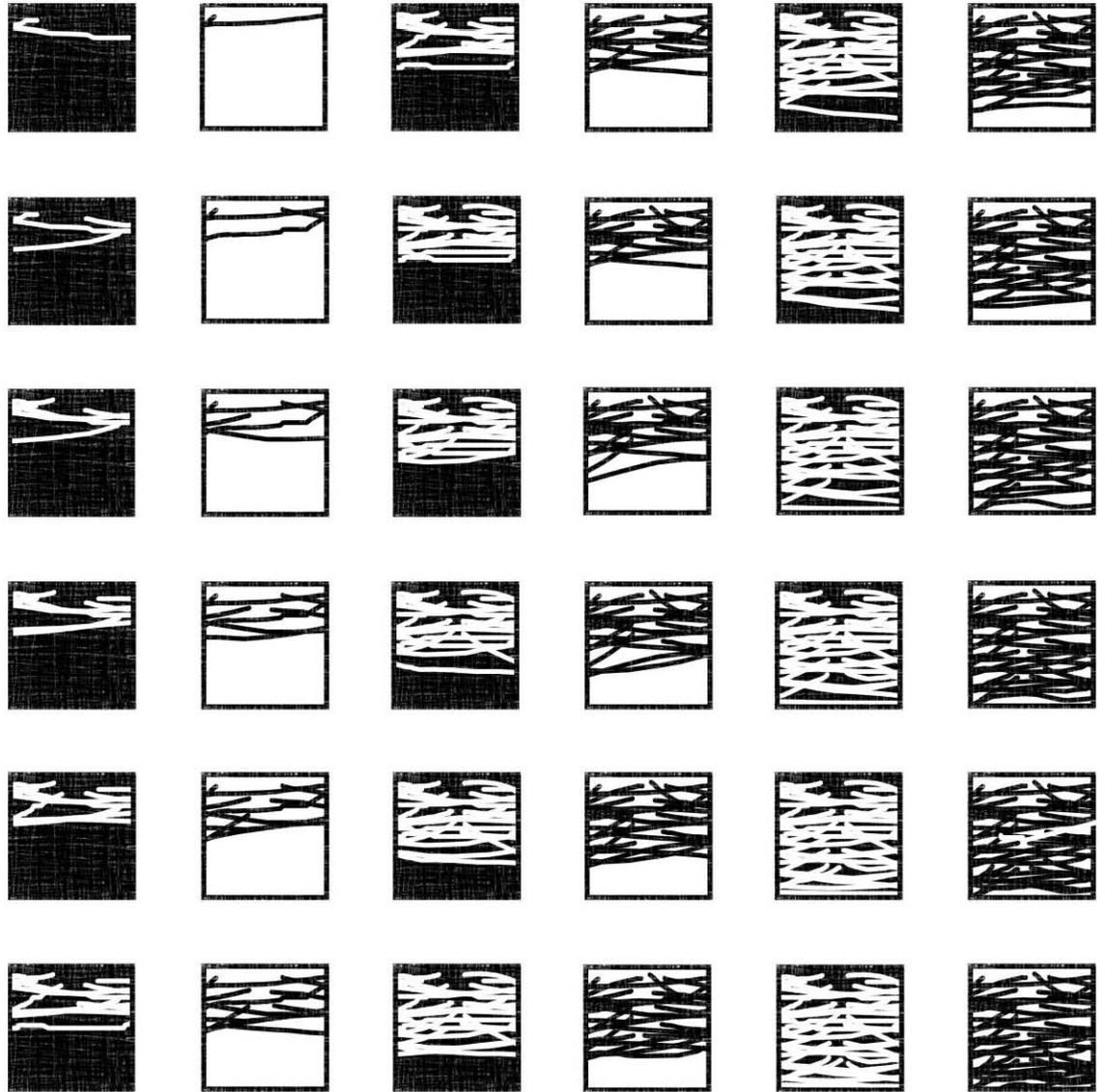


*La retícula permite:*

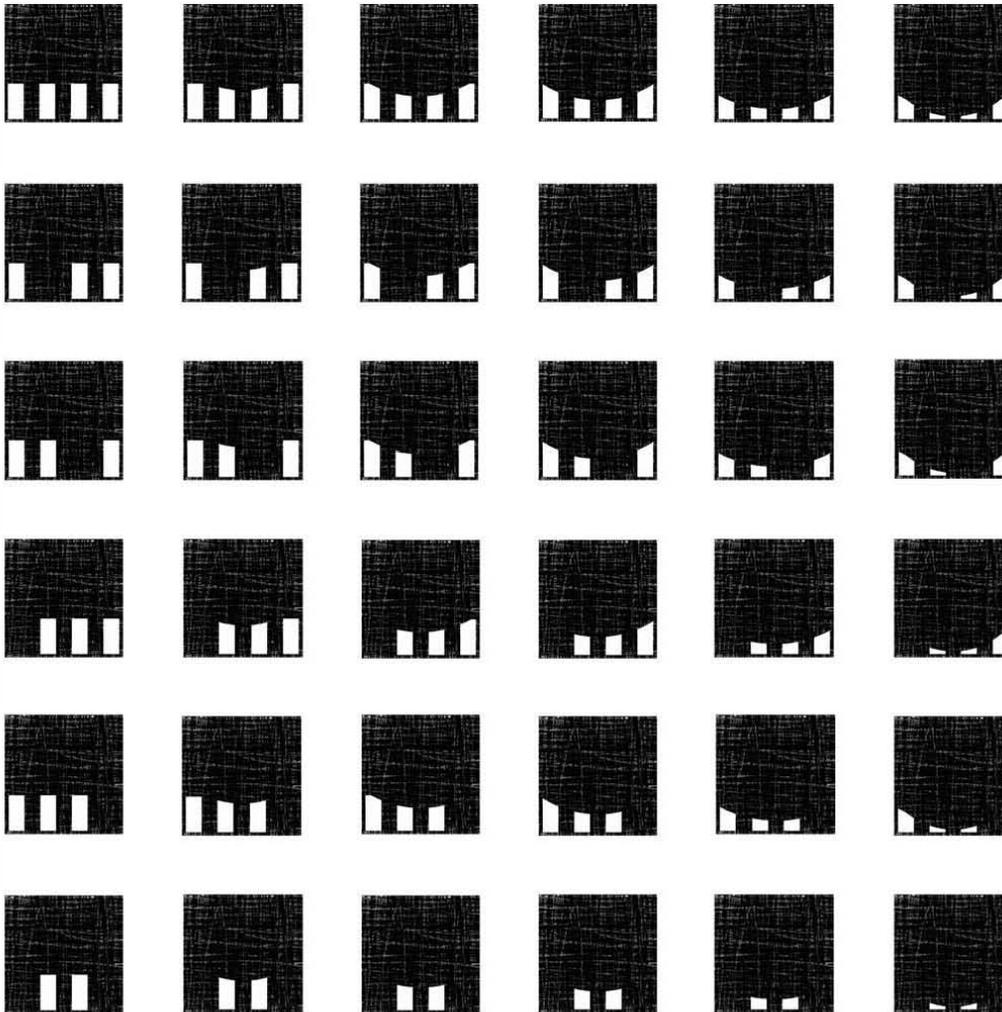
<i>FORMAR Y DISTRIBUIR</i>	<i>PARTICULARIZACIÓN</i>	<i>ÁNGULO CORRECTO</i>
<i>CONDICIONES CONSTANTES</i>	<i>CUALIDAD ESPECÍFICA</i>	<i>MANTENER LA REGULARIDAD</i>
<i>ORIENTACIÓN HORIZONTAL</i>	<i>ORDEN GENERAL</i>	<i>ORIENTACIÓN VERTICAL<sup>35</sup></i>

<sup>34</sup> “La unidad rectangular y la retícula como un método de extensión física es la más inerte y la menos orgánica”, Robert Morris, “Notes...”, Stiles, *op. cit.*, p. 578

<sup>35</sup> *ibid.*, p. 579

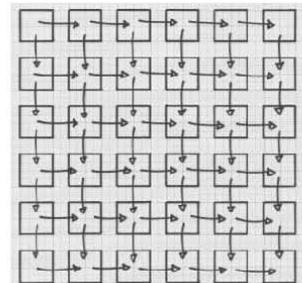


Serie MO / versión 5



## 2.4 proceso en serie incompleta MO

- 1.- SATURAR un módulo único de color negro.
- 2.- BORRAR zonas mínimas, determinando su ubicación al copiar resultados de otras series.
- 3.- ALTERNAR, COMBINAR, INVERTIR y DESLIZAR las zonas vacías para generar las variables.



**ELIMINAR la originalidad**  
*Anular la subjetividad*  
*Desplegar el proceso*  
*Repetir elementos previos*  
*Elaborar una obra serial*  
*Destruir jerarquías*

Capítulo 3

*ORIGINALIDAD.- Designa la unicidad y la novedad, cuando una obra de arte sobrepasa de la tradición y establece normas más allá de su propia época. También designa la singularidad del artista, su creatividad y su facultad de expresar algo nunca visto, se distingue de la imitación y del eclecticismo.*

## 3.2 repetición y originalidad

Repetición y originalidad son términos en contrasentido cuando se relacionan repetición con reproducción y originalidad con autenticidad. Walter Benjamin define la autenticidad como “el aquí y ahora de la obra artística”,<sup>36</sup> es decir su valor como objeto único dentro de un instante en el tiempo, el momento de su contemplación. La autenticidad va perdiendo sentido en aquellas

obras que son intrínsecamente **múltiples**, factibles de ser reproducidas infinitamente como sucede en el cine y la fotografía, “de un negativo fotográfico... uno puede hacer un número indeterminado de copias; preguntar por la copia auténtica no tiene sentido”.<sup>37</sup> La misma pérdida de autenticidad sucede cuando los artistas

***MÚLTIPLE.- Se aplica a las cosas de las que hay muchos ejemplares o que ocurren varias veces. Mucho, plural, repetido, distinto, diverso, vario, conjunto.***

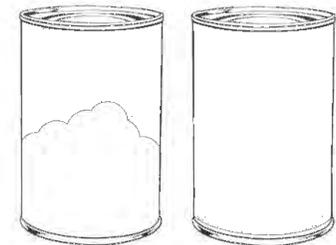
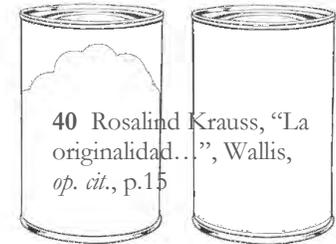
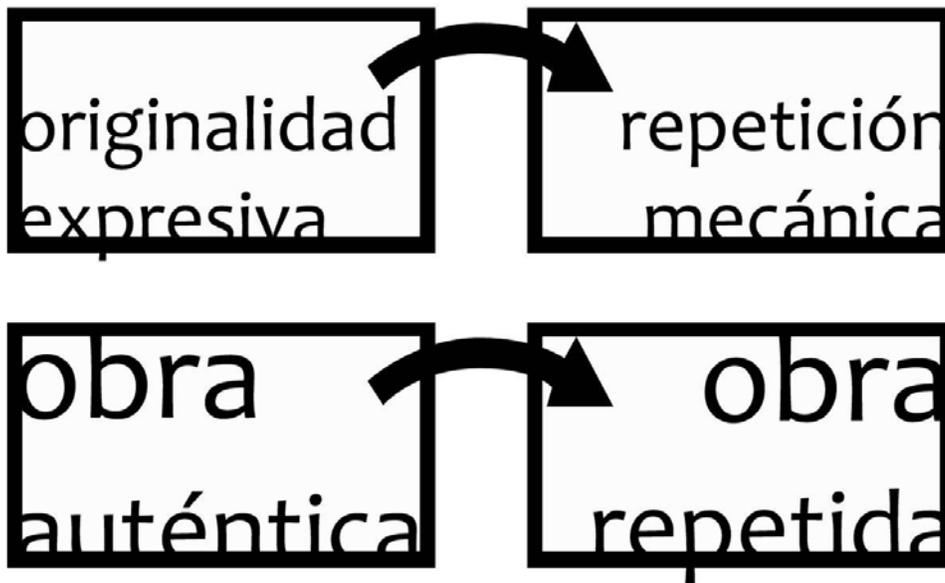
**36** Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 1993, p.88

**37** Walter Benjamin citado en Rosalind Krauss, “La originalidad...” en Wallis, Brian, *Arte después...*, *op. cit.*, p.14

incorporan a la obra impresos u objetos de la sociedad industrial y cultura de masas (como el ready-made, el collage, el ensamblaje y el fotomontaje). Benjamin consideró que con esta práctica los artistas del dadaísmo de principios del siglo XX destruyeron el aura de las obras, al cuestionar la constitución de la obra única, “mediante el envilecimiento radical de sus materiales... lo que alcanzan... es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los

medios propios de la producción...”<sup>38</sup> constituyéndola con elementos tomados de los mismos medios que buscan provocar: los medios de la sociedad industrial. La reproducción masiva es posible gracias al avance tecnológico de esta sociedad industrial, para Benjamin, lo que el dadaísmo logra al apropiarla es poner a la obra de arte en el centro de un escándalo y suscitar la irritación pública.<sup>39</sup>

Otro enfoque sobre la originalidad y la repetición es el que hace Rosalind Krauss a partir de la retícula. Para ella (a pesar de los distintos semblantes que el artista del siglo XX ha mostrado como anarquista, esteta, tecnológico, místico) sólo un elemento parece haberse mantenido constante en su discurso: el tema de la originalidad.<sup>40</sup>



41 Movimientos artísticos europeos de principios del siglo XX interesados en integrar el arte con la vida. Ver capítulo 6.

42 Krauss, “La originalidad...”, Wallis, *op. cit.*, p. 18

43 *idem.*

44 Ver capítulo 2.

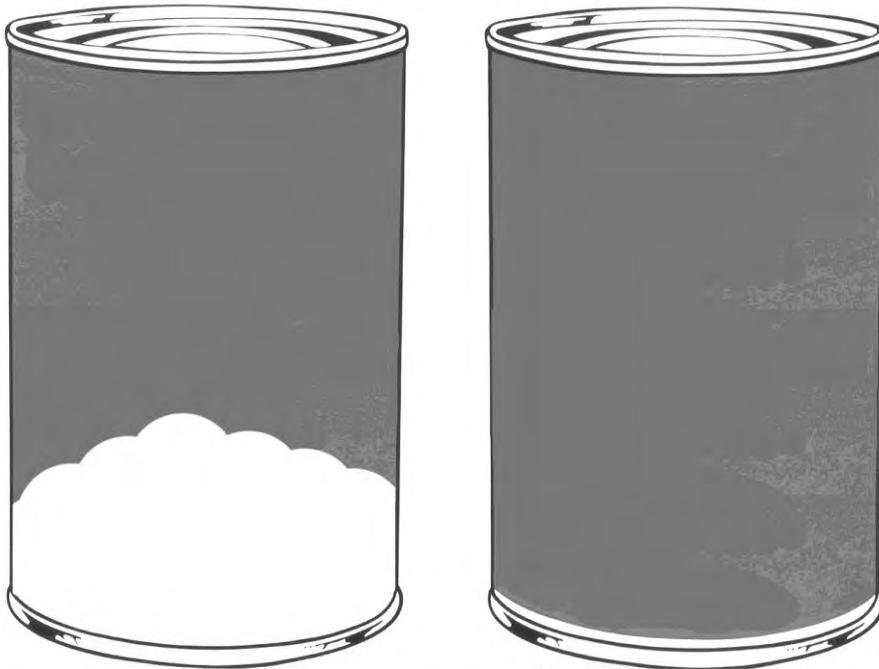
45 Krauss, “La originalidad...”, *op. cit.*, p. 19

Krauss pone como ejemplo la relevancia de la originalidad para la vanguardia histórica<sup>41</sup> en su necesidad de inicio y renovación, al oponerse a la tradición.

Más que como un rechazo o una disolución del pasado, la originalidad vanguardista debe entenderse literalmente como un origen, un comienzo desde cero, un nacimiento. La originalidad.. remite no tanto a una invención formal como a las fuentes de la vida. El yo como origen está a salvo de las contaminaciones de la tradición porque posee una especie de ingenuidad originaria.<sup>42</sup>

Después afirma que “la práctica efectiva del arte de vanguardia tiende a revelar que *originalidad* es una hipótesis de trabajo que surge de un fondo de repetición y recurrencia”.<sup>43</sup> Para explicarlo

menciona las propiedades estructurales de la retícula que la hicieron susceptible de ser utilizada por la vanguardia histórica. Esto es, por ser un objeto puramente cultural, por su contrapeso a la naturaleza y por su silencio,<sup>44</sup> “muchos artistas pensaban que en esta quietud recuperada podían oír el comienzo, los orígenes del Arte”.<sup>45</sup> La retícula proporcionaba una sensación de surgir en un espacio de libertad y pureza estética y al mismo tiempo



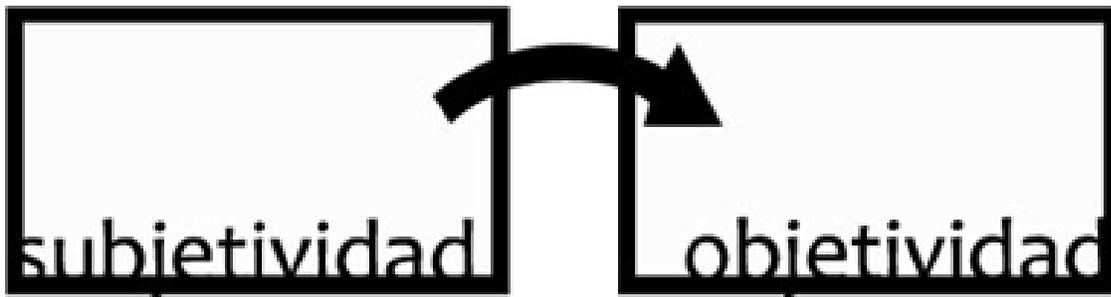
brindaba una base material del objeto pictórico "inscribiéndolo y representándolo simultáneamente... la superficie pictórica surgiendo de la materia pictórica".<sup>46</sup>

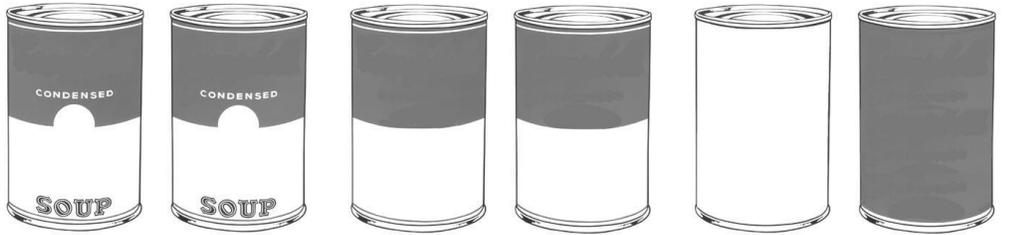
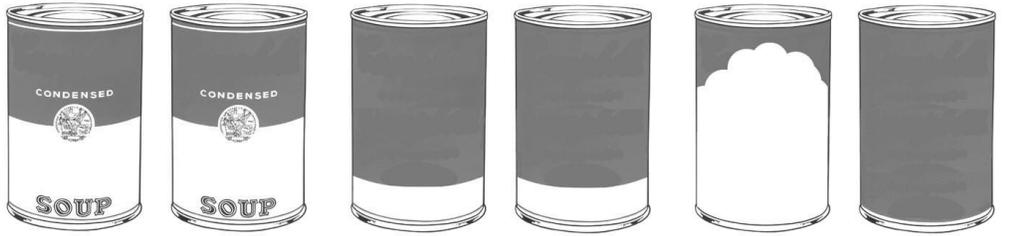
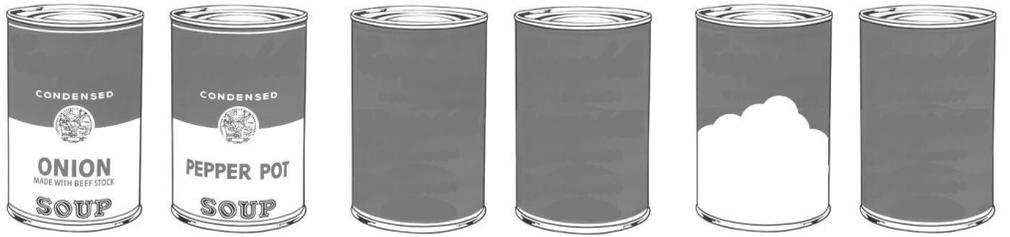
46 *idem.*

Para Krauss la obra de los artistas que adoptan la retícula está marcada por la repetición, en ellos repetición y originalidad parecen vincularse recíprocamente en una economía estética, interdependiente y mutuamente sostenida. La retícula no es un elemento original porque nadie puede atribuirse su invención, pero los artistas recurren a ella como si les permitiera partir de un nuevo origen inmerso en la nada:

47 *ibid.* p. 21

Este origen es lo que el genio de la cuadrícula supuestamente nos manifiesta... un indiscutible punto-cero más allá del cual no hay modelo, ni referente, ni texto... a través de su red de coordenadas, organiza una metáfora de la geometría plana del campo... a través de su repetición configura el despliegue de la continuidad lateral... la cuadrícula no revela la superficie... más bien la vela mediante una repetición... el fondo mismo... está ya desgarrado internamente por un proceso de repetición... siempre se encuentra... dividido y múltiple.<sup>47</sup>





### 3.3 Andy Warhol y la disolución del ego

Una vez que lo original le cede el paso a lo repetido, la repetición por sí misma se convierte en método y estrategia de la obra. En la década de los sesenta fueron los artistas pop quienes buscaban integrar el arte con la vida incorporando a la obra elementos iconográficos representativos de la sociedad de consumo sin realizarles mayores cambios. La mayoría de las obras de arte pop todavía estaban dentro de los parámetros tradicionales de pintura y escultura, y fue el artista norteamericano Andy Warhol quien eliminó por completo el aura de la obra artística. Al involucrarse lo menos posible en su realización, eliminó otro de los pilares de la obra estética tradicional: **la subjetividad del artista**. Warhol buscaba desafiar la idea romántica de que la reproducción mecánica (y su carácter múltiple) disminuía el valor estético del arte, y por lo tanto que los artistas debían resistirse a la tecnología moderna. Warhol adoptó la industrialización del objeto artístico como fuerza democratizadora.<sup>48</sup>

Lo que atrajo a Warhol de la práctica colaborativa y la reproducción mecánica (serigrafía), era que disolvían el ego, sobre todo **el ego masculino heterosexual de la cultura conservadora** que bloqueaba ciertas formas productivas y desestabilizadoras de la sociedad.<sup>49</sup>

48 Wood, Paul, *Varieties of Modernism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004, p. 340

49 *ibid.*, p. 344

50 Entrevista de Warhol con Gene Swenson, en Harrison, Charles, *Art in theory 1900-2000*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 747

51 Entrevista de Warhol con Douglas Arango en Michelson, Annette, *Andy Warhol*, October Files vol. 2, Massachusetts, Mit Press, 2001, p.91

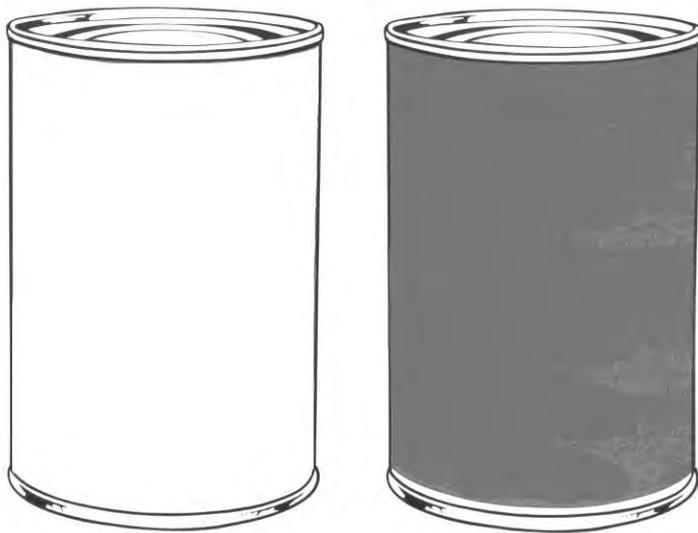
52 Wood, *op. cit.*, p. 344 y 347

Cuando Warhol proclamó “quiero ser una máquina”,<sup>50</sup> mostraba su entusiasmo por la sumisión del ego ante las imágenes de la tecnología moderna, y por el poder democratizador de la reproducción mecánica. “Los medios mecánicos son el hoy, y usándolos puedo hacer llegar más arte a más gente.

El arte debería de ser para todos”.<sup>51</sup> Lo mecánico significa abrir la experiencia del arte al contenido dominante de la cultura de masas: la repetición, la simplicidad icónica y el placer inerte de la identificación por sobre la reflexión crítica. Lo significativo de sus primeras series hechas con serigrafía es cómo invocan esas sensaciones de pasividad y asombro frente al poder tecnológico. Su éxito no sólo descansa en la reproducción del contenido violento y lascivo de los medios masivos, sino

que su misma repetición remeda la experiencia del traumático encuentro diario con los placeres ambivalentes de la cultura de masas moderna.<sup>52</sup>

La supresión del ego es lo crucial aquí. Al entregarse al proceso de hacer arte a través de los procesos repetitivos y colaborativos de la reproducción mecánica, el artista de los años sesenta era capaz de concentrarse en el proyecto a mano y no en mantener la idea de un estilo característico a través de la proclamada unidad del poder expresivo del pintor.



## *OBJETIVO / OBJETIVIDAD.-*

*Lo objetivo se opone a lo subjetivo. Cuando un sujeto piensa algo, lo cual resulta objeto de su pensamiento, se llama subjetivo. Se llama subjetivo lo que en este pensamiento sólo concierne al sujeto (y varía de un sujeto a otro). Se llama objetivo lo que procede del objeto mismo, independiente de las características del sujeto, y por lo tanto, es igual para todos los sujetos que piensan el mismo objeto.*

*También se considera objetivo un sujeto que no se deja llevar por su SUBJETIVIDAD y piensa el objeto de forma valedera para todos los espíritus.*

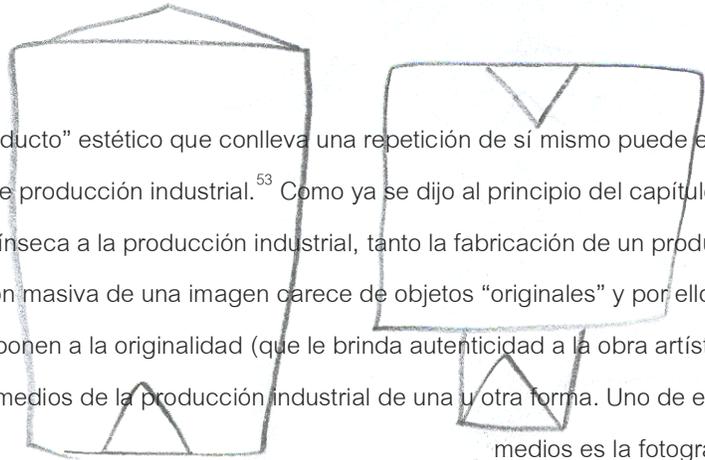
*La OBJETIVIDAD en estética es fundamental. El esfuerzo del profesional de la estética consiste en aplicar una reflexión crítica de los objetos que muchas veces pueden contener elementos subjetivos en sí mismos. Un medio de buscar la OBJETIVIDAD es el uso de métodos científicos en la observación y experimentación de obras artísticas.*

### 3. 4 la objetividad en Bernd y Hilla Becher

53 Esto es cierto al menos entre los artistas de los años sesenta.

54 Aunque no están registrando acciones sucediendo en el tiempo real, son ubicados dentro del arte conceptual fotográfico, ya que están elaborando un registro de cosas que eventualmente van a dejar de existir y el suyo es un testimonio de que las cosas estuvieron ahí.

Todo “producto” estético que conlleva una repetición de sí mismo puede estar emulando la forma de producción industrial.<sup>53</sup> Como ya se dijo al principio del capítulo, la repetición es intrínseca a la producción industrial, tanto la fabricación de un producto como la reproducción masiva de una imagen carece de objetos “originales” y por ello los artistas que se oponen a la originalidad (que le brinda autenticidad a la obra artística) recurren a los medios de la producción industrial de una u otra forma. Uno de estos medios es la fotografía.



Bernd y Hilla Becher toman fotografías<sup>54</sup> de edificios industriales, las cuales agrupan en hileras de seis, nueve, doce o quince fotografías.

Presentan sus fotografías una a una, **lado a lado** en secuencias lineales. Esta presentación **por grupos** (y nunca de forma individual) representa una manifestación de la actitud programática y objetiva hacia el tema (de forma que pueden parecer una documentación incompleta y rudimentaria).

Su objetivo principal es **agrupar coincidencias**.

La obra de Bernd y Hilla Becher es directa, están exclusivamente involucrados con objetos en el ambiente que pueden ser vistos con los ojos, lo dado. Al acomodar sus fotografías en grupos, están fijando la atención del espectador en las **relaciones** entre las fotografías más que en las imágenes individuales, y al hacer esto están inventando algo que no existía de la misma forma antes. Es decir, sus piezas **múltiples** no existen en la

naturaleza de la forma en que las vemos en la pared. “La información que deseamos brindar primero surge gracias a la serialización, por la yuxtaposición de objetos similares o diferentes que poseen una y la misma función”.<sup>55</sup>

### Objetividad

Lo significativo es el modo en que son fotografiados los objetos, su específico punto de vista: exclusión obsesiva de todo contexto. Su anulación del ego está llena de seriedad interior y profunda lógica artística.

### Neutralidad

Su procedimiento ofrece serias restricciones.<sup>56</sup>

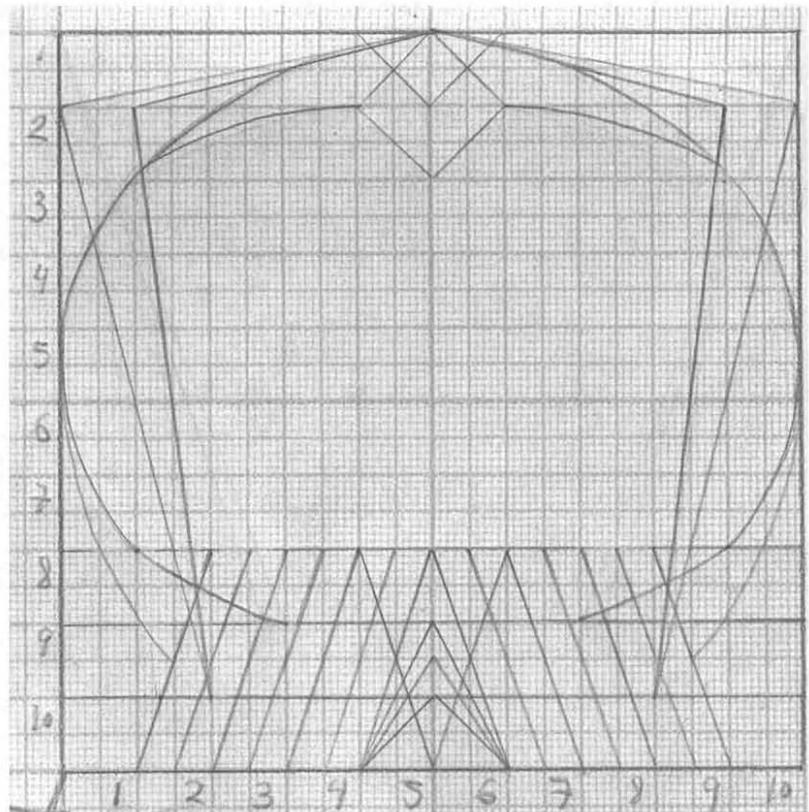
- 1.- Sólo fotografían en días que las nubes cubren la luz del sol, cuando no hay juegos de luces y sombras.
- 2.- Escogen la mejor vista general. Siempre exterior y siempre de frente.
- 3.- Elevan la cámara del nivel del piso con escaleras y andamios para crear la ilusión de que el objeto está siendo observado a su altura intermedia.
- 4.- Evitan lo oblicuo y lo obtuso, evitan la perspectiva.
- 5.- Prefieren la primavera o el otoño cuando los árboles no tienen hojas. Si las figuras humanas son admitidas es un accidente.
- 6.- Sus fotografías son el registro de cientos de viajes a lugares en Europa occidental y Norteamérica, pero las fotografías muestran sólo el destino y no el proceso de llegar ahí.

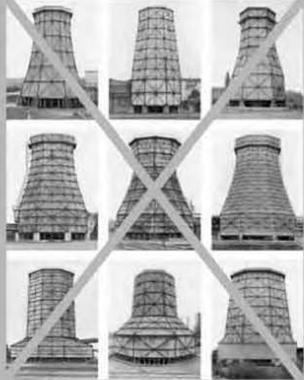
<sup>55</sup> Bernd y Hilla Becher citados en Bussman, Klaus, *Industrial Facades, Bernd & Hilla Becher*, Cambridge, Massachusetts: MIT, 1995, p. 16

<sup>56</sup> Al mantenerse firmes en estas restricciones, al mantener este punto de vista objetivo en todo momento, es por lo que son agrupados con la obra conceptual serial y sistemática de la que hablan Sol LeWitt y Mel Bochner en el primer capítulo.

### 3.5 proceso en serie incompleta BE

- 1.- *CONSTRUIR* figuras simétricas en su eje vertical combinando figuras geométricas que no son círculos, ni cuadrados ni rectángulos.
- 2.- *COMBINAR* dentro de una cuadrícula de 10 x 10 cm. diferentes figuras geométricas de la siguiente manera: en la parte superior trazar dos óvalos y dos pentágonos y en la parte inferior trazar parejas de romboides, separados por triángulos y trapecios.
- 3.- *ALTERNAR* una u otras figuras, utilizándolas como un contorno, para generar las variables.





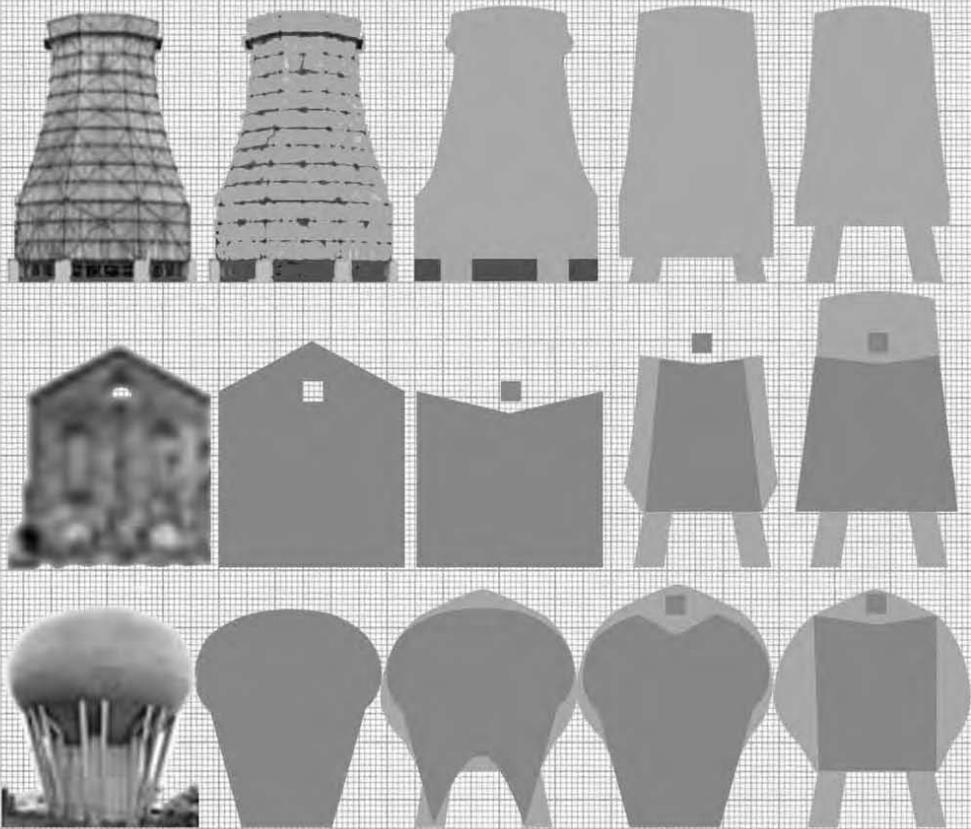
Torres enfriadoras

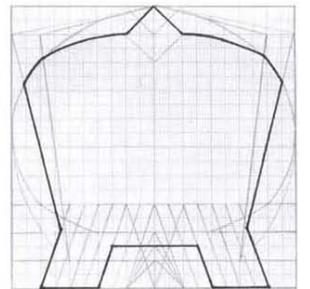
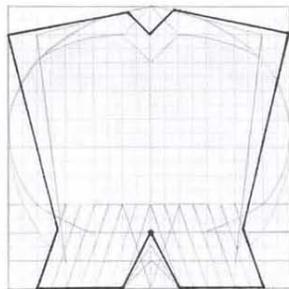
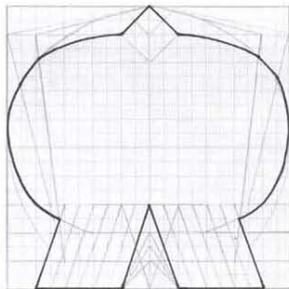
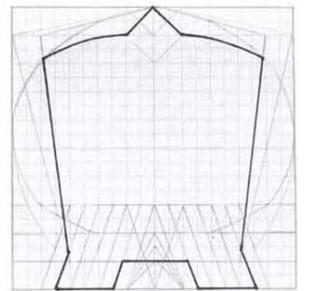
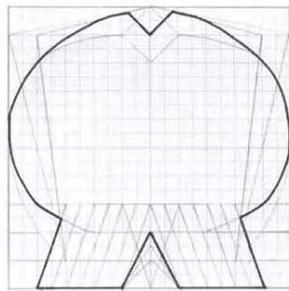
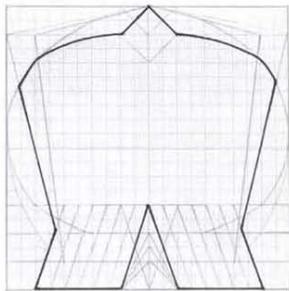
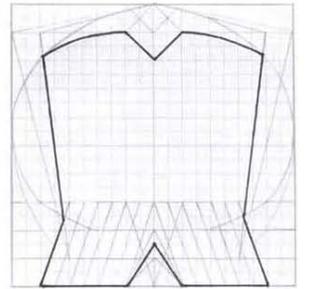
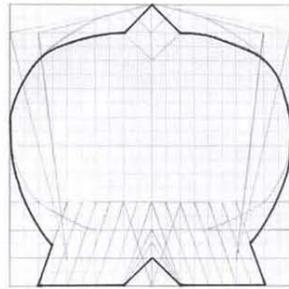
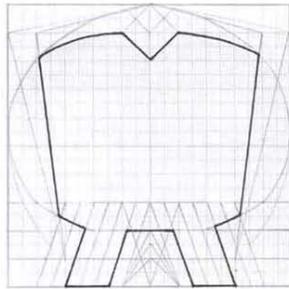
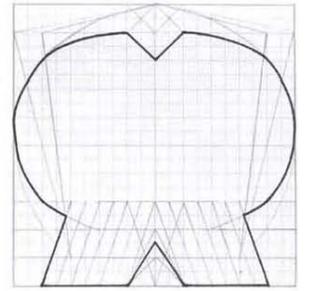
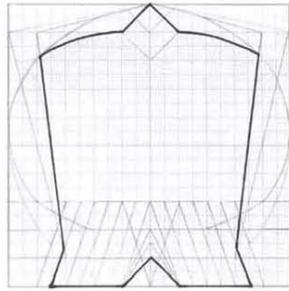
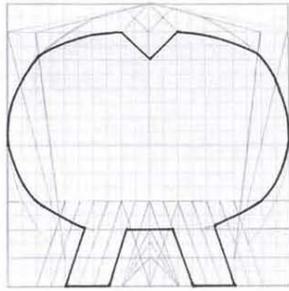


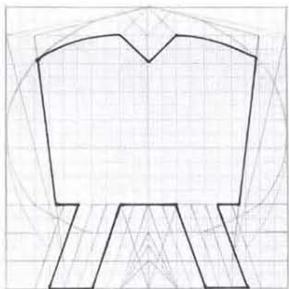
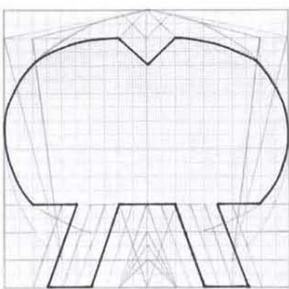
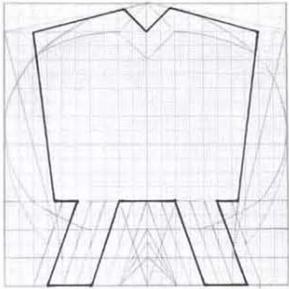
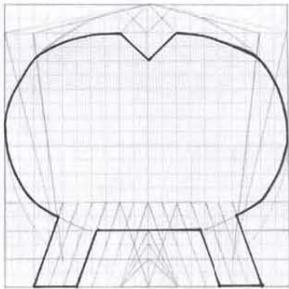
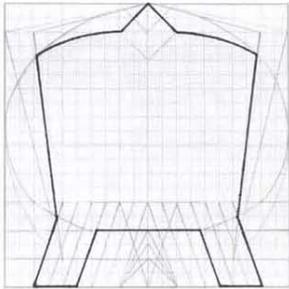
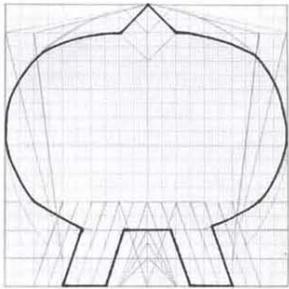
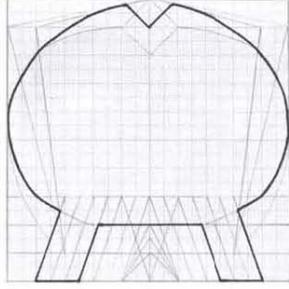
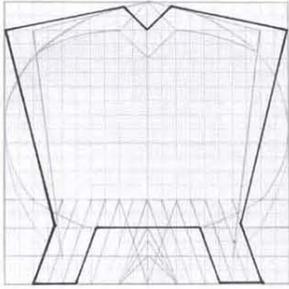
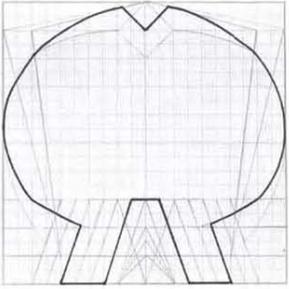
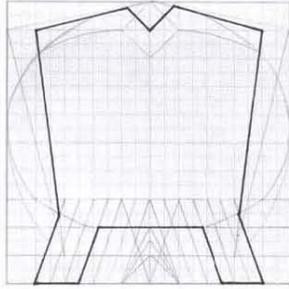
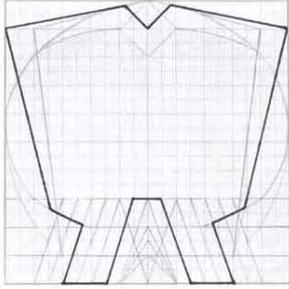
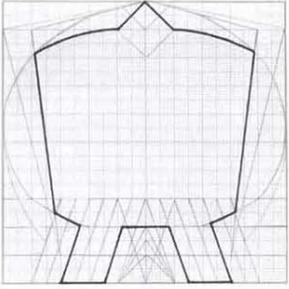
Torres de agua

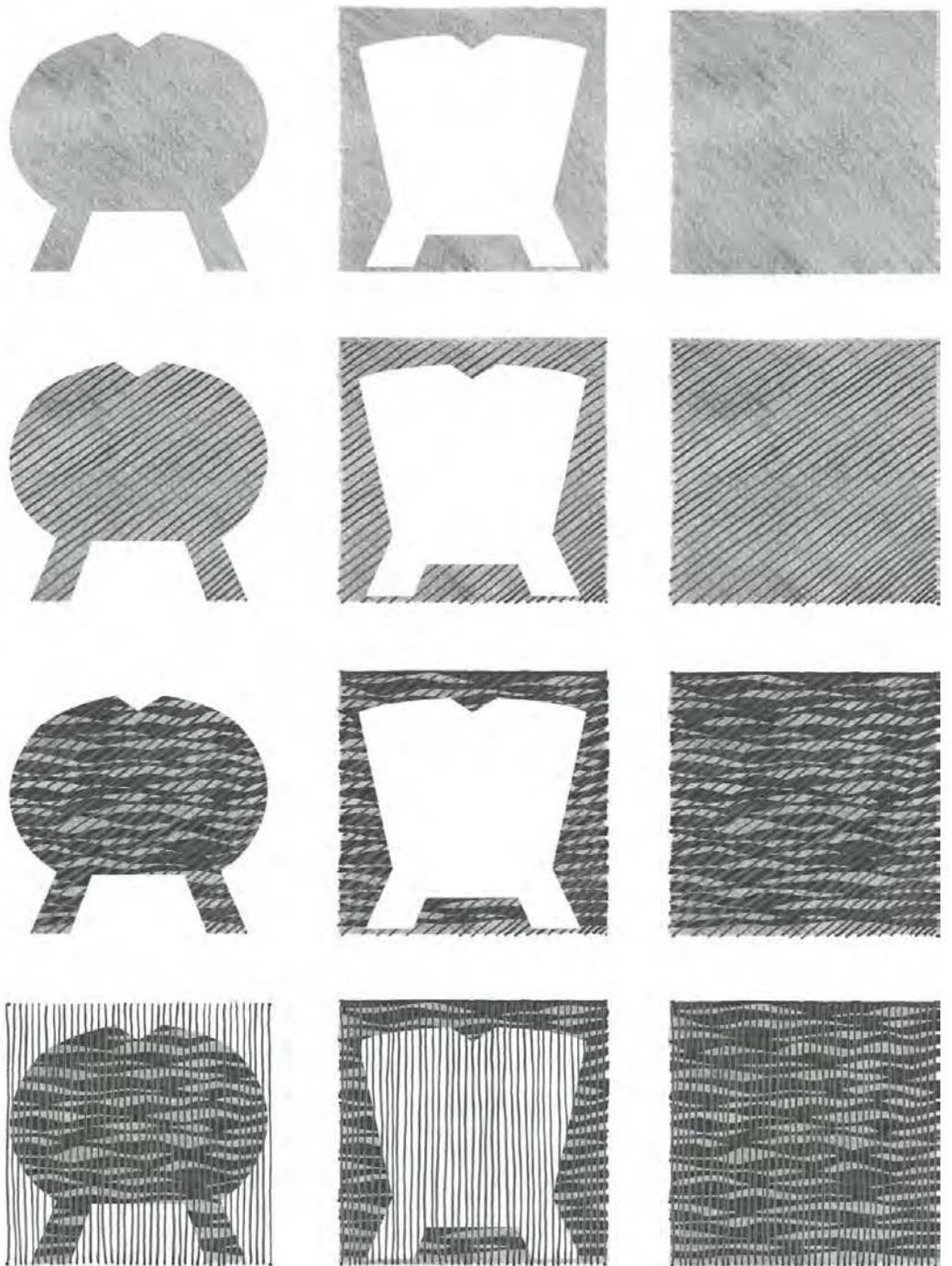


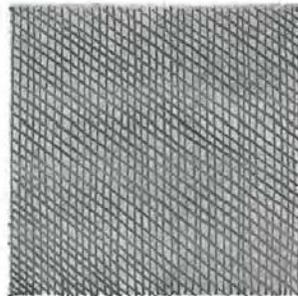
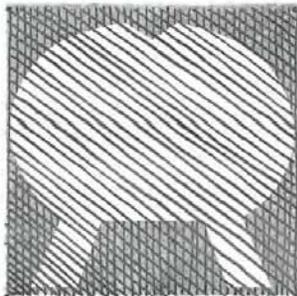
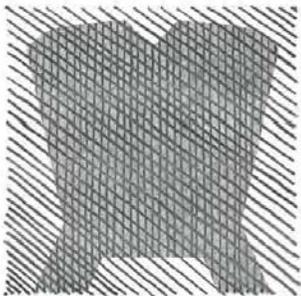
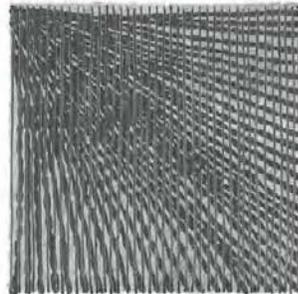
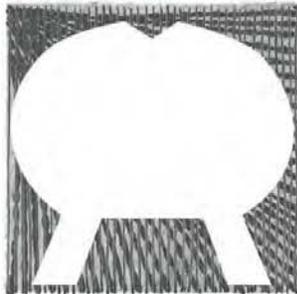
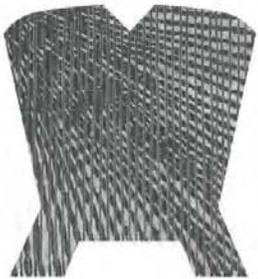
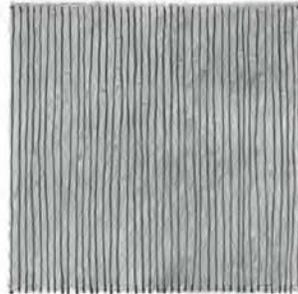
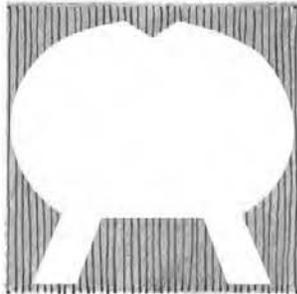
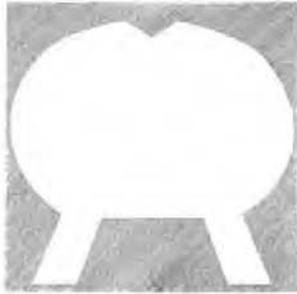
Fachadas Industriales

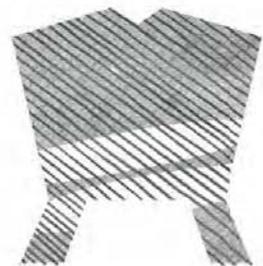
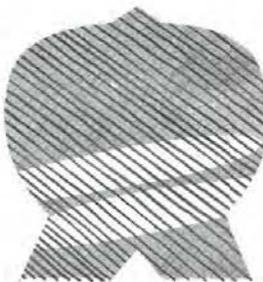


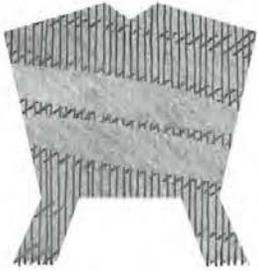
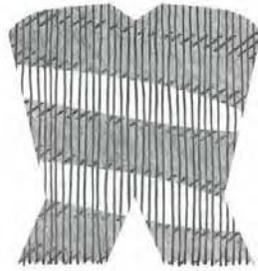












***ANULAR la subjetividad***  
*Desplegar el proceso*  
*Repetir elementos previos*  
*Elaborar una obra serial*  
*Destruir jerarquías*  
*Eliminar la originalidad*

Capítulo 4

4.1

La **simplicidad** de forma no equivale a la simplicidad de experiencia.

Las formas **unitarias** no reducen las relaciones, las **ordenan**.

La palabra **estructura** aplica tanto a la cosa como a la forma en que la cosa es construida.

Ni las teorías, ni las experiencias de los efectos relacionados con los cuerpos tridimensionales son tan simples y claros como los son para los de dos dimensiones.

En la experiencia de los sólidos, como en la de las formas planas, algunas configuraciones son dominadas por el **todo** y otras tienden a separarse en **partes**.

*Hoy hay una reaseveración de lo  
no imaginístico como una condición esencial.*

*El objeto sensual, resplandeciente con  
apretujadas relaciones internas, debe de ser rechazado.*

*En términos de mirar, el arte es descriptivo de la condición que obtiene.*

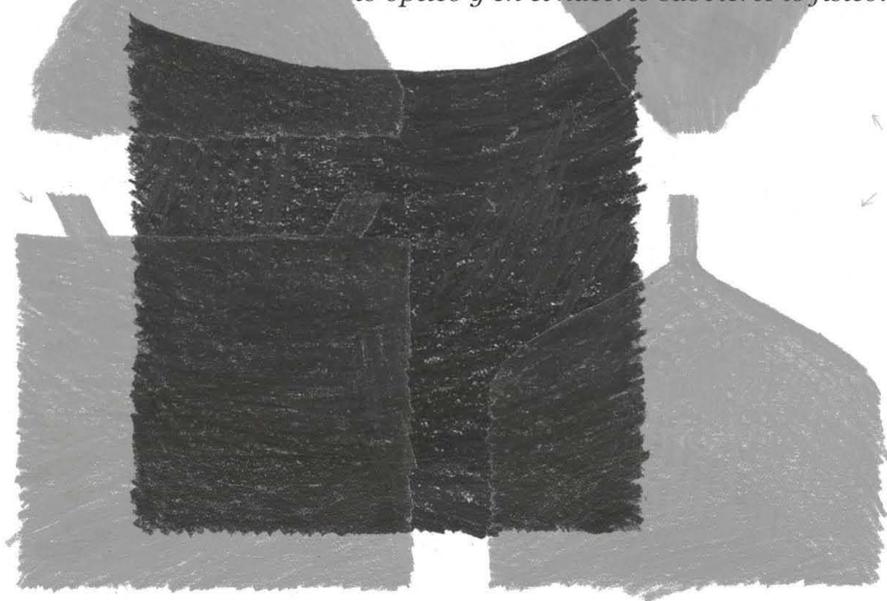
*Los objetos artísticos claramente tienen partes visibles  
que inician las relaciones.*

*No existe una cosa que tenga  
una sola propiedad*

*Una única pura sensación no puede ser transmisible  
precisamente porque uno percibe simultáneamente más  
de una propiedad como partes de cualquier situación dada:  
si es color también es dimensión, si es masa también es textura, etc.*

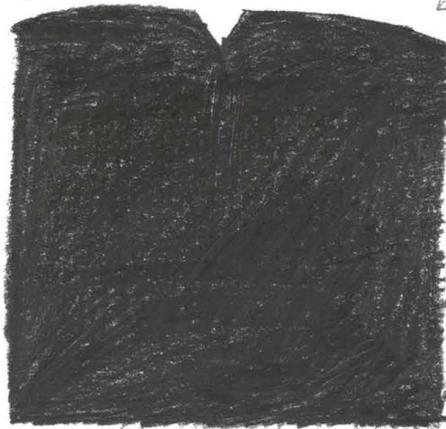
*El color es una cualidad no del todo atada a  
establecer formas.*

*Obviamente las cosas existen coloreadas.  
La objeción es contra el uso del color que enfatiza  
lo óptico y en el hacerlo subvierte lo físico.*



*Uno sabe  
inmediatamente  
lo que es  
más pequeño  
o más grande  
que uno mismo*

*La cualidad de intimidad  
está atada a un objeto en directa proporción  
a la relación que tiene con uno mismo.*



***Un objeto más grande incluye  
más del espacio alrededor de sí mismo  
que uno más pequeño.***

*El modo íntimo  
es esencialmente cerrado,  
sin espacio,  
comprimido y exclusivo.*

*Una forma más simple  
como el **cubo**,  
necesariamente será vista  
en una forma pública mientras su  
forma aumenta de tamaño  
de acuerdo al nuestro.*

*Y acelera el valor de intimidad  
a medida que su tamaño  
disminuye de aquel de nuestro propio cuerpo.  
Esto es cierto incluso si la superficie,  
el material y el color son mantenidos.*



*La intención es diametralmente opuesta al cubismo con sus intereses para las vistas simultáneas en un solo plano.*

*No es sorprendente que la nueva ... obra... que evita partes variables, policromas, etc. ha sido llamada negativa, aburrida, nihilista. Estos juicios surgen de confrontar la obra con expectativas estructuradas*

# **La experiencia de la obra necesariamente**

*por una estética cubista, en la cual, lo que debe tener la obra*

*es localizado estrictamente dentro del objeto específico.*

# **existe en el tiempo.**

*La situación es ahora más compleja y expandida.*



Traducción libre de los textos "Notes on sculpture I" y "Notes on sculpture II" de Robert Morris.

## 4.2 minimalismo y subjetividad

*El incremento de la abstracción  
significa la disminución de la iconicidad.  
Ian Burn y Mel Ramsden*

Una vez que la originalidad ya no formaba parte de la definición de una obra artística,<sup>57</sup> el siguiente paso sería cuestionar su subjetividad. La subjetividad era inherente a los medios en que las ideas artísticas tomaban forma, a través de la presencia de la mano del artista en la pintura y la escultura.

Las objeciones a la pintura y escultura van a sonar más intolerantes de lo que son... El desinterés en la pintura y la escultura es un desinterés en hacerlas otra vez, no en ellas como han sido hechas... en las versiones más avanzadas... Lo primordialmente mal con la pintura es que es un rectángulo plano colocado contra la pared; esto determina y limita el orden de cualquier cosa dentro.<sup>58</sup>

El artista del minimalismo elimina la idea de la originalidad al utilizar materiales industriales y elimina la subjetividad al colocarlos sin manipulación.

Durante el minimalismo, el artista ya no forma parte de la construcción real del objeto, y el objeto realizado ya no entra en las categorías tradicionales de pintura y escultura.

El punto particular del arte minimalista concierne al cuestionamiento de la relación del espectador con la obra artística. La obra modernista depende del mundo de su propia creación, una esfera autónoma. "El espectador modernista ideal era una mirada incorpórea, elevada fuera del flujo de la vida en tiempo e historia, aprehendiendo la forma

<sup>57</sup> Gracias a la incorporación de imágenes de los medios masivos en la obra por parte del arte pop, herencia del collage y el ensamblaje vanguardista.

<sup>58</sup> Donald Judd, "Specific Objects", Meyer, James (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000, p. 207

59 Robert Morris,  
“Notes ...” en Stiles,  
Kristine, *Artists’  
Writings...*, *op. cit.*, p. 576

60 *idem.*

61 Roberta Smith,  
“Conceptual Art” en  
Stangos, Niko (ed.),  
*Concepts of Modern Art*,  
Thames & Hudson,  
Londres, 1995, p 258

62 Judd, “Specific...” en  
Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*,  
p. 207

63 Morris, “Notes...”,  
Stiles, *op. cit.* p.578

64 *idem.*

estética resuelta en un momento de instantaneidad”.<sup>59</sup> Para el artista minimalista el ver, la percepción en general, era entendido como un tomar un lugar en tiempo real.

Al otro final de la operación, el objeto que estaba siendo visto también era enfáticamente concebido como una cosa material, otra más entre las cosas materiales en el mundo.

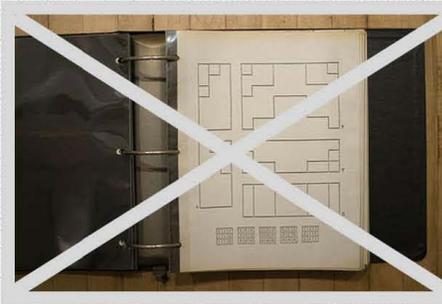
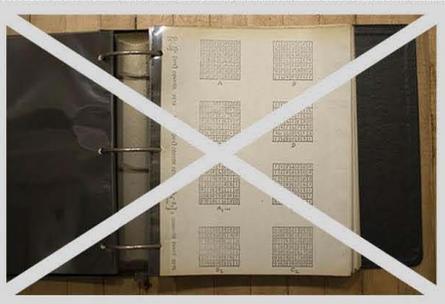
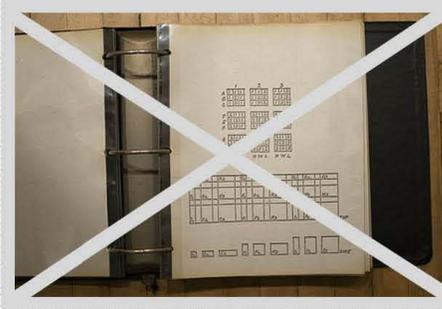
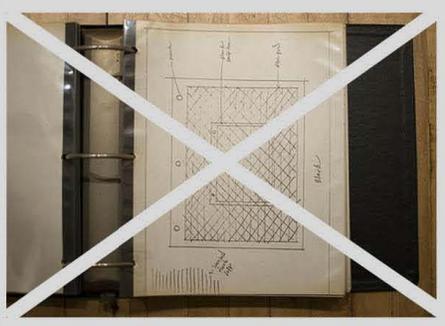
El resultado es que aunque el objeto minimalista puede parecer estar cercanamente relacionado a la obra unitaria modernista, es realmente distinta en tres modos fundamentales, tiene un estatus ontológico diferente:

1. como un objeto físico más que como una ‘forma’ pictórica
2. es el producto de un proceso de producción significativamente diferente
3. es el objeto de un tipo diferente de aprehensión o consumo<sup>60</sup>

Históricamente, el arte minimalista ocupa una posición inestable. Visto desde cierto ángulo, es la culminación de la lógica del reduccionismo modernista, largo proceso de rechazar todo lo inesencial de la obra artística, buscando el efecto más concentrado, más destilado y más unificado. Visto de otra forma parece una violación de los principios cardinales del arte modernista.<sup>61</sup>

Donald Judd lo describe, no como un arte intuitivo de componer y balancear, sino como “una cosa después de la otra”,<sup>62</sup> “algo más a tono con la producción industrial en masa... algo más, estructural y procedimental de la realidad contemporánea (americana) y no de la fase previa más artesanal (europea)... de la modernidad”.<sup>63</sup>

Robert Morris ligaba la abstracción en el arte a la creciente abstracción del proceso de producción en general. Para él, el formado industrial y el trabajo estimulado por producción tipo máquina que tiene “la sensación y vista de apertura, extendibilidad y accesibilidad... clara decisión más que la artesanía a tientas”.<sup>64</sup> Tanto Judd como Morris, claramente sienten que una nueva forma de arte tiene que incorporar algo de las formas y medios de la nueva cultura que los rodea: no imágenes de esa cultura, terreno del arte pop, sino algo de sus principios estructurales y sus procesos productivos.

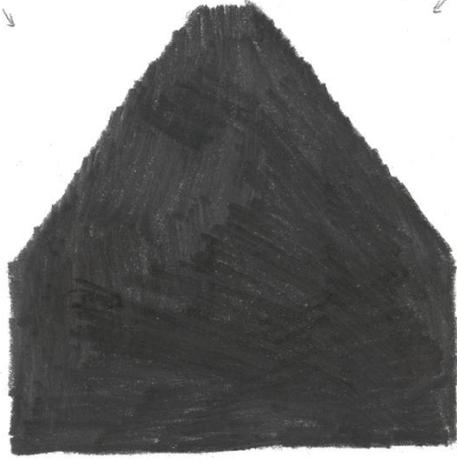


La obra Xerox Book, coordinada por Mel Bochner,  
convierte en obra artística a su proceso de realización  
(y a cualquier documento relacionado con ella).

Ejemplo claro que da prioridad  
al procedimiento por sobre el resultado.







*La mayor virtud  
de las formas geométricas  
es que no son orgánicas...  
Una forma que no sea  
geométrica u orgánica  
sería un gran  
descubrimiento.  
Donald Judd*

Si el arte minimalista lleva al modernismo a otro lugar, desde un punto de vista modernista, ese otro lugar es un área que ya no lleva a nada...<sup>65</sup> Aún así, para la mayoría de los artistas jóvenes con ambiciones vanguardistas trabajando de mediados a finales de los años sesenta, ese otro lugar parecía liberar todo tipo de posibilidades para la exploración. Los límites del objeto artístico, y así también de la actividad artística como tal, fueron investigados en un rango de formas que rápidamente dejó atrás al objeto minimalista de la misma forma que ese objeto dejó la pintura y la escultura modernista.

El arte minimal fue el primer movimiento en ser 'formalista' y 'duchampiano' en partes iguales... su severa reducción no dejó mucho que hacer en la arena de lo formal a los artistas más jóvenes, esto también los empujó hacia lo que parecía ser el siguiente paso lógico –la eliminación o al menos el 'desénfasis' del objeto, y el uso del lenguaje, del conocimiento, de las matemáticas y de los hechos del mundo en y por sí mismos. Era irónico que un estilo que había eliminado por completo el contenido, haya impulsado un arte que era todo sobre el contenido.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Roberta Smith, "Conceptual..." en Stangos, *Concepts of Modern...*, *op. cit.*, p.261

<sup>66</sup> *idem.*

## 4.3 sobre el cuadrado

*Yo considero al cuadrado una forma principal hecha por el hombre, porque no es obvio en la naturaleza, aunque puede ser encontrado bajo un microscopio en los cristales de sal. A pesar de este hecho... el cuadrado no es un descubrimiento de las ciencias naturales sino una temprana abstracción de las matemáticas.*

*Josef Albers*

*Mis formatos son cuadrados, pero las retículas nunca son absolutamente cuadradas, son rectángulos un poco fuera del cuadro, haciendo una especie de contradicción, una disonancia... Cuando cubro la superficie cuadrada con rectángulos, se aligera el peso del cuadrado, se destruye su poder.*

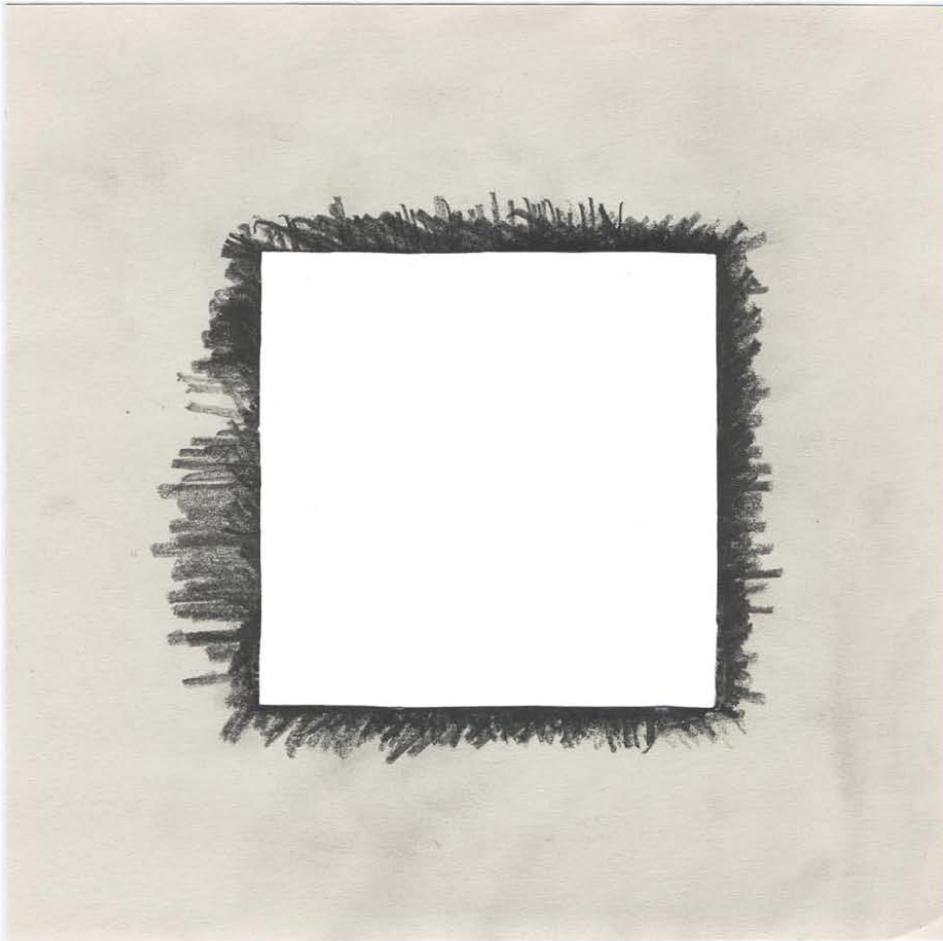
*Agnes Martin*

De la reducción al cuadrado, del cuadrado a la  
retícula, de la retícula a la repetición, de la  
repetición a la serie, de la serie al sistema,  
del sistema a las relaciones, de las relaciones  
a lo múltiple, de lo múltiple al  
todo, del todo al vacío, del vacío a la  
reducción.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Citas de Josef Albers, Donald Judd y Agnes Martin en Lucy Lippard, "Homage to the Square" en *Art in America* 4, (julio-agosto 1967), p. 54 y 55

#### *4.4 proceso en serie incompleta BO*

- 1.- RECORTAR un cuadrado en medio de una hoja de papel.*
- 2.- SOBREPONER el cuadrado en otra hoja y dibujar dentro una sola figura simétrica que toque por lo menos dos de las esquinas del cuadrado, en algunos casos puede tocar cuatro. DIBUJAR el mayor area posible en el menor tiempo posible para no dar tiempo a que se formen juicios de valor sobre la figura.*
- 3.- OCULTAR con el resultado las variables de otras series.*

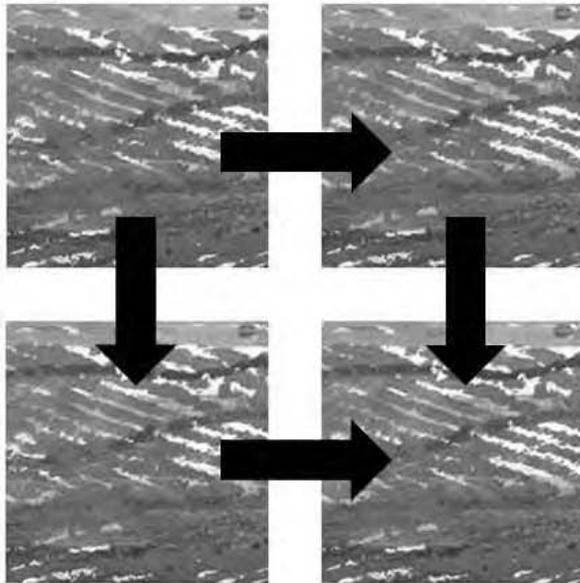






***DESPLEGAR el proceso***  
*Repetir elementos previos*  
*Elaborar una obra serial*  
*Destruir jerarquías*  
*Eliminar la originalidad*  
*Anular la subjetividad*

Capítulo 5



*PROCESO.- Procedimiento seguido en algunas cosas, como en un experimento químico o en la fabricación de un producto. Transcurso de tiempo que se expresa. Desarrollo o marcha de una cosa. Conjunto de acciones realizadas para determinar algo. Conjunto de los escritos que se producen.*



*Si Pollock es importante es porque pintó en lienzos sueltos puestos horizontalmente sobre el piso.*

*Lo que no es importante es que luego puso esos chorreados... colgados paralelos a la pared. (En otras palabras, lo que es importante en el arte es lo que uno le introduce, no lo que uno adopta de lo que ya existía).*

*Joseph Kosuth*

## 5.2 después del arte minimalista

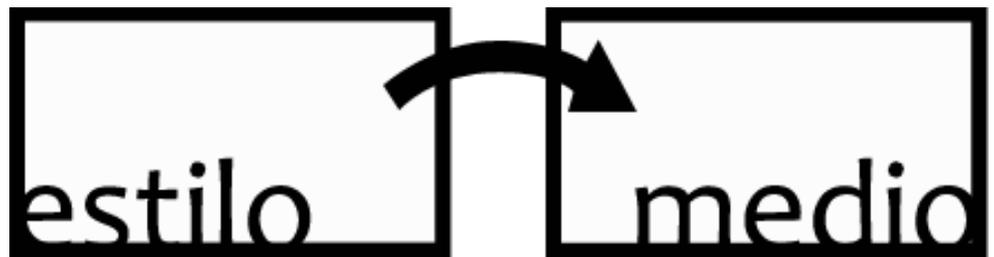
Para finales de los sesenta la identificación del modernismo con la pintura y de la pintura con la abstracción ya no parecía ser segura. En un punto de vista más amplio, puede decirse que el siglo XX vio una gradual disminución de la obra artística concebida como un objeto único apreciado por un espectador solitario. “Lo que era ahora un aspecto era si el *arte* requería de hecho de un *objeto*”.<sup>68</sup>



En algunos casos la agitación política y la creciente conciencia social que caracterizó a los sesenta también alentó un deseo de evitar la posición elitista tradicional del arte. Muchos artistas se encontraron desinteresados o en oposición moral “a las connotaciones tradicionales del objeto: estilo, valor y aura; otros querían sortear y algunos ridiculizar al sistema de mercado que engendró, y otros se sentían confinados por el espacio de la galería”.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Wood, *op. cit.*, p.55 y 56

<sup>69</sup> Smith, *op. cit.*, p.258



El momento de la transformación del mundo del arte y el inicio en su multiplicación de recursos se localiza en la década entre 1965 y 1975. Para 1956, aunque el modernismo ya había sido retado por el arte pop y el arte minimal, todavía era posible decir que el canon modernista (teorizado por Greenberg, Fried, Rosenberg y otros) estaba representado por el medio específico de la pintura, la cual producía efectos estéticos autónomos en sus desinteresados espectadores. Para mediados de los setenta, dicha pintura ya había sido reemplazada en el frente principal del mundo del arte internacional por una práctica híbrida y politizada, general y frecuentemente llamada “conceptualismo”. Después de una primera fase analítica, esta se había vuelto hacia afuera para señalar las faltas de la sociedad contemporánea: principalmente la división de clase y género, a la vez extendiendo también las preguntas de raza (o etnicidad) y el medio ambiente.

El estudio del arte conceptual se complica por la dificultad de restringir el campo de referencia del término. Desde los años setenta, ‘conceptual’ ha sido ampliamente usado como una etiqueta para todo,<sup>70</sup> para un rango de productos artísticos que resisten su inclusión en categorías técnicas más específicas como pintura y escultura.<sup>71</sup>

**70** Algo similar le pasó al término *abstracto* durante las décadas de los treinta a los cincuenta del siglo XX, cuando aquellos que no estaban profesionalmente implicados lo aplicaban a cualquier trabajo que era difícil de entender.

**71** Wood, *op. cit.*, p.45.

*TRADICIÓN.- Es la totalidad de lo transmitido espiritualmente, técnicamente, institucionalmente, de una sociedad y de su cultura. La tradición del arte como ámbito parcial de la totalidad de la tradición es la historia del arte. Esta constituye el trasfondo en el que se inserta la obra de arte o contra el que se enfrenta para crear, en caso necesario, una nueva tradición. La historia del arte es un conjunto de muchas tradiciones: de los géneros, de los estilos, materiales, motivos, interpretaciones del mundo, etc. El artista crea la tradición al retomar diversas tradiciones heterogéneas o incluso desaparecidas para fertilizar su propia práctica artística. La obra representa la unidad entre vínculo tradicional y ORIGINALIDAD. La ORIGINALIDAD tampoco puede ignorar la tradición, las rupturas más radicales se llevan a cabo sobre el suelo de la tradición, normalmente retomando una tradición distinta a la dominante.*

## 5.3 el arte conceptual serial



La rama del arte conceptual que interesa a este trabajo es la de aquellos artistas que incorporaron los sistemas y la serialidad matemática<sup>72</sup> (por sobre los artistas conceptuales más conocidos<sup>73</sup> que se orientaron hacia una reflexión sobre el lenguaje).

72 Como los artistas Sol Lewitt, Mel Bochner, Berndt & Hilla Becher, Hanne Darboven, etc.

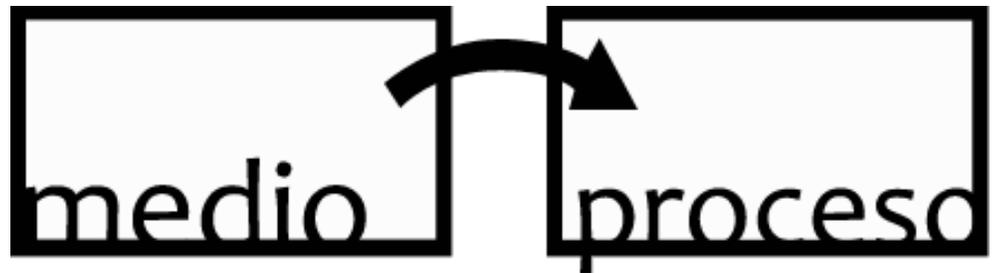
73 Como los artistas Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, etc.

74 Osborne, *op. cit.*, p. 25

El minimalismo adoptó los procesos de abstracción y reducción vanguardista llevándolos más allá de los límites tradicionales de la pintura y escultura, explorándolos a un nivel de “objetividad” en general, frecuentemente de forma serial. Después el arte conceptual serial y basado en sistemas tomó estos mismos procesos de generalización y los llevó un paso más allá: de la objetualidad a la idea.<sup>74</sup>



Los sistemas de relaciones lógicas, matemáticas y espacio temporales habían llegado a ser el asunto principal del arte. La conclusión a la que se estaba llegando era que “las ideas artísticas podían ser representadas” y una gran colección de elementos empezaron a tomarse en cuenta: dibujos de trazados, notas, diagramas, listas, etc. Llegaron a ser representaciones de estas ideas artísticas.



Este tipo de obras tienen una importancia estratégica en el sentido de que reducen la información sobre la naturaleza del arte a una especie de juego paradójico, un sistema de lógica que, cuando se expresa en términos visuales, contiene una contradicción inherente... impulsan la posibilidad de enumeración hacia otro reino místico, un festín cabalístico y duchampiano para el ojo.<sup>75</sup>

**75** Morgan, Robert C., *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2006, p.27.

**76** Lewitt, Sol, "Sentences on Conceptual Art" en Osborne, *op. cit.*, p. 198.

Esto coincide con la afirmación de Sol Lewitt de que "los artistas conceptuales... sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar".<sup>76</sup>

Una de las formas de trabajo empleadas fue el encuadernado de páginas de explicación (sobre el sistema empleado en determinada obra artística) en un catálogo, sugiriendo con esto que la presentación formal no era más que un aspecto secundario de la obra.

*LA OBRA MODULAR BIDIMENSIONAL EN LOS AÑOS SESENTA.- En el arte pop sobresale Andy Warhol, al hacer obras repetitivas ya fuera en módulos o a lo largo de un lienzo. En el arte minimal la mayor parte de las obras son tridimensionales, sobresalen sin embargo Agnes Martin quien repite el tamaño en todas sus pinturas formadas exclusivamente por retículas y la obra de Carl Andre, cuyas esculturas modulares en el suelo amplían el concepto de las dos dimensiones. La mayoría de los ejemplos pertenecen al arte conceptual y de éste hay que distinguir tres vertientes: primero la rama del arte conceptual basada en el proceso mecánico de la fotografía que comprende desde obras de Robert Rauschenberg y Warhol hasta obras de Edward Ruscha y Berndt & Hilla Becher, la fotografía también se utilizó para registrar las acciones que realizaban los artistas conceptuales como en el caso de Douglas Huebler; segundo están las obras cuya base es la exploración de sistemas ideales de lógica, matemáticas y relaciones espacio temporales que incluye a Sol Lewitt y Mel Bochner, con la mayor afinidad al arte minimalista; y tercero están las obras de arte conceptual basadas en la elaboración de sistemas que buscan incorporar una dimensión temporal a la obra, como sucede en el trabajo de On Kawara y Hanne Darboven; finalmente es importante distinguir las obras que poseen características repetitivas intrínsecas por su inserción del tiempo de las obras basadas en sistemas sociales que no necesariamente tendrán componentes repetitivos como en el caso de Hans Haacke y Dan Graham.*

## 5.4 el posminimalismo

77 Como los artistas Richard Serra, Eva Hesse, Lynda Benglis, Richard Tuttle, etc.

78 Como los artistas Bruce Nauman, Vito Acconci, etc.

79 Como los artistas Robert Smithson, Hamish Fulton, etc.

80 Lucy Lippard citada en Stiles, Kristine, *Artists' Writings on Contemporary Art, Berkeley*, University of California Press, 2000, p. 564

La extensión del minimalismo que interesa a este trabajo es aquella llamada posminimalismo,<sup>77</sup> (por sobre el arte del cuerpo<sup>78</sup> o el arte de la tierra<sup>79</sup>) que se aferró al material pero disparó el objeto, despojándolo de estructura, permanencia, fronteras, vía distribuciones aleatorias temporales, esparcidas fuera y dentro del espacio de exhibición, introduciendo materiales como sustancias no rígidas, efímeras como aserrín, pedazos cortados de fieltro, pigmento suelto, harina, latex, nieve, cornflakes, plomo líquido, etc.

Lucy Lippard señala como el “orden” estético del minimalismo era de hecho también un “anti-orden”, un rechazo al sosegado orden cartesiano, a favor del “desorden” o carencia de orden involucrados en las repeticiones y progresiones dadas por un hecho.<sup>80</sup>



El minimalismo hace énfasis en la forma de producción, como un proceso **repetitivo**, es por ello que usaban materiales que buscaban reproducir tales **procesos productivos** como la elaboración de ladrillos, y obtenían entonces unidades idénticas que podían ser distribuidas, acumuladas o amontonadas de maneras distintas (y que al ser modulares tenían implícito su carácter reticular). En vez de una dependencia minimalista a los registros industriales de formatos modulares con materiales duros y brillosos, el

llamado arte posminimalista o **arte procesual**<sup>81</sup> daba la bienvenida a lo corpóreo, lo sensual, lo táctil, rechazando tanto la retórica minimalista como la desinteresada experiencia estética del paradigma óptico modernista que el minimalismo había buscado reemplazar.<sup>82</sup>

Lippard observa un conjunto de empatías corporales puestas en marcha al encuentro con el objeto de arte, definiendo un tipo de experiencia corpórea que era

aumentada por una superficies familiares al sentido obras eran un cambio dominantes sobre una superficie. Si bien la geométrica ya no tiene de obra, la repetición de un proceso material toman en cuenta las Bochner acerca de

*PROCEDIMIENTO.- Como forma de conducirse es más próximo al progreso, avance fructífero, que al proceso, simple trámite. Método propicio para un logro, siendo una operación en tanto constituye una serie ordenada idóneamente para un fin realizable. Conjunto de medios artificiales con vistas a un fin concreto y a su utilización reqlamentada.*

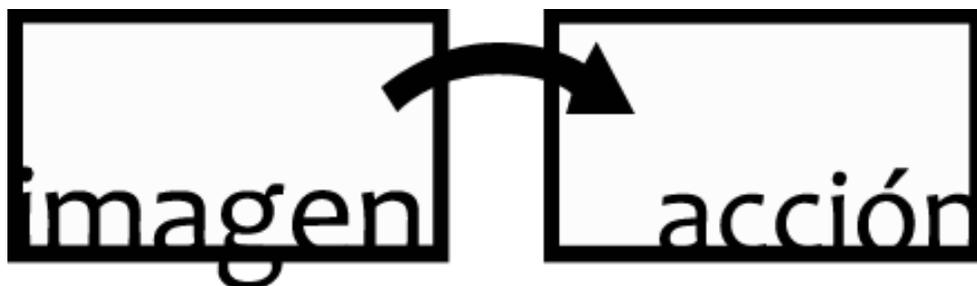
conciencia de particularmente del tacto. Estas a los modelos estética de la repetición serial cabida en este tipo seriada como parte sí la tiene, cuando se ideas de Mel que el arte serial son

una serie de partes que tienen una continuidad, progresión o modificación, ordenada y definitiva. En estas obras se despliegan los resultados de realizar varias veces un mismo proceso como aplicar capas y capas de latex, arrojar plomo o aluminio líquidos en la pared de una galería o de recortar fieltro y dejarlo colgar libremente. Las acciones se

81 Denominación que los distingue del *povera* europeo, con quien compartían el uso de materiales flexibles y deshecho.

82 Stiles, *op. cit.*, p. 565

*PROCEDIMIENTO.- Uso peyorativo en el arte. Receta usada, demostrable y reiterable, que por ser aparente condena a un autor que se repite. Debe tratarse de una génesis borrada por la buena apariencia de la obra bajo pena de ser devaluada.*



83 Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 29

84 *idem*.

85 Tanto Robert Morris como Sol LeWitt también son considerados artistas minimalistas. Sin embargo el énfasis que se hace en este trabajo es acerca de sus textos, y los textos de Morris son parte importante en la evolución hacia el posminimalismo no solo en su obra sino también en la de sus contemporáneos, de la misma forma que lo son los textos de LeWitt para el arte conceptual.

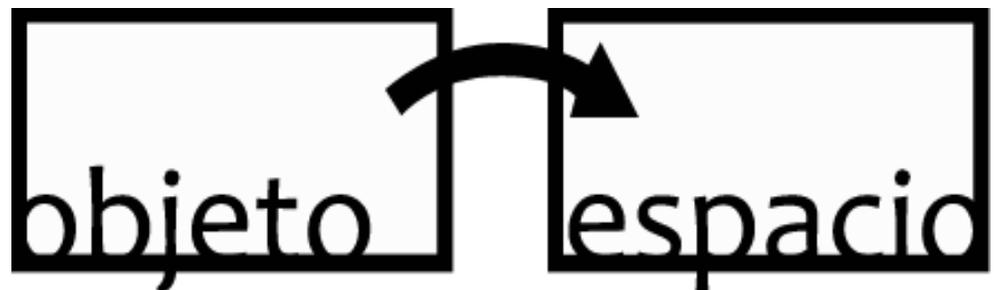
repiten para demostrar que jamás van a obtenerse los mismos resultados y la objetividad minimalista se mantiene al demostrar que es el comportamiento del material y nuevamente, la subjetividad del artista no tuvo nada que ver.

Pero la continuación más importante con respecto al minimalismo, es que este ya contenía la **semilla de lo** que desplazaba el del objeto hacia el éste (el procedimiento Este carácter procesual configurando a la obra afectó la relación entre el las relaciones obra / circundante.<sup>83</sup> Estas obras eran entendidas como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y dependían de la acción del espectador. El espacio de exposición era por primera vez un volumen globalizador<sup>84</sup> de las relaciones entre el espectador y la obra.



**procesual** en la medida interés de la realización proyecto operativo de por sobre el resultado). y temporal que fue minimalista no sólo creador y su obra, sino espectador / espacio

Como ya vimos en el capítulo 4, Robert Morris<sup>85</sup> escribe acerca de estas relaciones del espectador tanto con el objeto que observa como con el espacio, al señalar como el tamaño de una obra está en estrecha relación con el tamaño de nuestro cuerpo, de la misma forma como la obra debe contener el menor número de relaciones dentro de sí misma para que esta relación entre cuerpo y espacio sea más evidente.



to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to left	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of wars
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to brand	to fore	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to ripple	to rotate	to complement	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of simultaneity
to shave	to support	to surround	of tides
to tear	to hook	to encircle	of reflection
to chip	to suspend	to hide	of equilibrium
to split	to spread	to cover	of symmetry
to cut	to hang	to wrap	of friction
to sever	to collect	to dig	to stretch
to drop	of tension	to tilt	to bounce
to remove	of gravity	to bind	to erase
to simplify	of entropy	to weave	to spray
to differ	of nature	to join	to systematize
to disarrange	of grouping	to match	to refer
to open	of layering	to laminate	to force
to mix	of jelling	to bond	of mapping
to splash	of grasp	to hinge	of location
to knot	to tighten	to mark	of context
to spill	to bundle	to expand	of time
to droop	to heap	to dilute	of carbonization
to flow	to gather	to light	to continue

Richard Serra, Lista de verbos, 1962-68.



<i>rodar</i>	<i>curvar</i>	<i>esparcir</i>	<i>modular</i>
<i>aumentar</i>	<i>enlistar</i>	<i>acomodar</i>	<i>destilar</i>
<i>plegar</i>	<i>depositar</i>	<i>reparar</i>	<i>de oleadas</i>
<i>guardar</i>	<i>imprimir</i>	<i>descartar</i>	<i>de electromagnético</i>
<i>doblar</i>	<i>incendiar</i>	<i>emparejar</i>	<i>de inercia</i>
<i>encoger</i>	<i>inundar</i>	<i>distribuir</i>	<i>de ionización</i>
<i>retorcer</i>	<i>embadurnar</i>	<i>exceder</i>	<i>de polarización</i>
<i>manchar</i>	<i>rotar</i>	<i>complementar</i>	<i>de refracción</i>
<i>abollar</i>	<i>arremolinar</i>	<i>encerrar</i>	<i>de simultaneidad</i>
<i>afeitar</i>	<i>soportar</i>	<i>rodear</i>	<i>de mareas</i>
<i>rasgar</i>	<i>engancha</i>	<i>circular</i>	<i>de reflejos</i>
<i>casca</i>	<i>suspender</i>	<i>esconder</i>	<i>de equilibrio</i>
<i>dividir</i>	<i>desplegar</i>	<i>cubrir</i>	<i>de simetría</i>
<i>cortar</i>	<i>colgar</i>	<i>envolver</i>	<i>de fricción</i>
<i>romper</i>	<i>coleccionar</i>	<i>enterrar</i>	<i>tensar</i>
<i>arrojar</i>	<i>de tensión</i>	<i>labrar</i>	<i>rebotar</i>
<i>remover</i>	<i>de gravedad</i>	<i>pegar</i>	<i>borrar</i>
<i>simplificar</i>	<i>de entropía</i>	<i>tejer</i>	<i>rociar</i>
<i>diferir</i>	<i>de naturaleza</i>	<i>reunir</i>	<i>sistematizar</i>
<i>desacomodar</i>	<i>de agrupar</i>	<i>igualar</i>	<i>referir</i>
<i>abrir</i>	<i>de hacer capas</i>	<i>laminar</i>	<i>forzar</i>
<i>mezclar</i>	<i>de sensación</i>	<i>adherir</i>	<i>de mapas</i>
<i>salpicar</i>	<i>agarrar</i>	<i>reforzar</i>	<i>de localización</i>
<i>anudar</i>	<i>apretar</i>	<i>marcar</i>	<i>de contexto</i>
<i>derramar</i>	<i>apilar</i>	<i>expandir</i>	<i>de tiempo</i>
<i>gotear</i>	<i>reunir</i>	<i>diluir</i>	<i>de carbonización</i>
<i>fluir</i>		<i>iluminar</i>	<i>continuar</i>

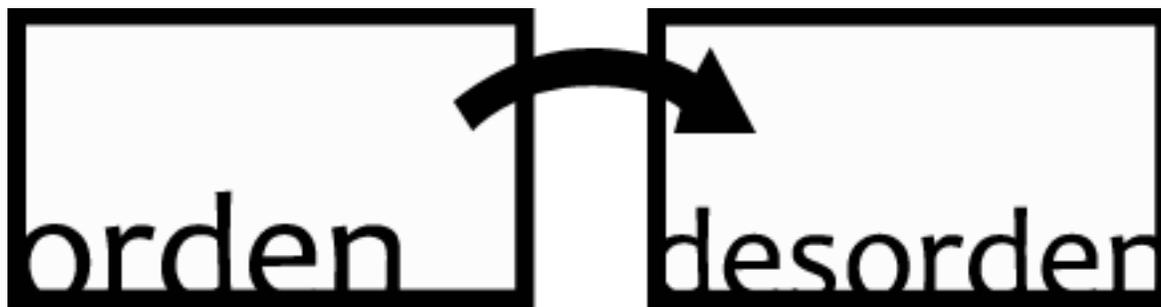
Traducción libre de la lista de verbos de Richard Serra.

Por ello, Morris afirmaba que el uso de las formas geométricas simples como el rectángulo, de los materiales rígidos y de los volúmenes unitarios preconcebidos vinculados a la tradición europea de origen cubista, estaba absolutamente erosionado. Era preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar, convirtiendo a la obra artística en algo impreciso e imprevisible. Según Morris, Pollock había sido el único artista de la generación de expresionistas abstractos que recuperó el **proceso**, concibiéndolo como obra en sí mismo.<sup>86</sup> Morris reivindicó la manipulación directa del material, así como el dejar hacer, de la gravedad, la cual, según Morris “conduce a formas que no han sido proyectadas de antemano, formas de ordenación casual e imprecisa”.<sup>87</sup>

86 Guasch, *op. cit.* p. 40

87 *idem.*

Si bien la repetición serial modular geométrica no es la característica principal de las obras procesuales posminimalistas, lo que interesa a este trabajo es la incorporación de acciones al cuerpo de la obra, es decir, realizar una obra es ya una acción en sí misma pero su tema puede ser cualquier otro, sobre todo una forma visual, aquí la acción misma es el tema de la obra y quien la ejecuta es el material.



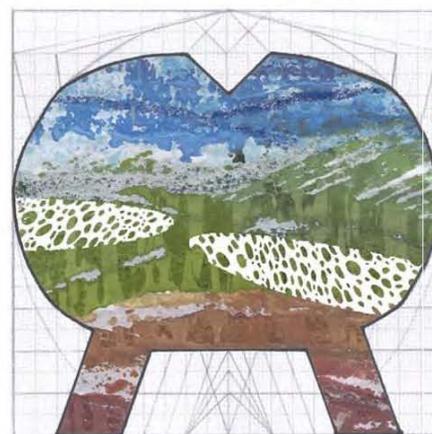
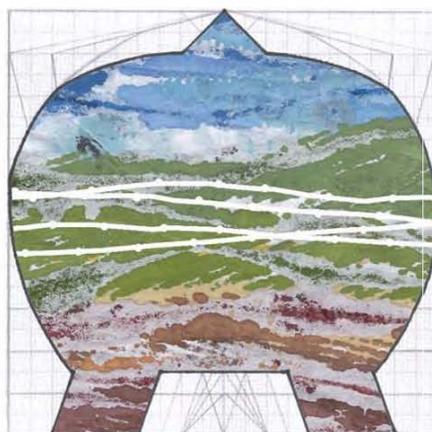
## 5.5 proceso en serie incompleta SE

1.- PEGAR hilos de lana en pedazos de madera, formando zonas de rayas horizontales.

2.- MOJAR con temple los hilos y usarlos como sellos.

3.- APLASTAR los hilos sobre papel.

4.- TRASPASAR el papel hasta el otro lado con el temple para generar las variables.









**REPETIR** *elementos previos*

*Elaborar una obra serial*

*Destruir jerarquías*

*Eliminar la originalidad*

*Anular la subjetividad*

*Desplegar el proceso*

Capítulo 6



*REPETICIÓN.- Acción de rehacer varias veces la misma cosa, la cosa en sí cuando vuelve y se retoma una vez más. En el arte, el término REPETICIÓN posee numerosos usos según los tres momentos de la obra: la obra por hacer, la obra en sí misma y la recepción de la obra.*

*Ningún poeta, ningún artista,  
posee la totalidad de su propio significado...  
lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte,  
le ocurre simultáneamente a todas  
las obras de arte que la precedieron.  
T. S. Eliot*

*Toda obra artística importante  
puede ser apreciada tanto como un evento histórico  
o como una solución duramente ganada a algún problema...  
cualquier solución señala la existencia de algún problema  
para el que han habido otras soluciones,  
y muy probablemente otras soluciones para este mismo problema serán  
inventadas...  
George Kubler*

*La obra nueva siempre implica objeciones a la vieja,  
pero estas objeciones son solo relevantes a la nueva.  
Son parte de ella.  
Donald Judd*

*Todo lo que ya ha sido hecho...abre otra puerta,  
pero la puerta enfrenta una pared blanca...  
una vez que alguien más ya ha dado un paso,  
no tiene sentido repetirlo...  
...lo nuevo ha alcanzado el punto de cancelarse a sí mismo.  
Todos los estilos... son legitimizados  
con la base de que reflejan realidades presentes,  
y desacreditados con la base de que pertenecen al pasado.  
Harold Rosenberg*

## 6.2 repetición como retorno

*Las ideas artísticas se repiten  
a lo largo de la historia.*

*Las ideas artísticas surgen dentro  
de una cadena de problemas.*

*Las ideas artísticas son relevantes  
cuando brindan soluciones novedosas.*

*Las soluciones novedosas generan  
una nueva cadena de problemas.*

*Una nueva cadena de problemas hereda  
todas las ideas artísticas del pasado  
para construir sus soluciones.*

En un nuevo contexto,

cualquier idea artística puede repetirse.





Entre las obras de fluxus están las reproducciones miniatura de sus propias obras, aquí un *Flux-kit*.

El arte del siglo XX heredó al artista del siglo XXI un número ilimitado de recursos, procesos y estrategias, entre ellas la estrategia misma de retomar lo ya hecho... y en el retomar puede suceder el retorno a una forma arcaica de arte que alienta tendencias conservadoras en el presente o el retorno a un modelo hecho para desplazar formas tradicionales de trabajar.<sup>88</sup> La repetición de elementos puede ser referencial e historicista, si sólo busca el placer de un lenguaje diferido transmitiendo a través del tiempo imágenes, estilos y pautas estéticas; o puede ser una estrategia crítica, cuando la reubicación contextual de elementos preexistentes cuestiona uno de los pilares de la institución artística: la originalidad.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 3

<sup>89</sup> Prada, Juan Martín, *La apropiación posmoderna, arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001, p.11

*REPETICIÓN en la obra por hacer.-*

*Cuando se retoma un acto o una SERIE de actos para obtener lo que una acción aislada no podría lograr. A pesar de que un determinado idealismo moderno haya querido negar su presencia en el seno mismo de la creación, la REPETICIÓN es muy frecuentemente una necesidad operativa.*

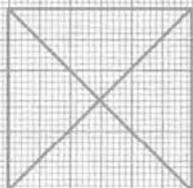
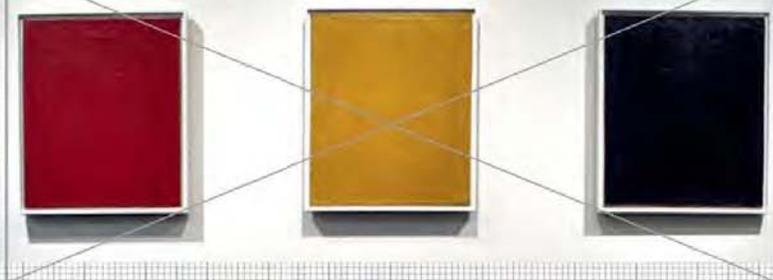
90 El arte pop, el arte minimal y el arte conceptual.

Lo previo siempre existe dentro de lo nuevo, el problema reside en el lugar que se le otorga a lo previo dentro de la obra y esta es una decisión que el artista toma en términos de relevancia, originalidad y respuesta a la tradición. Durante el siglo XX lo previo fue equivalente a lo institucional, mientras lo nuevo llegó a ser sobrevalorado, sin embargo no es interés de este trabajo hacer un análisis social de lo institucional y lo nuevo, sino señalar un punto en el siglo XX en términos de recursos. Hasta aquí este trabajo ha hablado de los recursos característicos de los movimientos de vanguardia norteamericanos<sup>90</sup> durante la década de los sesenta. Estos recursos son los siguientes: serie / sistema / retícula, originalidad / subjetividad / objetividad, abstracción / reducción / cuadro y acción / expansión... Y aunque todos estos recursos contribuyeron a la profunda transformación que sufrió el arte a partir de este momento, su utilización estaba marcada por la repetición, es decir, el retorno de estrategias artísticas implementadas por la vanguardia histórica.

*REPETICIÓN en el seno mismo de la obra.-*

*Como estructura de una obra, disposición en la cual se vuelve a encontrar varias veces un mismo motivo o elemento. Esta forma de REPETICIÓN organiza la obra, le confiere su unidad. La diversidad no excluye la REPETICIÓN, puesto que lo que adviene no es necesariamente lo que vuelve, su característica específica es aparecer como un retorno o una reiteración.*

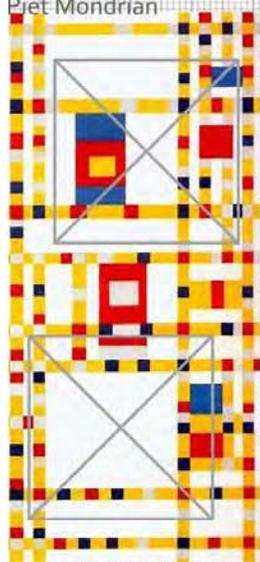
Aleksander Rodchenko



Josef Albers



Piet Mondrian



Ejemplos de pintura con una base geométrica reticular. Mondrian realizaba variaciones sobre un tema, pero no las colocaba juntas. Albers ejemplificaba su teoría de interacción del color repitiendo una y otra vez el mismo formato, pero las variables son autónomas.

Una de las pocas obras de la vanguardia histórica formada por módulos separados expresando una sola idea es este políptico con los colores primarios de Rodchenko.

## 6.3 sobre la vanguardia

**91** Subirats, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1986, p. 19

**92** *ibid.*, p. 23

**93** Por ejemplo la obra de Marcel Duchamp “Desnudo bajando las escaleras” sorprendió por la degradación del movimiento del cuerpo al principio mecánico de un robot. *idem.*

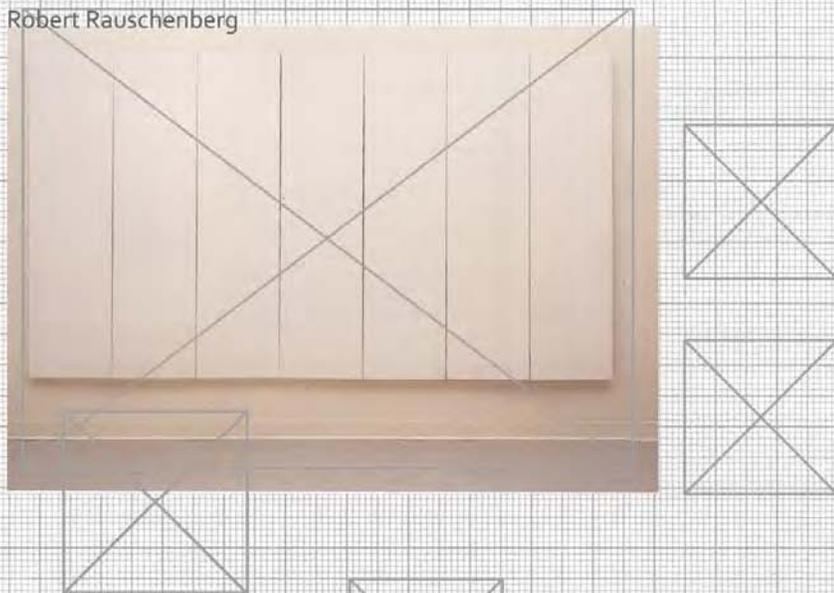
**94** Lista de Robert Rosenblum, citado por Subirats como ejemplo de una obra estándar de la crítica, *ibid.*, p. 40

La palabra vanguardia proviene del vocabulario militar y designa a un pequeño destacamento avanzando hacia territorio enemigo sin que los habitantes de éste se percaten. De acuerdo a Eduardo Subirats la palabra vanguardia dejó definitivamente su contexto militar para tener pleno sentido en el ámbito de la cultura... “cuando alguien pronuncia vanguardia en un salón se piensa en el artista y no en las armas”.<sup>91</sup>

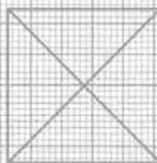
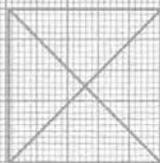
De forma general la vanguardia artística implica “una estrategia destructiva y normativa a la vez, que arrase la vieja cultura e imponga valores nuevos o cree los principios de la construcción de una nueva sociedad”.<sup>92</sup> La adopción europea del término surgió en un momento en el que la transformación de sus valores como sociedad sólo podía llevarse a cabo mediante una forma de violencia. El único camino posible era el de la provocación, no se trataba de agradar al espectador en nombre del placer estético... “irrumperon en la vida pública y cultural... con un gesto inconfundible de sobresalto, conmoción y sorpresa... el enemigo fue atacado repentinamente”.<sup>93</sup>

De forma particular la denominación *vanguardia histórica* se utiliza para nombrar a aquellos movimientos artísticos europeos de principios del siglo XX (como Dadá, el primer surrealismo y la vanguardia rusa posrevolucionaria) cuya constitución se caracterizó por “...la no representatividad, la geometrización, la abstracción, lo analítico, la abolición de lo expresivo, la superación de lo individual, el movimiento, el primitivismo, la deformación... y por encima de todo, la determinación última del arte moderno en tanto que abstracto...”.<sup>94</sup>

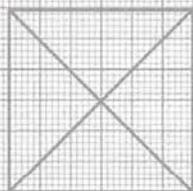
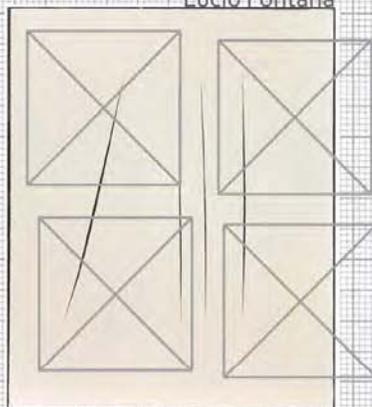
Robert Rauschenberg



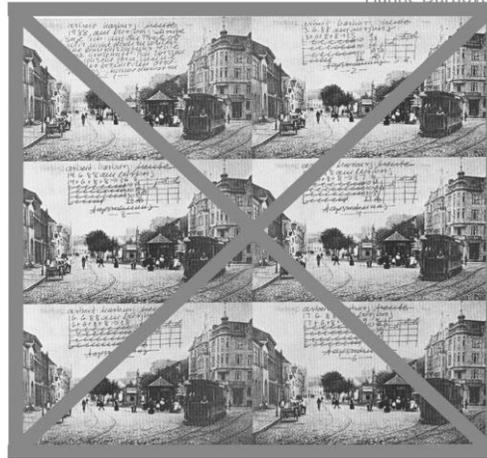
Piero Manzoni



Lucio Fontana



Aquí artistas de los años sesenta utilizan la reducción monocromática iniciada por Malevich a principios de siglo. Para Benjamin Buchloch esta estrategia señalaba el fin del arte, pero como lo prueba el arte minimal, su fin impulsa el inicio de algo nuevo.



**95** El término “institución arte” se refiere a las maneras en las cuales se percibe y define el papel del arte en la sociedad y, a los modos en que ese arte es producido, comercializado, distribuido y consumido.

**96** La obra de arte autónoma es aquella que busca la solución a sus problemas dentro de la misma esfera artística, considerando que el arte es independiente a las cuestiones sociales.

**97** Peter Bürger citado en Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Ediciones, Buenos Aires, 1986, p. 330

**98** Como el alto cubismo y el expresionismo abstracto.

**99** Que corresponde a la alta cultura y está por encima de la baja cultura o cultura popular.

**100** Huyssen, *Después de la gran...*, *op. cit.*, p. 323

**101** Huyssen, *ibid.*, p. 353

Sin embargo Subirats considera un lugar común el definir a la vanguardia en términos de estilo: ¿qué sentido tiene la reconstrucción de elementos formales como si se tratase de postulados? Para Peter Bürger la intención de la vanguardia histórica consistía más en socavar, atacar y transformar a la institución artística<sup>95</sup> y su idea de autonomía,<sup>96</sup> antes que transformar

los modos artísticos de representación.<sup>97</sup>

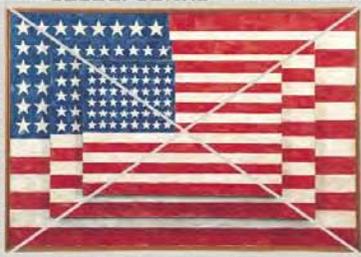
Por ello, para definir a la vanguardia debe señalarse su oposición con el llamado modernismo.<sup>98</sup> Si bien comparten transformaciones estilísticas como el abandono al realismo o la ambición renovadora a partir de un rechazo a la tradición, es característico de la vanguardia su deseo de reconciliar el arte con la vida al atacar la legitimación del “arte elevado”.<sup>99</sup> La vanguardia rechaza la obra de arte autónoma y mediante un ataque directo a la institución artística busca desmitificar y socavar su discurso hegemónico.

Son tres las características del modernismo que lo distinguen de la vanguardia. Primero, su euforia modernizadora sucede a partir de una exigencia de modernización a través de la estandarización y la racionalización. Segundo, mantiene una hostilidad implacable hacia la cultura de masas, considerada por el dogma modernista como monóticamente kitsch, psicológicamente regresiva y nociva para la inteligencia.<sup>100</sup> Tercero, su condición de arte autónomo, característica que lo hizo factible de ser absorbido por la institución cultural de forma inmediata a través del culto al genio artista. “La cuestión no es... si los clásicos del modernismo son o no grandes obras de arte. Únicamente un idiota podría negarlo. El problema surge cuando su grandeza es presentada como modelo insuperable y usada para asfixiar la producción artística contemporánea”.<sup>101</sup>

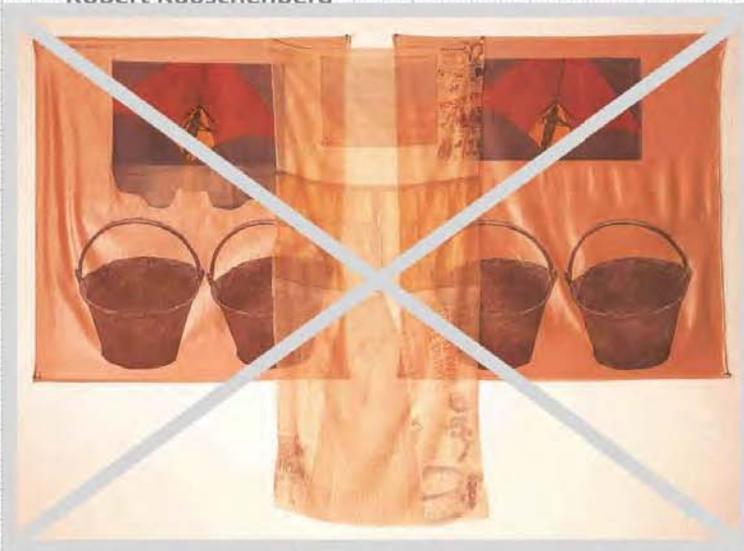
Kurt Schwitters



Jasper Johns



Robert Rauschenberg



**REPETICIÓN**  
en el seno mismo de la obra.

*Reconsideremos al dadaísmo. La fuerza revolucionaria del dadaísmo reside en poner a prueba el arte en su autenticidad. Hacer naturalezas muertas de boletos, de carretes de algodón, de colillas de cigarro y mezclarlas con elementos pictóricos. Poner un marco alrededor. Y de esta forma decirle al público: mira, tu marco destruye el tiempo, el fragmento más pequeño y auténtico de la vida diaria dice más que la pintura.*

*Walter Benjamin*

## 6.4 el retorno de la vanguardia

A finales de los cuarenta, la capital cultural del mundo occidental dejó de ser París para trasladarse a Nueva York. Como ganador de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos exportó a Europa la pintura a gran escala del expresionismo abstracto norteamericano, el cual contaba con el apoyo de la crítica modernista encabezada por Clement Greenberg,<sup>102</sup> Michael Fried y Harold Rosenberg. En las décadas siguientes, como alternativa a este modelo dominante tanto en Europa como en Estados Unidos, surgió un nuevo grupo de artistas que mostraban un renovado interés en el dadaísmo y el surrealismo, justamente interesados en aquellas estrategias de vanguardia que la crítica modernista había tendido de forma creciente a menospreciar.<sup>103</sup> Estos artistas fueron agrupados primero por Peter Bürger bajo el término de *neovanguardia*.<sup>104</sup>

**102** Quien se pronunciaba a favor de la autonomía intrínseca de toda pintura que se comprometiera con la forma significativa y la opticidad pura.

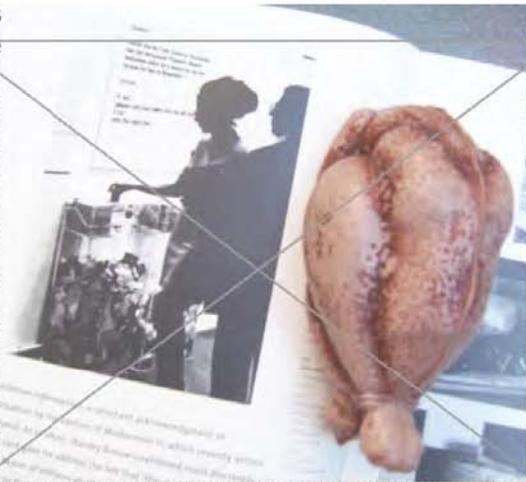
**103** Wood, Paul, *Varieties of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 55

...plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida.<sup>105</sup>

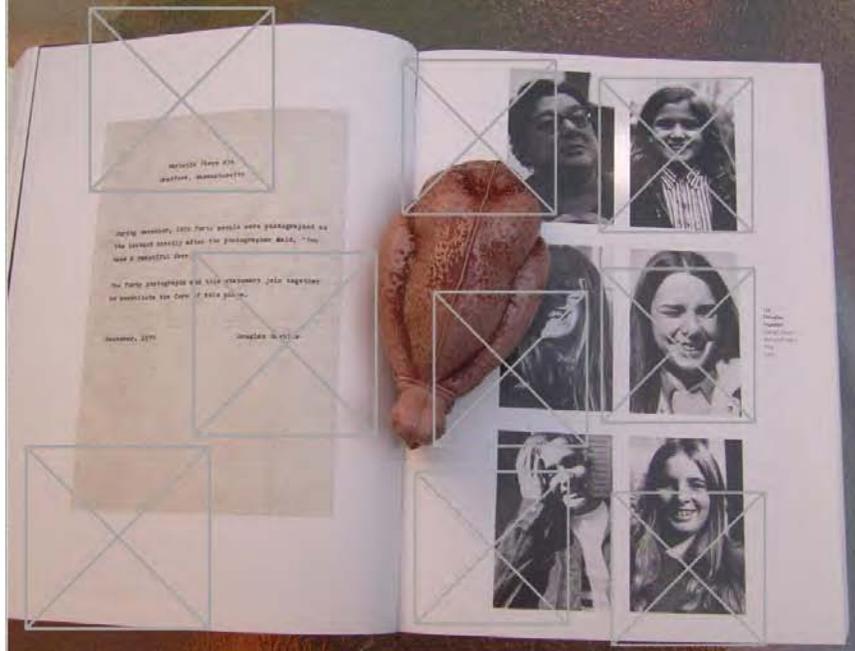
**104** Peter Bürger le da un carácter despectivo por ser una repetición vacía de la vanguardia, mismas estrategias pero disímiles en relevancia. Aunque los teóricos citados en este trabajo (Foster, Krauss) lo critican por ello, todos aceptan su denominación. La *neovanguardia* incluye a Piero Manzoni en Italia, Yves Klein en Francia, Jasper Johns y Robert Rauschenberg en Estados Unidos (en el otras veces llamado neodadá), la red internacional Fluxus y los movimientos simultáneos del arte pop y arte minimal, así como el inicio del arte conceptual.

**105** Foster, Hal, *op. cit.*, p. 3

Hans  
Haacke



Douglas Huebler



Aquí la documentación fotográfica de acciones  
y encuestas realizadas por los artistas le da a  
la obra su caracter reticular.

106 Las negritas son mías, *ibid.*, p. 6

107 Walter Benjamin, “El artista como productor”, en Harrison, Charles, *Art in theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 496

108 Foster, *op.cit.* p.18

Más adelante Hal Foster enfatiza, ya no una atención a dadá y el surrealismo, sino al dadá duchampiano y al constructivismo ruso:

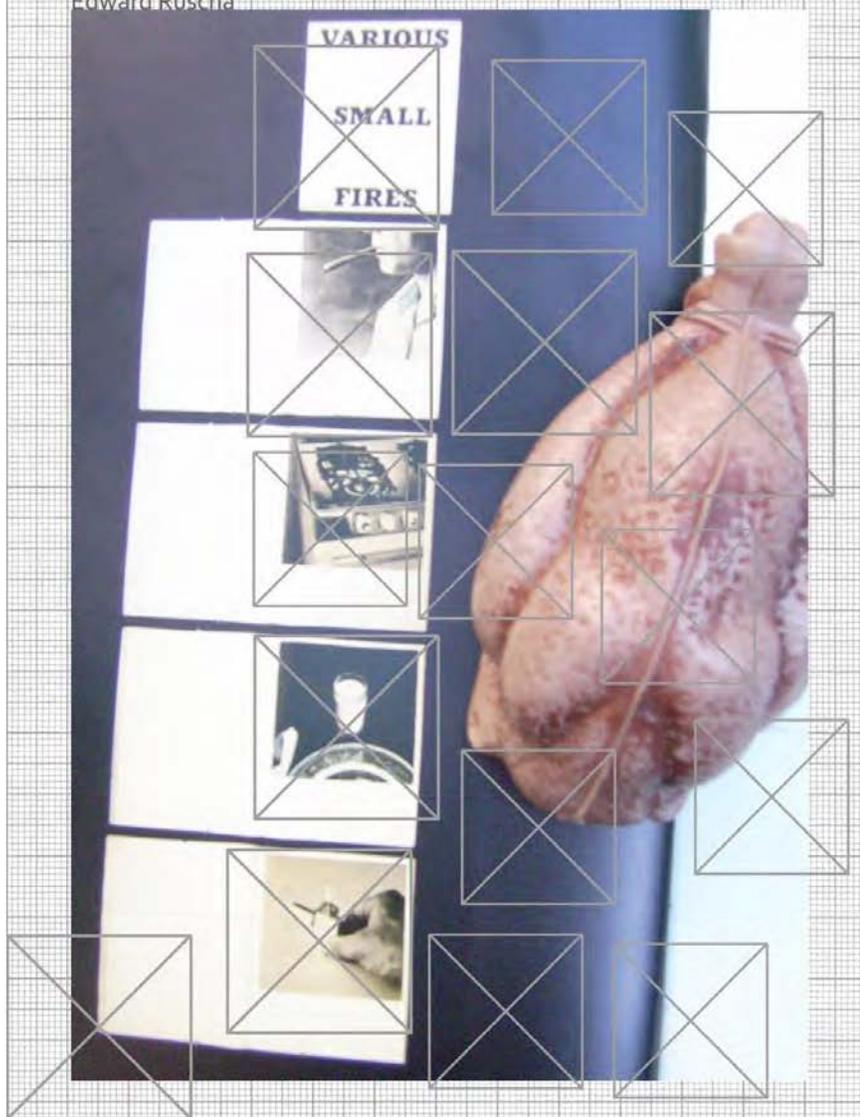
Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del **arte autónomo** y el **artista expresivo**, el primero mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, el segundo mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista.<sup>106</sup>

El dadaísmo y el constructivismo revelaban los límites convencionales del arte en un tiempo y un lugar particulares. En dadá se desafiaba a la institución del arte por medio de sus categorías estéticas destruyendo sus convenciones formales y el constructivismo ruso reubicaba al arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social.<sup>107</sup> Para los artistas de vanguardia como Duchamp el objetivo no era “...ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos...”.<sup>108</sup>

### *REPETICIÓN y recepción de la obra.-*

*Cuando la REPETICIÓN facilita la recepción. Como lo explica George Kubler, las réplicas tienen el poder de formar las tradiciones, la REPETICIÓN de las mismas fórmulas artísticas durante largos periodos históricos permite la integración de las innovaciones en el seno del cuerpo social. En lo cual, su papel en la educación artística está lejos de ser despreciable.*

Edward Ruscha



Aquí no solo es la documentación fotográfica lo que le brinda un caracter repetitivo a la obra, también lo hace el que las fotografías estén organizadas en forma de libro.

109 *ibid.*, p.19

En general podemos observar un desplazamiento de las **formas intrínsecas del arte hacia los problemas discursivos en torno al arte**. La neovanguardia, como la vanguardia, desarrolló una crítica a las convenciones de los medios tradicionales, llevándola hasta una investigación de la institución del arte, sus parámetros perceptuales, cognitivos, estructurales y discursivos, según Foster, la vanguardia histórica se concentra en lo convencional y la neovanguardia se concentra en lo institucional.

Convención e institución no pueden separarse pero no son idénticas. La institución del arte puede *enmarcar* las convenciones estéticas pero no las *constituye*. Ni la institución del arte rige totalmente a las convenciones estéticas, ni estas convenciones comprenden totalmente a la institución del arte.<sup>109</sup>

*REPETICIÓN uso peyorativo.-*

*La REPETICIÓN como comportamiento obsesivo, énfasis o reiteración desquiciante, compulsión, abigarramiento, estereotipo patológico. En el arte, cuando la REPETICIÓN es inútil y cuando no existe la capacidad de inventar algo nuevo. Copia, réplica o imitación. Cuando la reanudación de un original provoca la esterilidad de la invención.*

Aquí, artistas posteriores a los sesenta construyen una obra reuniendo imágenes con características visuales similares. Imágenes que provienen de contextos semiartísticos, como postales de pintores aficionados y símbolos nacionales. Su acumulación se dispone en organizaciones reticulares.

Marcel Broodthaers



Susan Hiller



110 *ibid.*, p.27

111 Huyssen, *op. cit.*,  
p. 327

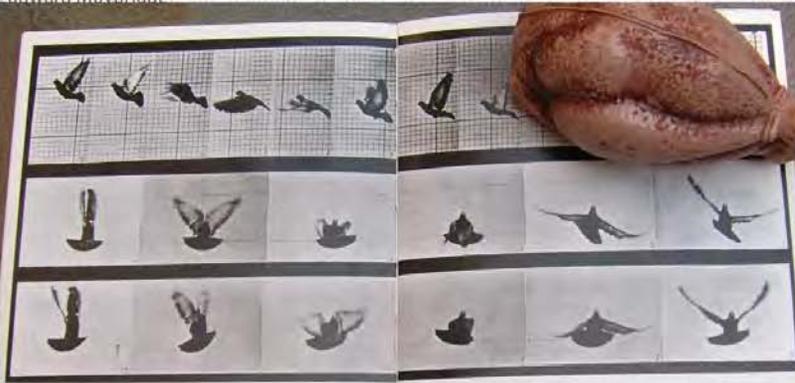
112 *ibid.*, p. 335

La neovanguardia desarrolló paradigmas como el *readymade* hasta convertirlo en un objeto que pretende ser transgresivo en su misma facticidad y lo llevó hasta la serialidad de objetos e imágenes del capitalismo (como en el arte minimal y en el arte pop) o hasta una proposición que explora la dimensión enunciativa de la obra de arte (como en el arte conceptual).<sup>110</sup>

Lejos de verla como una revuelta contra del modernismo clásico, hay que entender a la neovanguardia como una revuelta dirigida contra la versión domesticada del modernismo que imperaba en los años cincuenta. La revuelta brotó gracias a que el modernismo se había pervertido en una forma de cultura afirmativa tanto en Estados Unidos como en Alemania y Francia.<sup>111</sup> Sin embargo es predominantemente norteamericana porque durante los años sesenta el vanguardismo como un intento de imaginar otra vida no estaba culturalmente agotado en Estados Unidos (aunque si lo estaba en Europa). “Desde una perspectiva europea, el fenómeno parecía más un final de la vanguardia histórica que un avance hacia nuevas fronteras... fue ambas cosas: una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo internacional”.<sup>112</sup>



Edward Muybridge



### 6.6 proceso en serie incompleta DA

Aleksander Rodchenko



1.- SELECCIONAR las imágenes de obras artísticas que cumplan con cualquiera de las siguientes características: contienen una repetición, parten de una organización ya sea reticular, serial o modular y fueron realizadas tanto por artistas de la década de los sesenta (en el arte occidental) como por artistas de la vanguardia histórica.

2.- ALTERAR las imágenes de alguna forma, ya sea cubriéndolas parcialmente, cortándolas o borrando parte de su contenido.

3.- DESPLEGAR las imágenes a lo largo de este trabajo para ejemplificar las ideas planteadas en él.

Marcel Duchamp



Aquí, la repetición como secuencia fotográfica, repetición como parte de un fotomontaje y la repetición como reproducción de obras realizadas previamente

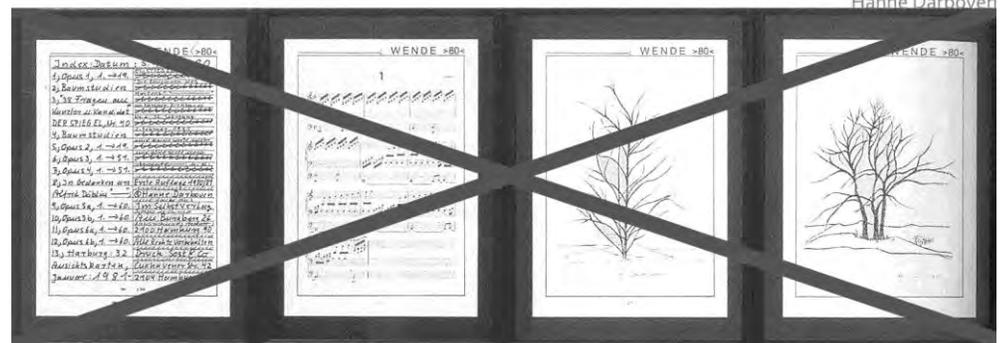
## 6.7 crisis de las vanguardias

113 *ibid.*, p. 322

114 *ibid.*, p. 331

Pero la vanguardia sucumbe al tiempo, los escándalos se repiten y se agotan. Desde finales de los años sesenta la vanguardia se halla en un estado de crisis perpetua. Su innovación y originalidad compulsivas la hunden en las modas creadas por el mercado del arte. Desde la aparición del eclecticismo y de la disponibilidad arbitraria de todos los estilos artísticos, no existe el compromiso de una orientación de valores estéticos, contra lo cual la vanguardia en general pueda oponerse. Hasta donde constituye una tensión creativa que deriva en construcciones ambiciosas y hasta dónde se extravía en un cúmulo de estilos incoherentes y arbitrarios.<sup>113</sup>

Por ejemplo, el “éxito” de la vanguardia pop la volvió productiva y rentable casi de inmediato y fue entonces absorbida por una industria cultural más desarrollada que la que enfrentó la vanguardia europea. Pero a pesar de su captura a través de la mercantilización, la neovanguardia tuvo cierta agudeza gracias a su cercanía con la cultura de confrontación de los sesenta. “No importa cuán ilusoria haya resultado su potencial eficacia, el ataque a la institución arte es siempre un ataque a las instituciones sociales hegemónicas”.<sup>114</sup>



## *Principios de realización para las series*

*1.- Realizar series con variaciones infinitas, imposibles de llevarse a cabo completamente. Series sobre multiplicar posibilidades indefinidamente.*

*2.- Realizar series bidimensionales organizadas en módulos idénticos, cuya técnica no sea completamente dibujo, ni tampoco sean completamente digitales.*

*3.- Realizar series de formas geométricas que no sean ni círculos, ni cuadrados ni rectángulos, sino que estén compuestas por líneas, manchas, y combinaciones de triángulos, trapecios, rombos, romboides y óvalos. Buscar en lo posible la simetría en su eje vertical.*

*4.- Realizar series cuyos elementos se dividan, se enfrenten, se alternen, se combinen, se aplasten, se traspasen, se saturen, se borren, se escondan, se sobrepongan y se vuelvan transparentes.*

*5.- Realizar series cuyas variables se conviertan en contornos inmateriales que delimiten elementos de otras series.*

*6.- Realizar series basadas en principios teóricos desarrollados por los siguientes artistas: Sol LeWitt, Mel Bochner, Robert Morris, Bernd & Hilla Becher, Hanne Darboven y Richard Serra.*

# Conclusiones

*Yo no podría recrear mi tan llamado sistema,  
este depende de cosas hechas previamente.  
Los materiales son papel y lápiz  
con los que dibujo mis concepciones,  
escribo palabras y números,  
como los medios más simples  
para poner mis ideas.  
Porque las ideas no dependen de los materiales,  
la naturaleza de las ideas es inmaterial.  
Hanne Darboven*

## *Elaborar una obra serial*

Para elaborar una obra serial es necesario contar con un conjunto de principios y delimitaciones previos.

DELIMITACIÓN GENERAL: No hacer una tesis sobre información, hacer una tesis sobre experiencia, la experiencia de aplicar directamente los conocimientos que se adquieren al investigar, utilizando las mismas estrategias de repetición serial investigadas.

DELIMITACIONES PARTICULARES: Que las series sean bidimensionales, que las series sean de formas geométricas distintas al cuadrado, al círculo y al rectángulo y sin embargo existan dentro de módulos cuadrados y sean simétricas. Que las series sean series incompletas. Que las series representen cada uno de los pasos para elaborar una serie que se mencionan a continuación.

## PASOS PARA ELABORAR UNA OBRA SERIAL:

- a) Destruir jerarquías
- b) Eliminar la originalidad
- c) Anular la subjetividad
- d) Desplegar un proceso
- e) Repetir elementos previos

Estos pasos pueden tener o no una secuencia.

En cada serie pueden seguirse o no todos estos pasos.

El orden en que se haga no es importante.

**SOBRE EL CARÁCTER INCOMPLETO DE LAS SERIES.-** Al hacerlas incompletas se busca enfatizar su carácter infinito, aunque las matemáticas establecerían eventualmente que tienen un límite, no se busca agotar sus posibilidades de forma exhaustiva porque se busca presentar únicamente el comienzo de la serie. Lo que aparenta ser infinito es la posibilidad de iniciar una nueva serie con cada elemento. Cosas que generan más cosas, que generan más cosas, que generan más cosas. Esto es el tema, el factor obsesivo no es el tema, pero el factor obsesivo está presente tanto si se terminan como si no se terminan las series. Se han hecho series incompletas, pero no necesariamente son series infinitas, el hecho de no estar completas es más importante que el ser imposibles de completarse.

**SOBRE EL NÚMERO SEIS.-** El seis es un número que fácilmente puede transformarse en tres y en doce, siendo doce un múltiplo tanto de cuatro como de tres. Cuatro siendo el número natural de un cuadrado y tres siendo el número perfecto para darle a la figura un centro. Un cuadrado dividido en tres partes fácilmente puede dividirse en seis. El seis también es perfecto para hacer combinaciones dobles de dos parejas de tres (en la serie LE tres líneas que nacen al lado izquierdo del cuadro y tres líneas que nacen al lado derecho). Como los hexagramas en el libro chino del *I Ching*. En la serie LE hay dos variantes para cada parte, tener o no tener color. Los brazos de cada lado

en la serie LE están separados unos de otros para enfatizar su origen pero lo mismo aplicaría para una serie en donde el módulo cuadrado es dividido de forma horizontal, cada parte en contacto con la otra sin un fondo. Se harían zonas de color pero sería imposible definir si el tener color o no proviene del número o letra asignada al lado derecho o al lado izquierdo.

**SOBRE LOS RESULTADOS EN LA SERIE LE.-** En el primer intento se obtuvieron 36 posibilidades, que pueden multiplicarse al invertirse el módulo (en vez de tener una inclinación ascendente desde su esquina derecha, la tendrán desde su esquina izquierda). Las imágenes insertadas al texto del capítulo 1 corresponden a distintos intentos previos para realizar la serie LE. Fueron descartadas porque era necesaria una mayor objetividad, el equilibrio de las formas le restaba atención a los cambios. ¿Pero todas las obras seriales deben ser anestésicas?, como se observa en el texto de LeWitt, el gusto no debe formar parte de ellas, hacer y hacer una obra serial hasta obtener resultados estéticos agradables (decorativos, equilibrados compositivamente) es disminuir la atención al procedimiento y concentrarse en el resultado. En la obra serial nunca debe pensarse en el resultado.

**SOBRE EL LLEVAR A CABO LA TOTALIDAD DE UN SISTEMA.-** En estas obras seriales no se busca llevar a cabo la totalidad de un sistema. Estas obras son ilógicas, abiertas y subjetivas. Estas obras son sobre creación y la creación puede ser ilógica, abierta y subjetiva.

## *Destruir jerarquías*

El capítulo 2 transforma el texto en aquello mismo de lo que está hablando, en una retícula, y alterna las retículas realizadas con cada fragmento del discurso. Lo más importante a notar sobre la organización reticular es el de destruir las jerarquías. Este es un trabajo que pretende ser circular, en donde nada es más importante que otra cosa, un espacio sin jerarquías donde cada página dentro de la secuencia tiene el mismo peso como cada elemento dentro de una retícula. Era muy importante dedicar un capítulo a este recurso porque conlleva las otras partes, es decir ¿en qué medida puede separarse la retícula de la serie?, ¿en qué medida puede separarse la serie de la repetición?, tal vez los tres términos pueden existir bajo distintas tensiones donde uno tiene más énfasis que el otro,

pero no pueden separarse porque están interconectados. Por otro lado, ¿se puede separar la originalidad y la subjetividad de la retícula y viceversa? De acuerdo a Rosalind Krauss esto es imposible, una retícula nunca es original, y una retícula al ser silenciosa y estática también es objetiva, o carece de espacio para permitir la existencia de la subjetividad dentro de ella. Lo que yo creo es que la repetición serial le brinda a la retícula sus características anti-originales y anti-subjetivas. Una retícula puede contener un conjunto de elementos expresivos dentro, pero estos serán homogeneizados. Una retícula puede contener un grupo de elementos innovadores que serán neutralizados por la retícula. Cada uno puede mantener la innovación con respecto a sí mismo pero será inevitablemente comparado con el otro. Finalmente, ¿cómo sería la innovación que resistiera esta comparación?, la comparación también destruye la originalidad, si es inevitable encontrar similitudes al estar dispuestos reticularmente, las diferencias entre uno y otro deberán ser gigantescas.

### SOBRE EL DISEÑO DE CADA PÁGINA.-

Robert Morris construye sus esculturas de acuerdo al tamaño de su cuerpo.

Cuando se decide el tamaño del recuadro de la retícula que existe dentro de la tesis, el equivalente al tamaño del cuerpo es el tamaño de la página.

El tamaño de la página determina el tamaño del recuadro de cada retícula.

¿Pero cómo se determina el tamaño de lo que se encuentra dentro?

Existen dos opciones, la primera sería que un objeto externo que ya cuenta con un tamaño determinado se inserte dentro del módulo, la relación sería entonces entre un tamaño predeterminado y el tamaño del módulo. La segunda opción es que el mismo marco del recuadro determine el tamaño de lo que está dentro, si el planteamiento es acerca de las variables posibles usando la mayor área posible del recuadro, el tamaño de lo que está dentro del recuadro siempre va a determinarse por el recuadro mismo.

¿Sucede lo mismo cuando el objetivo es el opuesto y se intenta llenar lo menos posible del recuadro?, hacia lo negativo, las posibilidades son infinitas, una masa dentro del recuadro que puede ir desde el tamaño del recuadro hasta el tamaño más pequeño, el tamaño microscópico.

Pero el que la forma sea más pequeña presenta otros problemas, por ejemplo la ubicación, entre más grande es la masa la ubicación es más clara porque no existen muchas opciones, además de las rotaciones e inversiones, las posibilidades de acomodar elementos más grandes dentro del recuadro podría ser solo una. En cambio cuando el elemento que existirá dentro del recuadro es más chico que las partes del recuadro, las opciones de ubicación aumentarán en la medida en que disminuye su tamaño.

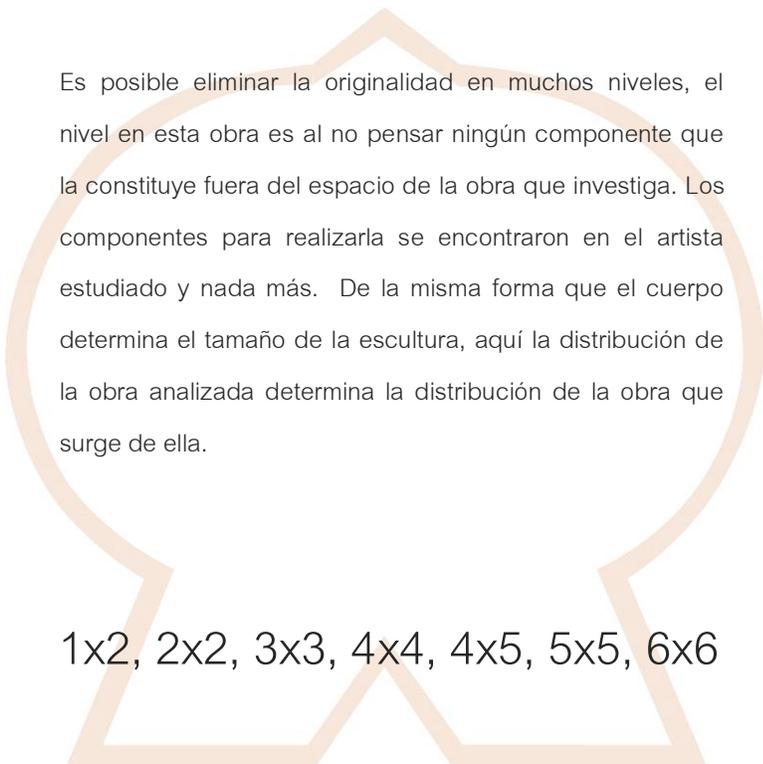
Por ejemplo, cuando el elemento por insertarse dentro del recuadro ocupa el espacio correspondiente a la mitad de su área, puede tener por lo menos dos ubicaciones sin empalmarse.

Los elementos serán del mayor tamaño posible para disminuir sus posibilidades de ubicación dentro del recuadro.

**SOBRE LOS RESULTADOS EN LA SERIE MO.-** Es una serie sobre rotar, girar e invertir. La experiencia de mirar una de las series debe conducirnos a la experiencia de visualizar su opuesto. Hablar de multiplicidad de posibilidades para hablar de creación. Cuando el arte es acerca de crear imágenes inútiles, es arte acerca de las cosas ilógicas, las cosas abiertas y las cosas subjetivas. Se busca que el espectador/lector imagine las continuaciones y los opuestos. No se está hablando de la reproducción tecnológica, sino de la multiplicación mental de posibilidades, que debe conducir a la creación de algo, si no un espectador/lector creativo, por lo menos un espectador/lector pensante.

## *Eliminar la originalidad*

SOBRE EL TIPO DE FIGURAS GEOMÉTRICAS QUE FORMAN LA SERIE BE.- Al combinar los óvalos, los triángulos, los trapecios, los rombos y los romboides se pueden obtener figuras que tengan más de cinco lados, sin embargo lo que buscan es presentarse como figuras con dos componentes, la parte inferior más pequeña funcionando como una base, la parte superior más grande que puede tener o no un extremo terminado en pico o en la inversión del pico. Lo que buscan evocar estos dibujos son las ligeras variaciones, y mientras por un lado pueden parecer ollas, edificios, sombreros, lámparas, altares, etc. su multiplicación debe hablar sobre los cambios más que las formas a las que nos remiten. Por ello se colocan en conjunto, ya que remitir a estas formas conocidas es más fácil cuando los elementos están solos.



Es posible eliminar la originalidad en muchos niveles, el nivel en esta obra es al no pensar ningún componente que la constituye fuera del espacio de la obra que investiga. Los componentes para realizarla se encontraron en el artista estudiado y nada más. De la misma forma que el cuerpo determina el tamaño de la escultura, aquí la distribución de la obra analizada determina la distribución de la obra que surge de ella.

1x2, 2x2, 3x3, 4x4, 4x5, 5x5, 6x6

# *Anular la subjetividad*

Lo más difícil ha sido anular la subjetividad.

Por eso escogí el verbo anular. La subjetividad es una constante que debe ser anulada.

Neutralizada.

Hay algunas estrategias: la geometría, la simetría, la simplicidad, la reducción, las matemáticas básicas, las ausencias, las reglas, invertir la figura, rotar la figura, esconder la figura, tapar, cubrir y envolver, emparentar y comparar, brindar transparencia.

En la serie BO: la rapidez.

Entre más rápido lo dibujo, menos tiempo tengo para pensar en formas dentro de la forma o nuevas formas.

Cada forma se determina por los textos o las series precedentes.

La subjetividad se presenta en las formas más variadas.

*POR QUÉ HICE UNA OBRA SERIAL CON LÍNEAS ENTRECruzADAS DE LÁPIZ.-  
En el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Agnes Martin está en la misma sala que Donald Judd y Carl Andre. Al entrar a esta sala lo primero que llama tu atención es la objetualidad monumental de estos dos artistas, la pintura de Agnes Martin, al ser casi blanca, se pierde en la pared de primer momento. Mientras te acercas tienes en la mente la experiencia de los cubos y rectángulos perfectos del resto de los artistas minimal y relacionas su ambición con esta nueva pintura, es lo mismo, pero en vez de rojos son blancos y en vez de las grandes franjas de Barnett Newman, son estos pequeños rectángulos. Continuas acercándote y solo a poca distancia percibes que cada pequeño trazo y pincelada han sido hechos a mano por la artista y todos los pequeños errores, o por decirlo mejor todas las inevitables diferencias entre una y otra pequeña pincelada, provocan una sensación que no tiene nada que ver con el espacio del museo, tienen que ver directamente con la vida, con el tiempo, con que alguien hizo todas esas pinceladas y al verlas experimentas lo que el artista experimentó al realizarlas, algo mas allá de las palabras. Aunque hay un lienzo y pintura presente, hay una mayor ausencia, mayor que la de esos cubos metálicos al lado y sin embargo es la única pieza en la que podemos estar seguros el artista estuvo involucrado en todo el proceso de hacer la pieza.*

Fascinación por el color.

Fascinación por las formas que parecen una cosa pero no son esa cosa.

Fascinación por las relaciones.

Este trabajo es el proceso de tomar cada día decisiones que me alejaran del color, de las formas y de las relaciones.

Demasiado control provoca repentinos escapes.

Una vez que me decidí a ignorar mis propias advertencias sobre el color, no solo lo puse sino que lo puse con toda

una carga de referencias: serie SE con los colores de un paisaje.

Volver una y otra vez a los textos de Sol LeWitt y de Robert Morris.

Tienen razón, el cuadrado es solo un cuadrado.

Todo lo que quepa dentro del cuadrado.

A veces fue objetivo, a veces fue subjetivo.

La información en cada serie ha sido mínima pero no se estaba buscando la máxima reducción.

Esto es imposible siempre que la figura se sale de las áreas del cuadrado y del rectángulo

(y sin embargo son series sobre todo lo que quepa dentro de un cuadrado o un rectángulo).

*POR QUÉ HICE UN JUEGO CON LAS LATAS DE SOPA CAMPBELL'S DE ANDY WARHOL Y PORQUÉ EN ESE JUEGO LAS HAGO DESAPARECER PAULATINAMENTE.- En una sala cercana a la escultura y pintura minimal están los lienzos de latas de sopa de Warhol, y lo sorprendente de esta variante de las sopas es que están separadas, de alguna forma su separación en distintos lienzos parece más contundente al evocar la producción en masa... y eso me conmueve. Mi sensación es como la de estar ante la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, ver esta obra es algo que tengo que hacer, es un ritual y un rigor hacerlo, formo parte de una masa adoradora de una figura y no me importa, soy un ser social y necesito las modas para recibir aprobación y no me importa, y no encaro a la muerte como en todas las otras obras de Warhol, encaro la artificialidad, porque me lleva a venerar algo que no consumo, algo que nisiquiera conozco, (porque nunca he visto en mi país todos esos sabores y prefiero consumir sopas naturales). Pero estoy ahí, mi presencia es relevante y al mismo tiempo unas latas la subyugan, su presencia es mayor.*

¿Qué es lo que puedo decir como artista cuando no estoy haciendo una obra  
y estoy escribiendo sobre otras obras?  
¿De qué forma concentro todos mis esfuerzos y únicamente hablo de los procesos,  
de las estrategias, de los recursos?  
No quiero hablar de las ideas, de los objetivos, de las repercusiones sociales, de los resultados,  
¿pero no son esto mis preferencias? ...  
quiero hablar de la creación y del proceso de crear en casos específicos,  
no soy capaz de separarlas de mi campo personal subjetivo,  
no hablaré sobre su relevancia social,  
hablaré sobre su extensión,  
este es mi proceso.

## *Desplegar el proceso*

Primero, mi propio proceso creativo, inicia con organizaciones reticulares de las imágenes y con la redacción de listas en el aspecto conceptual. Llevo a cabo una abstracción que me permite la mejor organización de los elementos o conceptos y de esa forma es como logro entenderlos. He leído sobre rizomas, sobre el pensamiento arborificado, sobre mapas conceptuales, pero mi forma de pensamiento se inclina más por las retículas. Las listas que yo hago tendrían un carácter reticular porque aunque surjan en un solo orden lineal, mi pensamiento siempre ordena cada elemento en nuevas categorías, en nuevas listas y pone una lista enfrente de la otra. Transformar la lista en retícula es una preferencia personal. Comparar columnas y explorar todas las posibles combinaciones.

CUALQUIER PUNTO EN EL LIBRO PUEDE SER CONECTADO CON CUALQUIER OTRO. ES POR ELLO QUE LA RETÍCULA COMO UNA TOTALIDAD DEBE FRAGMENTARSE. SIENDO EL LIBRO UNA GRAN RETÍCULA DE ESPACIOS RECTANGULARES ALINEADOS COMO PÁGINAS, CON UN PRINCIPIO DE CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD DONDE CUALQUIER PUNTO PUEDE SER CONECTADO CON OTRO, DE FORMA CONTRARIA AL FIJAR PUNTOS Y MANTENER UN ORDEN.

*POR QUÉ HICE UNA TESIS SOBRE SEIS PROCESOS DE HACER SEIS OBRAS SERIALES.- La lectura que más me sorprendió como artista fue una lectura que hice en la licenciatura: 'Seis propuestas para el próximo milenio' de Italo Calvino. Su trascendencia en mi vida artística es como esta lista mágica llena de ejemplos reales de grandes estrategias en la literatura moderna, de cambios y transformaciones que Calvino creía debían mantenerse, podían equipararse con otras grandes estrategias de lo que una obra artística visual contemporánea debía contemplar. Así como visualmente siempre me ha obsesionado la organización reticular, verbalmente la palabra estrategia me sirvió de guía para entender al arte contemporáneo. Mi objetivo, durante varios meses de la maestría fue escribir acerca de las estrategias del siglo XX que debíamos conservar en el arte del siglo XXI, y para llevarlo a cabo tenía que diversificar mi investigación (como Calvino lo hace en términos de poesía, novela y teatro) al género del performance, del video y de la escultura, pero eso no tiene relación con mi producción personal. Durante toda la maestría hice varias listas sobre 6 estrategias que me permitieran titular mi tesis como el libro de Italo Calvino (seis estrategias del arte contemporáneo para este milenio, algo así), por lo tanto, si en el libro de Calvino son 6 ensayos sobre 6 estrategias/propuestas diferentes, yo escribiría seis capítulos para las seis características descubiertas. Pero otra prioridad más importante se oponía, la prioridad de que el texto de la tesis debía corresponder al cien por ciento con lo que buscaba en la obra. La conclusión al dilema fue la siguiente: yo considero esta tesis el equivalente al ensayo para la primera de las seis características que pondría en mi lista definitiva: la primera estrategia sería la serialidad. Visualmente, el despliegue de un concepto a lo largo de lo que llamaríamos un políptico con el mismo formato, o una retícula, conceptualmente la necesidad de explicar algo dividido en sus partes, idénticas o no, formando un todo, pero sobre todo la relevancia que tiene la serialidad en la incorporación del proceso, de las obras que no tienen fin y si tienen principio, las obras que son comienzo y realización de un procedimiento, de obras que no ocultan la información sobre cómo han sido construidas, de obras múltiples que combaten la obra lineal (y coinciden con el ensayo de Calvino sobre multiplicidad), de obras visuales que necesitan desplegarse dentro del tiempo de observar por separado cada una de sus partes.*

## *Repetir elementos previos*

El interés de esta investigación es la obra que surge desde lo planteado en una obra previa, (y de ninguna manera pretende ocultar esta influencia), cuando una obra artística se incorpora en una cadena de preguntas (y deja en claro quien ha realizado antes estas preguntas), cuando la repetición profundiza un análisis previo, cuando la obra no busca la originalidad, sino que busca introducirse en una cadena. Hal Foster habla de una dimensión vertical (histórica) del arte en donde se reelaboran los antecedentes más ambiciosos y una dimensión horizontal (social) del arte en donde se recurre a paradigmas del pasado para abrir posibilidades presentes<sup>115</sup>. También afirma que en muchas prácticas ambiciosas del presente, el eje vertical es despreciado a favor del eje horizontal, y la coordinación entre ambos parece rota. Sin embargo la expansión horizontal en el presente recupera para el arte y la teoría sitios y públicos largo tiempo apartados, y abre otros ejes verticales, otras dimensiones históricas para el trabajo creativo, una cadena dentro de otra cadena “siempre hay invención formal que redespigar, sentido social que resignificar, capital cultural que reinvertir”<sup>116</sup>. Mucho puede decirse sobre las formas agotadas, sobre los recursos que pierden sus dimensiones sociales de tanto repetirse, pero lo que Foster trata de explicar es que esto no depende del hecho mismo de retomar sino de la manera en cómo se retoma. El capital cultural es casi tan extenso como el universo mismo, de la misma forma que lo son las maneras en que las cosas vuelven a ser vigentes. En el caso de esta investigación es necesario tomar en cuenta que en nuestro país, el arte contemporáneo (o cualquier práctica fuera de los grandes medios tradicionales: pintura, escultura y grabado)<sup>117</sup> siempre requiere de una revisión de su historia para continuar penetrando en las áreas en las que todavía no se absorbe. Hay que volver al origen de las obras que no son ni pintura, ni escultura ni grabado, hay que entenderlo nuevamente para seguir avanzando en su aceptación.

En el terreno de la creación, y de la creación de arte contemporáneo, siempre existe un debate entre la innovación y originalidad que van de la mano con el rechazo a la tradición y con el someterse a una moda. También así, en aquellos casos que el arte contemporáneo acepta sus influencias, puede verse abrumado. No es característico del arte contemporáneo continuar con tradiciones de estilo, pero en el seno de la creación misma esto

<sup>115</sup> Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, p.IX

<sup>116</sup> *idem.*

<sup>117</sup> Incluso, a veces, el atraso cultural es tal que las manifestaciones de pintura y escultura abstractas tampoco son aceptadas y el grabado es desconocido en toda su dimensión técnica por lo que tampoco es apreciado. El espectador menos preparado solo responde ante la representación virtuosa.

es inevitable. Los estilos y las tradiciones se constituyen aunque sean sobre el estilo y la tradición de las obras que lo rechazan. La repetición es una condición humana.

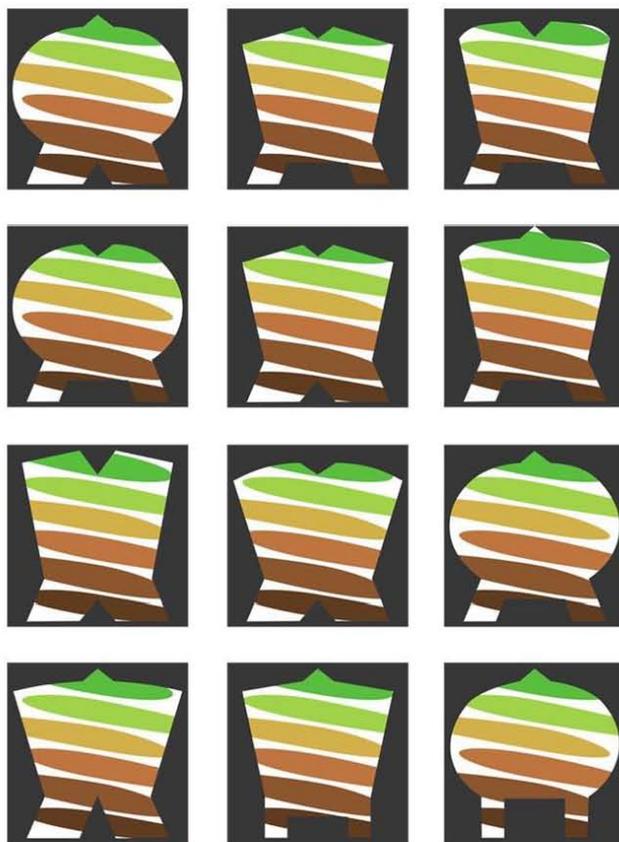
Una cita de Baudelaire sobre Manet que menciona Foster dice lo siguiente: "...una gran obra dentro de una tradición artística debe evocar la memoria de mayores precedentes en esta tradición, su terreno y soporte. Pero la obra no debe estar abrumada por estos precedentes: debe activar la memoria de tan importantes imágenes dibujadas en ella de forma subliminal, debe disfrazarlas, debe transformarlas".<sup>118</sup> Nuevamente la palabra transformación, transformación de las ideas como meta, partir de algo para encontrar otra cosa, ¿qué se encuentra más allá de las obras seriales de los sesenta?, hay un punto preciso entre su realización mecánica y la realización manual de las obras en este trabajo que puede servir de impulso a la transformación. Es tal vez necesario hablar de lo que está más allá de las series presentadas en esta obra, esto es su factibilidad de convertirse en algo tridimensional por un lado y de convertirse en una animación sobre los cambios por el otro. Multiplicación de medios. La transformación también yace en la elección, el retomar las obras de la década de los sesenta y setenta podía partir de dos principios, el de serialidad o el de la tecnicidad con la que fueron realizados. La elección es la serialidad. Vuelvo a recalcar que estas series están hechas manualmente, deben reproducirse porque la tesis debe reproducirse, pero si fuera posible dibujarlas en cada ejemplar eso es lo que haría.

Hal Foster califica al artista postmodernista<sup>119</sup> como "un manipulador de signos más que un productor de objetos artísticos".<sup>120</sup> Lo que importa al final, es lo que se hace con las cosas que nos son dadas. La razón de ser para todo este procedimiento es la extensión misma de la forma de escribir textos académicos para las artes visuales, y esto no es porque sea necesario, sino simplemente que es un campo verdaderamente fértil (en términos creativos) y decidí aprovecharlo.

**118** Foster, *El retorno...*, *op. cit.*, p. X

**119** También advierte sobre la cautela con la que debe ser tomado este término, que si se continúa empleando es porque algunas veces, simplemente, no hay otra forma de empezar a hablar. *ibid.*, p. 22

**120** *ibid.*, p.17



$$6 \times 6 \times 6 \times 6 \times 6 \times 6 = 46656$$

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliografía

- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.), *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1999.
- ARCHER, Michael, *Art Since 1960*, London, Thames and Hudson, 1997.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 1993.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BUSSMAN, Klaus, *Industrial Facades, Bernd & Hilla Becher*, Massachusetts, MIT Press, 1995.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.
- CARRION, Ulises, “El nuevo arte de hacer libros” en *Revista Plural*, Vol. 41, 1975.
- DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Rizoma, Introducción*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- EDWARDS, Steve, WOOD, Paul (eds.), *Art of the Avant-Gardes*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- ELIOT, T.S., *Cuatro cuartetos*, México, FCE, 1989.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- GAIGER, Jason, WOOD, Paul (eds.), *Art of the Twentieth Century: a Reader*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1998.

- GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Hong Kong, Taschen, 2005.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- GUASCH, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- HENCKMANN, Wolfhart y LOTTER, Konrad (eds.), *Diccionario de estética*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.
- HELLER, Margot, *Diary*, catálogo de exposición, Manchester, Cornerhouse, 2000.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1985.
- LAUF, Cornelia, PHILLPOT, Clive (eds.), *Artist / Author, Contemporary Artists' Books*, New York, The American Federation of Arts, 1998.
- LIPPARD, Lucy, "Homage to the square" en *Art in America* Vol. 4, julio-agosto 1967.
- LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- MEYER, James (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000.
- MICHELSON, Annette, *Andy Warhol*, October Files Vol. 2, Massachusetts, Mit Press, 2001.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1991.
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2006.

- OATES, Joyce Carol (ed.), *The Best American Essays of the Century*, Nueva York, Houghton Mifflin Company, 2000.
- OSBORNE, Peter (ed.), *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 2002.
- PERRY, Gill, WOOD, Paul (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Londres, Yale University Press, 2004.
- PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna, arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- ROSENBERG, Harold, *The De-definition of Art*, Nueva York, Collier Books, 1973.
- SCHAFFNER, Ingrid (ed.), *Deep Storage*, Munich, Prestel, 1998.
- SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.
- STANGOS, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- STILES, Kristine, *Artists' Writings on Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal, ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WARHOL, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, San Diego, Harcourt, 1977.
- WAY, Deborah, *Artists and Prints*, New York, Museum of Modern Art, 2004.
- WOOD, Paul (ed.), *Varieties of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2004.