

26

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte

Usos de la repetición como recurso plástico

Uses of repetition as a plastic resource

Recibido: 15-05-19
Aceptado: 02-07-19

Luisa Sánchez-Pérez, María Mar Garrido-Román y María Dolores Sánchez-Pérez
Departamento de Dibujo
Universidad de Granada
Granada España
luisa.alba@outlook.es ; margr@ugr.es ; alolaalba@gmail.com

Resumen

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre el uso de la repetición como recurso plástico en arte contemporáneo. Su objetivo es identificar formas de repetir como herramienta de creación artística para significar opuestos. La metodología consiste en un análisis comparativo de la obra de Andy Warhol, Richard Long y Allan McCollum. La repetición ha formado parte indispensable en la configuración de las estructuras básicas del arte actual y, por lo tanto, un acercamiento a sus formas de uso y significación ayuda a comprender esas bases y estructuras. Se concluye que el significado de la repetición en arte depende de la forma en que se use y contextualice y que puede llegar a dotar a la obra de significados paradójicos presentando una alta gama de posibilidades que van desde la aparición de estereotipos a temas relacionados con el valor, precio o unicidad en arte.

Palabras clave: Repetición, prolepsis, unicidad, valor, copia.

Abstract

This essay is framed within a research on the use of repetition as a plastic resource in Contemporary Art. Its objective is to identify ways to repeat as tools for artistic creation to signify opposites. The methodology is a comparative analysis of the work of Andy Warhol, Richard Long and Allan McCollum. Repetition has been indispensable in the configuration of the structures of contemporary art and, therefore, an approach to its forms of use and meaning helps to understand those structures. It is concluded that the meaning of repetition in art depends on the way it is used and contextualized and that it can endow the work with paradoxical meanings, presenting a high range of possibilities from the appearance of stereotypes to themes related to the value, price or uniqueness in art

Keywords: Repetition, prolepsis, uniqueness, value, copy.

Introducción

Repetir es quizás una consigna en arte, más aún a partir de las primeras vanguardias. Y no deja de ser paradójico, ya que es casi general la idea de que el arte del siglo XX y principios del XXI se ha caracterizado por la búsqueda de la originalidad, la novedad y la diferencia. Pero la repetición está presente en todas las fases de producción y recepción de la obra artística. Como ejemplo, valgan las exposiciones dedicadas a la repetición, como *Sunday Afternoon* en la galería 303 en Nueva York (2002), comisariada por Patricia Martín o *Repetición Transformación*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (6 octubre - 6 diciembre de 1992). Observar la obra de cualquier artista contemporáneo, incluso la del que más variaciones realice en sus procesos y resultados, servirá para constatar esta tendencia. Al enfrentarnos a la obra de un artista es casi inevitable buscar los patrones de repetición que lo caracterizan, la marca o estilo propios, aquello que permanece constante en su trabajo.

La pertinencia de este estudio queda justificada porque la repetición ha formado parte indispensable en la configuración de las estructuras básicas del arte contemporáneo y, por lo tanto, un acercamiento a sus formas de uso y significación es un acercamiento a la comprensión de las bases y estructuras del arte actual.

Este trabajo está enmarcado dentro de una investigación más amplia sobre el uso de la repetición como recurso plástico en el arte a partir del siglo XX. Por lo tanto, se hace necesario aclarar que no es una catalogación exhaustiva de esos mismos usos y significados, ni de los artistas que los han utilizado o utilizan en la actualidad. Más allá del enfoque y autores presentados, podría plantearse el estudio de la obra de artistas como Sol LeWitt, Sherry Levine, Donald Judd, On Kawara, Dan Falvin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Michel Mandiberg, Wolfgang Laib y muchos otros, que usan esta herramienta otorgándole significados diferentes a los propuestos en este trabajo. Por supuesto, la repetición también es un recurso utilizado en otras artes, como la literatura, la danza o la música, y en todas las manifestaciones artísticas que se generan en los límites y fusiones entre ellas. Debido a la amplitud del tema y sus posibilidades, se hace necesario parcelar el estudio y abordarlo desde planteamientos acotados.

El objetivo de este trabajo es identificar los usos de la repetición, como herramienta de creación artística para significar opuestos, en cuanto a la generación de estereotipos y en cuanto a la interpretación de las diferencias, en la obra de Andy Warhol, Richard Long y Allan McCollum.

La metodología utilizada es teórica y consiste en un análisis comparativo de la obra de los tres autores propuestos. En primer lugar, se realiza una comparación directa de los significados opuestos del uso de la repetición que hacen Andy Warhol y Richard Long en sus obras. Después se analiza como Allan McCollum presenta estas

contradicciones en una misma obra. A través de este análisis, se abarca el estudio de conceptos como el estereotipo, la prolepsis, el aura, la unicidad, la copia, la originalidad, la reproducción mecánica o industrial, y el valor simbólico de la repetición y la copia.

Dos opuestos

When Picasso died I read in a magazine that he had made four thousand masterpieces in his lifetime and I thought, "Gee, I could do that in a day." So I started. And then I found out, "Gee, it takes more than a day to do four thousand pictures." You see, the way I do them, with my technique, I really thought I could do four thousand in a day. And they'd all be masterpieces because they'd all be the same painting. (...) So at five hundred a month, it would have taken me about eight months to do four thousand masterpieces (...) It was disillusioning for me, to realize it would take me that long. (Warhol, 2014, p. 50)¹

Esta cita de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-1987) nos sitúa en su forma de pensar, de entender el arte y de enfrentarse al mundo. Es directa, sincera y tiene cierto toque de ironía. Introduce la repetición como concepto vital y artístico. Conduce desde la importancia del repetir al tedio de la rutina, planteando, en un solo párrafo, muchos de los conceptos que aparecerán en este texto, como la diferencia, la producción en serie, la cantidad, la copia o el aura.

En primer lugar, hay que hacer alusión a su exposición de copias idénticas de cajas Brillo, en la Stable Gallery de NYC en 1964, que produjo reflexiones y debates filosóficos hasta el punto de inspirar la escritura de *The Transfigurations of the commonplace: A Philosophy of Art*, de Arthur C. Danto (1981), texto en el que se analiza la naturaleza de la obra artística. El propio Danto en el prefacio del libro describe la exposición y explica como esta abrió el debate filosófico sobre el porqué las cajas Brillo se aceptaron como arte, y lo eran, mientras que las mismas cajas guardadas en los almacenes de supermercados continuaban siendo solo cajas Brillo.

Danto (1981) continúa explicando que las cajas Brillo de Warhol estaban hechas de madera. Pero resta importancia a esta diferencia material y además recalca el hecho de que, posteriormente, el artista expuso en una galería latas de sopa Campbell, *Campbell soup cans* (1962), directamente compradas en el supermercado.

¹ "Cuando Picasso murió leí en una revista que había hecho cuatro mil piezas maestras durante su vida y yo pensé, 'Caramba, yo podría hacer eso en un día'. Así que empecé. Y entonces me di cuenta, 'Caramba, lleva más de un día hacer cuatro mil cuadros'. Ves, del modo que yo los hago, con mi técnica, realmente pensé que podría hacer cuatro mil al día. Y todos serían piezas maestras porque todos serían el mismo cuadro (...) Así que a quinientos por mes, me habría llevado cerca de ocho meses hacer cuatro mil obras maestras (...). Fue desilusionador para mí darme cuenta de que llevaría tanto tiempo". (Warhol, 2014, p. 50) (Trad. de las autoras).

La importancia de Warhol y sus repeticiones dentro del mundo del arte es incuestionable. Warhol, al introducir en contextos artísticos objetos de consumo diario, planteó una cuestión de índole ontológica que afectaba a la propia definición del arte, y, por consiguiente, a su futuro. El propio Danto establece como precedente a Duchamp, pero a él le atribuye el plantear un distanciamiento estético ante el objeto común. Haber conseguido el auténtico cambio ontológico, la transmutación, es, según Danto (1981), un logro de Warhol. Este discurso sería después explorado por otros artistas, sobre todo conceptuales, que se centraron en estudiar la naturaleza del arte mismo.

No obstante y, a pesar de la importancia de este planteamiento, las intenciones con las que Warhol usaba la repetición no quedan reducidas a él. Al incluir métodos de reproducción industrial en la producción artística, Warhol introduce la idea de desaparición a través de la repetición que para Graham Gussin es particular de la era de la reproducción mecánica (Gussin, 2001). Según esta idea, los procedimientos industriales permiten la repetición del mismo artículo tantas veces que pierde su identidad. Es a través de esta pérdida de identidad como acaba generándose un nuevo concepto: el estereotipo (Gombrich, 1984).

El estereotipo es una idea aceptada, una generalización. Al tratarse de imágenes, podemos hacer uso del concepto de prolepsis (del gr. πρόληψις *prólēpsis*), en la acepción que presenta Juan Martín Prada (2013), como el proceso por el cual se conforman los estereotipos visuales. La prolepsis está directamente relacionada con el conocimiento anticipado de algo, conocimiento dado por relaciones de recurrencia, de repeticiones visuales (2013). Warhol utiliza la prolepsis con el fin de generar estereotipos, de hacer desaparecer la identidad de una realidad particular.

El estereotipo no pierde nunca la conexión con su identidad anterior, sino que se mantiene relacionado con ella. Para Warhol esta identidad anterior debe ser un típico producto americano (Bertein, 1985) que, de hecho, ya se repite en el mundo real, ya es un estereotipo. Puede establecerse una relación con el concepto de simulacro de Baudrillard (2014) definido como la representación de la ausencia de realidad. En el caso de Warhol, lo representado es ya una ausencia de realidad, puesto que es un estereotipo y, por lo tanto, su representación es un simulacro. Simulacro que, al repetirse más y más, resta más significación aún al estereotipo de partida. Warhol produce simulacros, repite lo repetido, y estereotipa el estereotipo, con la finalidad de hacerlo desaparecer.

Esta forma de usar la repetición para hacer desaparecer el objeto repetido contrasta con la manera de trabajar de Richard Long (Bristol, 1945-). En su obra *A line made by walking* (1967), una acción repetida, andar una y otra vez sobre el mismo sitio, crea una línea en el suelo, produce la aparición física de un nuevo elemento.

I think that work was important because it really revealed to me the idea that how visible the art is just depends on how many times you do it. It was evident that if a line walked once was practically invisible, walked ten times it would leave a trace, and walked a thousand times it would make a fairly permanent mark. (Long, 2007a, p. 62)²

Long hace referencia a la importancia cualitativa del repetir y enfatiza su relevancia cuantitativa. Cuanto más repites algo, más visible lo haces. Cuanto más lo repites, más visible es el arte.

Por lo tanto, el uso de un mismo recurso plástico puede dotar a las obras de una significación opuesta. Ambos artistas usan la repetición, pero Warhol persigue la idea de desaparición de imágenes y significados y Long su aparición. La forma en que estos dos artistas usan la repetición como recurso plástico presenta aún más aspectos a considerar.

Para Warhol, las pequeñas diferencias, que aparecen durante el proceso de producción mecánica de la obra, potencian la semejanza más que diluirla. En el proceso de repetición las diferencias no son significativas y, por lo tanto, no proporcionan individualidad ni dificultan la desaparición del objeto, de su significado, ni de la formación del estereotipo. En este sentido, sería aplicable la idea de la diferencia, dentro de la serie referida a los objetos de producción en masa de Baudrillard (2010), ya que para él "Las diferencias son en número finito y resultan de la flexión sistemática de un paradigma" (p. 159) y la idea de generalidad de Deleuze (2012) que "expresa un punto de vista según el cual un término puede ser cambiado por otro, puede reemplazar a otro" (p. 21). Todos estos conceptos están relacionados con las características del estereotipo, de la generalización, en las que la individualidad de los objetos se suprime, se pierde.

Por otro lado, Richard Long camina, desarrolla itinerarios y realiza obras efímeras, como sus círculos de piedras, que se repiten a lo largo de los cinco continentes. Aunque para Long (2007) "All stones are different, all fingerprints are different, all clouds are different, every splash is different, every walk is different, one never steps in the same river twice" (p. 55)³. En este sentido, el concepto encajaría con la idea de Deleuze (2012) de que la repetición es necesaria y justificada solo cuando se relaciona con lo que no puede ser sustituido y con la de Baudrillard (2010) referente al ilimitado número de matices existentes con

² "Creo que este trabajo fue importante para mí porque me reveló la idea de que la visibilidad del arte depende de cuantas veces lo hagas. Era evidente que una línea caminada solo una vez era prácticamente invisible, caminada diez veces dejaría una huella y caminada mil veces produciría una marca casi permanente." (Long, 2007a, p. 62) (Trad. de las autoras).

³ "Todas las piedras son diferentes, todas las huellas son diferentes, todas las nubes son diferentes, cada chapoteo es diferente, cada paso es diferente, uno nunca pisa dos veces en el mismo río." (Long, 2007, p. 55) (Trad. de las autoras).

respecto a un modelo. En este caso, la diferencia no solo evita la desaparición del objeto y su significado, sino que potencia su individualidad.

La actitud de Long, que subraya las diferencias y la individualidad mediante la repetición en su obra, está en oposición directa a la de Warhol, que subraya la repetición y con ella la generalización, presentando como irrelevantes las diferencias.

La paradoja. Producción de sustitutos y copias

El tema de la diferencia dentro de series de objetos repetidos puede ser desarrollado más profundamente si se considera la obra de Allan McCollum (Los Ángeles, 1944-).

The Surrogates function like artworks: the original is alien to them. They are the product of a repetitive, quasi-industrial process, casts of a mold, itself the product of a cast. (...) Yet within the economy of art, of an economy of rarer and more significant goods, they still also function as artworks. (Meinhardt, 1994, s.p.)⁴

A través de esta descripción se comprende que McCollum juega con las paradojas. En series como *Surrogates* (sustitutos) (1978), el autor depura el concepto de cuadro hasta crear sustitutos, que luego produce en masa mediante técnicas pseudo-industriales, generando objetos que son casi idénticos, pero siempre diferentes (Meinhardt, 1991). Utiliza la generalidad de Deleuze y la diferenciación de Baudrillard al crear los sustitutos, pero también utiliza la repetición de Deleuze y el matiz de Baudrillard al producir objetos siempre diferentes, que no pueden ser reemplazados unos por otros. De esta forma, McCollum combina los conceptos anteriormente analizados dentro de la misma obra; plantea la paradoja desde sus extremos; juega con los significados opuestos del uso de la repetición generando diálogos entre ellos, enfrentándolos como posibles.

Otra de las paradojas que explora este artista a través de la repetición está relacionada con el valor del objeto artístico. Uno de los cambios sociales que trajo la revolución industrial, gracias a la fabricación en serie, fue el acceso a los bienes de consumo por un sector amplio de la población. El arte, sin embargo, se ha mantenido inalcanzable para la mayoría. La obra de arte mantiene un aura, y un alto precio, gracias a un proceso que Berger (2002) denomina la sacralización del objeto artístico. Esta sacralización es debida a la valoración de la unicidad

del original (no reproducible), no de su significación (reproducible) (2002). Baudrillard, a este respecto, relaciona la obsesión por la autenticidad con la búsqueda del origen y su carácter irreversible y, aunque en su estudio hace referencia al objeto antiguo, en este caso, sus palabras podrían ser extrapolables al objeto artístico:

Otra cosa es, estrictamente hablando, la exigencia de autenticidad, que se traduce en una obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo. (...) es la fascinación de lo que ha sido creado y que por eso es único, puesto que el momento de la creación es irreversible. (Baudrillard, 2010, p. 80)

Baudrillard deja constancia de la existencia de unos mecanismos psicológicos que inducen a apreciar las características del objeto artístico. Originalidad, unicidad y autenticidad son, por tanto, consideradas al valorar la obra de arte, hasta el punto en que los precios desorbitados que llegan a alcanzar algunas piezas otorgan también valor artístico: "Ahora es impresionante, misterioso, por su valor en el mercado" (Berger, 2002, p. 30). Otra característica del objeto artístico no reproducible es su "excepcionalidad" (Dorfles, 1969, p. 30) o "rareza" (Berger, 2002, p. 28) que según Dorfles (1969) es motivo de culto por el hombre.

Allan McCollum, entrevistado por Dellinger (1998), cuestiona la unicidad (originalidad, autenticidad y excepcionalidad) como valores indiscutibles del objeto artístico, y explora el valor artístico de objetos producidos en serie. Para él, la naturaleza de una obra depende tanto de las condiciones de la galería, el mundo del arte, el mercado, etc., como del hecho de que su unicidad puede solo plantearse por la existencia de la producción en serie. La unicidad no sería un valor sin los procesos de reproducción industrial. Baudrillard (2010, p. 147) también plantea que, a pesar de que siempre han existido modelos y copias a través del trabajo artesanal, "no se puede hablar exactamente, antes de la era industrial, de 'modelo' ni de 'serie', y llega a cuestionar la posibilidad de existencia de un objeto único, totalmente independiente de la serie:

El objeto verdaderamente único, absoluto, hasta tal punto que no tenga antecedentes, que carezca de dispersión en cualquier serie que sea, es inconcebible. No existe como tampoco existe un sonido puro. Y tal y como las series de armónicos dan a los sonidos su cualidad percibida, así las series paradigmáticas más o menos complejas dan a los objetos su cualidad simbólica. (Baudrillard, 2010, p. 99)

Según Baudrillard, por lo tanto, la pertenencia a una serie es condición necesaria en el objeto y le otorga su cualidad simbólica. Esta idea podría relacionarse con la de McCollum, para quien la producción en serie del objeto da

⁴ "Los *Surrogates* (sustitutos) funcionan como objetos artísticos: el original le es desconocido. Son el producto de un proceso repetitivo, casi industrial, moldes de moldes, el producto de un molde ellos mismos. (...) Aún así, dentro de la economía del arte, una economía de objetos más raros y significativos, funcionan como objetos artísticos." (Meinhardt, 1994, s.p.) (rad. de las autoras).

más que quitar significado (Meinhardt, 1991).

Por otro lado, McCollum, al usar una serie obtenida mediante la producción industrial con fines artísticos, es capaz de aunar en un solo proyecto, en todos y cada uno de los objetos que conforman uno de sus proyectos, las dos tipologías de objetos que Baudrillard (2010) plantea: los objetos pertenecientes a una serie y los objetos singulares. La existencia de estos dos tipos de objetos (salvando la imposibilidad del objeto único, como situación extrema) hace, según Baudrillard (2010), que se perpetúe, e incluso aumente, la diferencia de clases sociales, al ser solamente unos privilegiados los que tienen acceso a los objetos singulares.

De esta forma, el sistema de producción en serie, cuyo objetivo es la democratización de los bienes de consumo, incrementa la brecha social en una paradoja que queda reflejada en la obra de McCollum. Sus piezas son producciones pseudo-industriales, cuyo aspecto repetitivo las presenta como accesibles, pero sus diferencias, su unicidad intencionada y su contextualización como arte, las desplaza hacia el objeto singular, poseído solamente por unos pocos privilegiados.

En relación a la prolepsis o conformación de estereotipos visuales, McCollum, al contrario que Warhol, plantea que "The significance can't be lost, or diminished, through copying" (Cooke, 1991, s/p.), porque una copia funciona como símbolo de un modelo original ausente. De esta forma, el artista relaciona la copia con conceptos como la ausencia o la muerte. En determinados proyectos suyos, como *Lost objects* (1991) o *The dog of Pompeii* (1991), la alusión a la muerte está enfatizada mediante el uso de modelos de fósiles o moldes naturales, como las huellas de dinosaurios o el perro de Pompeya, que son copias de objetos, animales y sucesos naturales ya desaparecidos. Esta elección de los moldes para sus repeticiones genera un cambio de significación en la obra de McCollum:

With his works from the 1990's -The dog from Pompeii, Lost Objects and Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah- his art has now acquired an extra, historical dimension (...).

Allan McCollum has also selected these motifs specifically because all three objects are themselves already substitutes of originals that no longer exist. (Dietmar, 2016)⁵

El cambio de motivo a repetir dota a la obra de una dimensión temporal histórica y genera un valor simbólico, porque se refiere a algo que ya no existe. El propio McCollum lanza puentes al valor simbólico de su obra en referencia a los conceptos de ausencia y muerte:

⁵Con sus trabajos desde los 90 -El perro de Pompeya, Objetos perdidos, y copias naturales de las minas de carbón de Utah central- su arte ha adquirido también una dimensión histórica (...).

Allan McCollum ha elegido estos motivos porque los tres objetos son ya sustitutos de originales que no existen." (Dietmar, 2016) (Trad. de las autoras).

Not only does the fossil bone represent the loss of the original bone, and of the dinosaur itself, and its species, but it also represents the loss of an entire so-called prehistoric world, which can never be recovered. An entire world. And yet (...), fossils work in the same way as memories and recollections do: as representations, as ghosts, that will remind us of this absence forever. (Cooke, 1991)⁶

Así, se comprueba que la repetición, en estas obras, se relaciona con el carácter temporal a varios niveles. El primero es el propio y personal del artista, él mismo plantea que el número de copias realizadas puede tener que ver con intentos de dominar sus aprehensiones y miedos sobre la ausencia y la muerte, es decir, con el tiempo efímero.

La repetición también genera sentido en lo referente a la re-presentación, que dota de simbolismo al objeto, a cada uno de sus objetos repetidos. Según Gadamer (2015) el símbolo es un referir; un hacer presente un significado; un permanecer lo fugitivo, lo fugaz; un vaivén; un juego entre el tiempo permanente y el efímero. El simbolismo de la obra de McCollum se ve potenciado por el hecho de que los fósiles y las cavidades que utiliza son ya copias naturales cuyo original desapareció. Es decir, expone de un tiempo histórico perdido, casi imaginado.

Por otro lado, los objetos que utiliza McCollum para sus copias tienen carácter coleccionable. Este carácter se potencia, en las obras de fósiles y huellas, debido a que los moldes son objetos ya coleccionados de forma privada o en museos. "These fossils satisfy needs in their owners -pleasure in collecting items, pride and prestige- in the same way as traditional works of art" (Dietmar, 2016)⁷. Al repetirlos, su carácter coleccionable se multiplica, tanto por su aumento en número como por pasar a ser consideradas obras de arte. En este sentido, la obra de McCollum enlaza con el concepto de colección de Baudrillard (2010), para quien cada objeto queda absorbido en una serie coleccionable y presenta un discurso repetitivo, que es homólogo al de los hábitos. Así, la posesión de objetos en colección ayuda a dominar el tiempo, a clasificarlo.

El profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino por el hecho de que la organización de la

⁶ "El fósil no solo representa la pérdida del hueso y del dinosaurio mismo, y su especie, sino que también representa la pérdida del mundo prehistórico entero, que nunca podrá ser recobrado. Un mundo entero. Y aún así (...), los fósiles funcionan a la vez como las memorias y las recopilaciones: como representaciones, como fantasmas, que nos recuerdan su ausencia para siempre." (Cooke, 1991) (Trad. de las autoras).

⁷ "Los fósiles satisfacen necesidades de sus poseedores -el placer de coleccionar, orgullo y prestigio- de la misma forma que las obras de arte." (Dietmar, 2016) (Trad. de las autoras).

colección misma sustituye al tiempo. (Baudrillard, 2010, p. 102).

De esta forma, McCollum enfrenta la cuestión de la confrontación entre el tiempo eterno y el tiempo efímero mediante el uso del símbolo, al re-presentar lo ausente, y mediante la utilización de objetos de carácter coleccionable; potencia ambos aspectos usando la repetición pseudo-industrial, creando colecciones inmensas; y hace referencia a tiempos históricos remotos. Este valor simbólico de la copia se enfrenta de nuevo al concepto de vacuidad y pérdida de significado, asociada a la repetición, presente, y ya presentada, en la obra de McCollum.

Conclusiones

La repetición genera la pérdida de significados de la imagen, mediante la conformación de estereotipos visuales (prolepsis) y puede producir simulacros, si el motivo repetido es ya un estereotipo en el mundo real. En estos casos, las diferencias generadas al repetir no son significativas y quedan enmarcadas en el concepto de diferencia de Baudrillard o de generalidad de Deleuze. Por el contrario, la repetición también se usa para generar la aparición física de algo nuevo, considerando las diferencias como potenciadoras de la individualidad. Estos significados opuestos pueden plantearse en obras diferentes, como se ha dejado patente mediante las comparaciones de obras de Andy Warhol y Richard Long, o crear confrontaciones paradójicas en una sola obra como hace Allan McCollum.

La repetición también ha sido usada para analizar y cuestionar el valor del objeto artístico, cuando este se basa en su unicidad, originalidad, autenticidad, rareza y excepcionalidad, y para cuestionar los contextos artísticos en los que se inserta. Allan McCollum presenta significados paradójicos al respecto, al convertir las piezas de sus trabajos en objetos pertenecientes a series y en objetos singulares a la vez. También dota de valor simbólico a los objetos producidos en serie, un valor potenciado por la elección, en algunos de sus trabajos, de los motivos de sus copias (copias de copias naturales, de realidades que ya no existen). A través de este valor simbólico y de la potenciación del concepto de colección, en contraposición con el carácter efímero (ausencia y muerte), consigue establecer juegos temporales, entre el tiempo efímero y el eterno, en su obra.

Puede, por tanto, concluirse que la repetición es una herramienta versátil en manos de los artistas; que su uso no determina los significados de las obras de forma unívoca, concreta y sistemática; que estos significados pueden estar alejados o ser incluso opuestos, dependiendo de las intenciones del artista y la forma en que la use y contextualice. Puede, incluso, utilizarse como recurso para generar paradojas de significación dentro de una misma obra. Y, además, la repetición puede referir más de una idea dentro de la misma obra y plantear o cuestionar conceptos que son sustanciales al arte mismo.

Referencias

- Baudrillard, Jean (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2014). La precesión de los simulacros. En *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros*; El efecto Beaubourg; A la sombra de las mayorías silenciosas; El fin de lo social. Barcelona: Kairós.
- Berger, John (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bernstein, Roberta (1985). *Warhol as Printmaker*. Frayda Feldman and Jörg Schellmann, eds. New York: Andy Warhol Prints.
- Cooke, Lynne (1991). *Allan McCollum. Excerpts from an Interview*. Allanmccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Lynne_Cooke_Carnegie.html
- Danto, Arthur-Coleman (1981). *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (2011). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dietmar, Elger (1996). *Allan McCollum: From artificial surrogates to natural copies*. allanmaccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Dietmar_Elger.html
- Dorfles, Gillo (1969). *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, Hans-Georg (2015). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1984). *The Sense of Order*. Oxford: Phaidon.
- Gussin, Graham (2001). *Out of it*. En Ele Carpenter y Graham Gussin (ed.)
- Nothing. August and Northern Gallery for Contemporary Art, University of Sunderland.
- Long, Richard (2007). *Long-selected statements & interviews*. Tufnell, Ben. Haunch of Venison.
- Long, Richard (2007a). *Richard Long: Walking and Marking*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.
- Martín-prada, Juan (2013). *Imágenes raptadas. Fotografía, Internet y las nuevas estéticas apropiacionistas Medialab-Prado*. Disponible en: http://medialab-prado.es/article/fotografia_internet_1
- McCollum, Allan. Entrevistado por Jade Dellinger (1998). *The event: Petrified Lightning from Central Florida*. Allanmccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/dellinger_mccollum.html
- Meinhardt, Johannes (1994). *Painting as Empty Space*. Allan McCollum's Subbersion of the Last Pinting. allanmaccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Johannes_Meinhardt.html
- Warhol, Andy (2014). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Houghton Mifflin Harcourt, 2014 (Kindle edition).



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 15. N°26 _____

Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en noviembre de 2020, por el Fondo Editorial Serbiluz,
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve