

**LA INSTRUCCIÓN COMO METODOLOGÍA DE CREACIÓN EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO**

EDWIN FERNANDO DÍAZ CASTILLO

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

LUIS ANGEL CASTRO RUIZ

Magister en Artes Digitales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2020

**LA INSTRUCCIÓN COMO METODOLOGÍA DE CREACIÓN EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO**

EDWIN FERNANDO DÍAZ CASTILLO

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2020

A mi tía Doris, a mi madre y a mi abuela Dora

AGRADECIMIENTOS

Siempre a Dios por iluminar mi pensamiento. A los profesores del ITM que me aportaron significativamente en mi proceso en su orden: Fernando Rojo, Melissa Aguilar, Kamel Ilian, Elena Acosta y Juan Diego Parra. A mi asesor Luis Castro. Y especialmente quisiera agradecer a toda la familia de mi madre por ayudarme a culminar mis estudios a partir de su apoyo económico, a pesar de la problemática de la pandemia del virus del covid 19 acontecida en el año 2020.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	8
<hr/>	
INTRODUCCIÓN	9
<hr/>	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
<hr/>	
JUSTIFICACIÓN	14
<hr/>	
OBJETIVOS	15
<hr/>	
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
<hr/>	
1. MARCO TEÓRICO	16
<hr/>	
1.1 INTRODUCCIÓN A LAS METODOLOGÍAS DEL ARTE CONCEPTUAL DE LOS AÑOS SESENTA DEL SIGLO XX	16
1.1.1 LAS TEORÍAS CONCEPTUALES DE SOL LEWITT	18
1.1.2 LA TEORÍA LINGÜÍSTICA DE JOSEPH KOSUTH	22
<hr/>	
2. METODOLOGÍA	28
<hr/>	
3. EL ARTE DE LA INSTRUCCIÓN Y EL ARTE COLABORATIVO EN LAS IDEAS DE LOS ARTISTAS SOL LEWITT Y JOSEPH KOSUTH	30
<hr/>	
3.1 LOS DIBUJOS MURALES DE SOL LEWITT	30
3.2 EL TRABAJO CONTEXTUAL DE JOSEPH KOSUTH.	47

<u>4.</u>	<u>SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS INSTRUCCIONES DE LAS OBRAS DE ARTE DE ERWIN WURM Y ANISH KAPOOR</u>	<u>55</u>
4.1	LAS ESCULTURAS DE UN MINUTO, DE ERWIN WURM	55
4.2	<i>GANGNAM FOR FREEDOM</i> , DE ANISH KAPOOR	64
<u>5.</u>	<u>LA INSTRUCCIÓN COMO MECANISMO DE CREACIÓN VISUAL</u>	<u>70</u>
5.1	INSTRUCCIONES ORDINARIAS	71
<u>6.</u>	<u>CONCLUSIONES</u>	<u>82</u>
	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>85</u>

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1.	23
Imagen 2.	26
Imagen 3.	31
Imagen 4.	39
Imagen 5.	45
Imagen 6.	50
Imagen 7.	56
Imagen 8.	58
Imagen 9.	59
Imagen 10.	67
Imagen 11.	72
Imagen 12.	73
Imagen 13.	74
Imagen 14.	75
Imagen 15.	76
Imagen 16.	77
Imagen 17.	78
Imagen 18.	79
Imagen 19.	80
Imagen 20.	81

RESUMEN

El arte conceptual y las metodologías relacionadas con el uso del lenguaje, han sido durante mucho tiempo, elementos característicos de las propuestas artísticas contemporáneas. El presente trabajo monográfico resalta los aspectos teóricos de esta corriente. Analizando en un primer capítulo los elementos constitutivos del arte de la instrucción en la obra de Sol LeWitt y desde el aspecto del lenguaje en la obra de Joseph Kosuth. En la segunda unidad se describen los elementos que conforman las obras de instrucción realizadas por el artista Erwin Wurm y Anish Kapoor. Para concluir con una propuesta de creación realizada a partir de instrucciones.

Palabras claves: Arte conceptual, Instrucción, lenguaje, dibujos murales, idea, escultura, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Anish Kapoor, Erwin Wurm.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo exponer la serie de procesos que permitieron la consolidación de metodologías conceptuales a partir del uso del lenguaje como un elemento que permite asignar unas categorías artísticas a las obras de arte distintas a las que hasta antes de los años sesenta se habían planteado en la historia del arte.

La preocupación por determinar una definición del arte y el compromiso radical de encontrar ideas acerca de su función. Son elementos que están plasmados en el desarrollo de la carrera de los artistas conceptuales. Sol LeWitt y Joseph Kosuth, aparecen dentro del panorama histórico como dos artistas pioneros, que llevaron la práctica artística a otro nivel. Realizando paralelamente una serie de ensayos y teorías alrededor de la definición del arte desde las ideas, el lenguaje, la lógica, las proposiciones analíticas y el uso de la metodología del lenguaje y las instrucciones.

Visibilizar el pensamiento de los artistas y dejar en un segundo plano el componente morfológico o material. Han sido también algunas de las características más prominentes de la producción artística conceptual que en su desarrollo permitió la inclusión y exploración de formas no convencionales para producir una obra de arte.

El utilizar el lenguaje escrito como una metodología de trabajo para la creación de obras conceptuales en el campo de las artes visuales es la base de la presente monografía. Aquí en esta se trata de profundizar en el concepto de arte de instrucción y

arte colaborativo a partir de la revisión de las ideas de artistas pioneros como Sol LeWitt y Joseph Kosuth en las practicas del arte conceptual.

Se hace un recorrido por la serie Wall Drawings de Sol LeWitt, en la que entre otras cosas se pone de manifiesto el proceso de trabajo que desarrolla el artista. Definiendo sus lineamientos desde el punto de vista práctico y su proceder en la implementación de las instrucciones para ejecutar sus dibujos. Se analizan las características principales que determinan el sistema de pensamiento del artista. Las estrategias que utiliza para traducir una instrucción en un elemento físico. Que está compuesto de números, líneas, colores, posiciones, tamaños, y una serie diversa de elementos que provienen del campo formal. Al mismo tiempo se tiene en cuenta aspectos teóricos que relacionan el proceder de las obras de LeWitt con la teoría de la información. Analizando el proceso de trabajo de las instrucciones como un conjunto interrelacionado que permite la creación de diversas etapas en las que se transforman las ideas, pero en el que prevalece el concepto del arte.

En la obra de Joseph Kosuth también se analizan diversos aspectos relacionados con el lenguaje, en el que se encuentran categorías lingüísticas que están próximas a la matemática o a la lógica. Comparando parte de su producción a partir de la creación de dos de sus textos claves: art after philosophy, y, the artist as antropology. Permitiendo diferenciar las ideas principales que rodean su producción basándose en una metodología que se transforma a medida que intenta definir aspectos del arte en la institución artística y fuera de esta, o sea en el contexto, como el lo llama. A partir de aquí se construye una base para poder entender la segunda unidad que esta más enfocada en poder analizar los procedimientos y las características principales de obras

de arte contemporáneo en las que se atraviesan otras ideas ya no enfocadas en definir el arte sino en poder establecer relaciones de intercambio entre el trabajo colaborativo y la inclusión de diferentes metodologías algunas provenientes del arte conceptual para poder generar obras de arte que cuestionan elementos de la sociedad actual y de los comportamientos asociados a sus realidades.

Particularmente la unidad intenta establecer las semejanzas y diferencias de las instrucciones propuestas por Anish Kapoor con las instrucciones del artista Erwin Wurm en la práctica del arte contemporáneo. Sobre todo, después de que en ambas prácticas se cuestionan aspectos escultóricos y colaborativos. Para analizarlos se hace una semblanza de las obras acompañada de una reflexión de la práctica artística. Por medio del esclarecimiento de las nociones que implican exhibir y producir obras de arte desde categorías híbridas y efímeras.

Finalmente se hace uso del arte de la instrucción como mecanismo de creación visual que permita al espectador la interacción con la pieza artística. Estructurando una serie, que está compuesta de diversas instrucciones. Todas ellas encaminadas a revelar aspectos del comportamiento humano, pero que se atraviesan por reflexiones desde lo absurdo, lo irónico y la capacidad para generar ficción en los procedimientos que llevan a cabo las ideas de las instrucciones.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El arte conceptual a partir de las reflexiones suscitadas por los acontecimientos espacio temporales de la época, ha planteado “estrategias” de creación como el uso del lenguaje y las instrucciones. El lenguaje definido desde las teorías de Joseph Kosuth propone una definición del arte que parte desde un concepto tautológico en el campo estrictamente artístico y luego se transforma en una relación directa con el mundo a través de una relación social. Mientras que el concepto de las instrucciones en las teorías de Sol LeWitt define la practica conceptual como una idea o máquina para hacer arte que deviene en un cuestionamiento de la materialidad, de la ejecución de la obra y de la distribución en el espacio.

Estas teorías fueron expandidas a su vez, por las prácticas de varios artistas contemporáneos que propusieron revisar el ejercicio creativo a partir de componentes ya no relacionados con aspectos sobre la definición del arte sino más bien afines con el contexto coyuntural de sus épocas que incluían aspectos políticos, sociales, antropológicos, institucionales y tecnológicos. Trayendo como consecuencia una forma de trabajo que está más próxima a una metodología de la incertidumbre, donde no hay una vocación artística enfocada en la producción de instrucciones como recurso estilístico para desarrollar un ejercicio critico que compromete un planteamiento extenso de la definición del arte y de su incidencia en la historia, sino más bien, en una metodología desligada de un proceso de trabajo continuo y más bien ocasional, que también responde a las variaciones de la vida cotidiana y a cuestionamientos

intermitentes, sin ninguna conexión aparentemente comprometida con un discurso del arte por el arte o de la idea como definición del arte.

En este sentido se hace necesario preguntarse ¿de qué manera operan las instrucciones y el uso del lenguaje en los procesos de creación de los artistas conceptuales, y que valor le asignan a esa metodología de trabajo según sus procesos y obras?

JUSTIFICACIÓN

La investigación se hace para poder demostrar como las prácticas y procesos de los artistas conceptuales de los años 60, dieron paso a una metodología de trabajo que desarrolló a partir del lenguaje, formas de creación que incluían el concepto de la instrucción y el trabajo colaborativo. Que aportaron nuevos estilos y métodos para el desarrollo de la creación en el arte contemporáneo y cuya influencia se vio reflejada de forma trascendental, en muchos artistas, sobre todo en la década de los noventa y desde entonces hasta la época actual.

En este sentido se hace necesario revisar los conceptos en los que se apoyan estas ideas del arte conceptual, como las relacionadas con la transmisión de ideas (Lovatt), la de las sentencias de arte conceptual (Sol Lewitt) o la idea del artista como antropólogo (Joseph Kosuth) para poder plantear una propuesta artística que refleje el uso de las instrucciones como una metodología de trabajo que cuestiona diversos valores artísticos, políticos y culturales. Teniendo en cuenta que se pueden relacionar aspectos de la comunicación, el lenguaje y el trabajo colaborativo, en una dinámica no jerárquica sino de intercambio significativo, pero adicionalmente dentro de un marco de discusión en el arte contemporáneo. Reconociendo, además, las múltiples facetas de trabajo que puede tener una obra concebida a partir de instrucciones, y para lo cual se hace necesaria una comparación entre los trabajos de dos artistas, de manera que puedan encontrarse las relaciones y los distanciamientos en términos metodológicos, discursivos y técnicos y posteriormente incluir esas comparaciones, dentro de un nuevo ejercicio de trabajo plástico y conceptual.

OBJETIVOS

Objetivo general

Utilizar el lenguaje escrito como una metodología de trabajo para la creación de obras conceptuales en el campo de las artes visuales

Objetivos específicos

1. Profundizar en el concepto de arte de instrucción y arte colaborativo a partir de la revisión de las ideas de artistas pioneros como Sol LeWitt y Joseph Kosuth en las practicas del arte conceptual.
2. Establecer las semejanzas y diferencias de las instrucciones propuestas por Anish Kapoor con las instrucciones del artista Erwin Wurm en la práctica del arte contemporáneo.
3. Hacer uso del arte de la instrucción como mecanismo de creación visual que permita al espectador la interacción con la pieza artística.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Introducción a las metodologías del arte conceptual de los años sesenta del siglo XX

A mediados de los años sesenta un grupo de artistas de Estados Unidos e Inglaterra, comenzaron a trabajar a partir de palabras y conceptos. Algunos de ellos escribieron en revistas o publicaciones, los lineamientos teóricos en los cuales basaban su filosofía de trabajo apoyándose en el uso de las ideas como un método para la representación plástica. Los artistas, los críticos y teóricos de arte llamaron a este movimiento *Arte conceptual*. Y por lo tanto los artistas que lo practicaron y lo practican se les ha llegado a conocer como *artistas conceptuales*.

Desde sus inicios y debido a sus características inusuales, el arte conceptual planteó muchas preguntas sobre la definición del arte, sobre la ontología y los medios de las obras de arte y sobre nuestra experiencia apreciativa de ellas. En este sentido muchos de los artistas adscritos a este movimiento, intentaron de una u otra forma interpretar o resolver cada una de estas preguntas, a partir de dos estrategias fundamentales. La primera de ellas a través de la circulación de sus planteamientos teóricos en medios artísticos y periódicos como revistas de arte, publicaciones periodísticas o ensayos filosóficos de carácter público. Intentando con esto, crear un contra peso a la comprensión visual formalista, simple y tradicional que los espectadores le aplicaban a las obras objetuales hechas hasta ese entonces, por lo que en principio se trataba de generar un conflicto en la recepción de los mismos (Morgan, 1996). Y la

segunda estrategia fue a través de la materialización de las propuestas artísticas o la solución plástica a los cuestionamientos conceptuales de las ideas allí representadas. Sin que esto significase un compromiso absoluto con la materialidad.

Del mismo modo y desde el punto de vista de la crítica de arte, algunos teóricos intentaron aproximarse a la construcción de un sentido histórico y a una comprensión más precisa de este movimiento mediante la sistematización de sus características descriptivas. Uno de esos primeros estudios fue el que realizó la teórica norteamericana Lucy R. Lippard, titulado: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972). Publicado en 1973. Este libro, es una transcripción literaria y una reflexión de los experimentos, las acciones en espacios, los discursos performativos y las actividades conceptuales de muchos artistas en diferentes espacios de Estado Unidos, en el transcurso de seis años de 1966 a 1972. A partir de esta compilación historiográfica, se podría rastrear algunas metodologías o aplicaciones formalistas como por ejemplo las que tienen que ver con el uso del lenguaje y otras como algunas actitudes artísticas de carácter conceptual que han planteado nuevas teorías acerca del uso y la función de los métodos de los artistas conceptuales en su camino para la consolidación de este movimiento en la historia del arte del siglo XX. Precisamente algunas de esas nuevas revisiones teóricas han incluido análisis más rigurosos sobre todo en el componente metodológico de las obras, específicamente tratándolas a partir de un enfoque comparativo, como el que realiza el teórico norteamericano Robert C. Morgan en su texto *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. En el que señala algunos rasgos coincidentes en los formatos de presentación de las ideas de las obras lo que determinaría según su visión, tres aspectos

claves para la construcción de metodologías coherentes que van más allá del soporte de las obras y de sus características visuales (el método estructuralista, el sistemático y el filosófico). No obstante, es necesario, hacer una revisión de algunos planteamientos teóricos de los artistas Sol Lewitt y Joseph Kosuth que dentro de este panorama realizaron un abordaje más complejo del fenómeno planteado, para tener así una noción más precisa, sobre los procesos teóricos que consolidaron esas metodologías y especialmente para validar el uso del lenguaje como orientación metodológica de las prácticas artísticas conceptuales.

1.1.1 Las teorías conceptuales de Sol Lewitt

En Estados Unidos, el primero de los escritos sobre arte conceptual fue el que hizo el artista norteamericano Sol Le Witt, titulado: *párrafos sobre arte conceptual* y que fue publicado en el número 10 de la revista Artforum en New York, en junio de 1967. En este artículo, Le Witt explica la estructura de su práctica artística, definiendo el arte conceptual como una idea o concepto que se transforma en una máquina de arte. (LeWitt, 1967)

Explica además y brevemente las funciones de los artistas conceptuales, la definición de la lógica y de la percepción, el procedimiento para evitar la subjetividad en la obra, la importancia de visibilizar el proceso de pensamiento del artista y el uso del espacio, la arquitectura y de los materiales para ejecutar las ideas de los artistas.

Le Witt desarrolla parcialmente estos elementos mediante la asignación en cada uno de los párrafos de definiciones breves a modo de cánones teóricos. Siendo este

primer antecedente uno de los enunciados claves para definir la práctica del arte conceptual en Estados Unidos, y en consideración necesario, para la construcción de algunas actitudes artísticas que, al materializarse en forma de obras de arte, se podrían convertir también en metodologías de trabajo para los artistas conceptuales en los años posteriores.

Precisamente uno de estos procesos de trabajo es el relacionado con la práctica de la repetición. En el texto antes mencionado Le Witt asegura, que “usar repetidamente una forma simple, reduce el campo de la obra y concentra la intensidad en la distribución de la forma” (LeWitt, 1967). Lo que quiere decir en términos procesuales, que el acto de repetir una idea a través de su materialización en una forma convierte a ese acto (en la obra de arte conceptual), en la finalidad no solo del proceso del pensamiento del artista sino también de la obra que utiliza ese método, disminuyendo su campo de significado de forma considerable.

No obstante, el artista no enfatiza en la repetición como una metodología o estructura principal de los mecanismos de producción para el arte conceptual, sino que simplemente lo menciona y lo define sin asignarle ninguna categoría jerárquica. En el texto, el artista no es determinadamente en afirmar cual es la naturaleza de la forma para la materialización de la propuesta, que en este caso específico puede ser objeto de repetición. Ya que deja abierto en este primer escrito la posibilidad de ejecutar las ideas a partir del material que más se adapte a ellas. Lo que no limitaría el campo de producción e interpretación del arte conceptual.

Por otro lado, en un segundo texto publicado dos años después en el número 9 de la revista *Art and Language* en Inglaterra y titulado *Sentences on Conceptual Art*. Le Witt enumera 35 proposiciones para “orientar a los artistas sobre actitudes adoptables para la correcta realización del arte conceptual” (Lewitt, 1969). En esta nueva revisión, entre otras cosas, el artista hace una declaración con relación a la formalización de las obras. Menciona que como ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede usar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escritas o habladas) hasta la realidad física por igual.

Lo que quiere decir que para Le Witt, determinar una función metodológica para construir una obra de arte conceptual puede ser un imperativo categórico que se puede materializar de diversas formas. Lo que no significa en sus palabras, que la materialidad del soporte o de los soportes, se transformen en la idea de la obra. Sino que por el contrario se conviertan en un medio específico de trabajo. E inclusive al situar la materialidad en un terreno abstracto, la mente podría ser también el soporte de una idea y ésta no necesariamente tendría que materializarse en alguna forma física para poder existir como idea, como concepto y como obra de arte.

Por otro lado, Le Witt al hacer mención en una de sus sentencias, a las palabras escritas o habladas en la Sentencia 15 (1969), como elementos para la conceptualización de las ideas; estaría asignando de forma natural la posibilidad de que los artistas conceptuales puedan acceder metodológicamente a una estructura lingüística. Una forma básica de materializar las ideas que además puede incluir la interpretación de los signos lingüísticos y sus significados en forma de símbolos, palabras o expresiones teniendo en cuenta la recepción del espectador.

Esto refuerza el planteamiento de Robert C. Morgan en el que afirma que:

Cuando el crítico Jack Burnham escribió “Systems Esthetics” en 1968 (*Artforum*), había un sentimiento claro de que el arte había pasado del objeto a la idea, de que el arte había pasado de una definición material a ser considerado un sistema de pensamiento. Existía únicamente como un concepto de la imaginación; donde la legitimidad de la forma ya no podía asumirse, y la gramática y el vocabulario artístico quedaban dentro del reino de la representación. (Morgan, 1996, pág. 12)

En este sentido, surgiría una pregunta clave para entender la metodología lingüística dentro del desarrollo de la práctica del arte conceptual y es la siguiente: ¿cómo se podría usar la estructura del lenguaje en términos metodológicos si el lenguaje escrito o hablado había tenido una connotación literaria y no artística?

Para poder abordar esta pregunta habría que remitirse a la sentencia número 16 de Sol Le Witt, en la que expresa que “si el artista usa palabras y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces estas palabras son arte y no literatura”. Según este postulado desde el punto de vista metodológico, el arte conceptual brindaría a los artistas la posibilidad de materializar sus ideas en forma de palabras sin entrar en debates filosóficos acerca de si las palabras son o no arte. Ya que como deja muy claro Lewitt, la materialización de la obra de arte mediante el lenguaje debe de estar acompañada de una reflexión y cuestionamiento específicamente estético y no literario para ser considerada como tal.

Claramente a partir de esta definición de Sol Lewitt, el lenguaje comienza su camino en los procesos de producción de los artistas conceptuales desde un punto de vista metodológico. Convirtiéndose en un rasgo distintivo de este movimiento. Y materializándose a partir de lo que el teórico Robert C. Morgan llama una especie de reducción última del arte, o el epicentro lingüístico del arte. (Morgan, 1996, pág. 12)

1.1.2 La teoría lingüística de Joseph Kosuth

Otro de los artistas en escribir y teorizar sobre este movimiento artístico, fue el norteamericano Joseph Kosuth. Que, en octubre de 1969, publicó en la revista *Studio International* el texto: *art after philosophy (El arte después de la filosofía)*. En este texto Kosuth discute la separación entre la estética y el arte, define el arte como una tautología, explica el funcionamiento del objeto en un contexto de arte, la definición del arte formalista, y la naturaleza y el valor del arte que adquirirían las propuestas de los artistas de este movimiento.

Precisamente, uno de los conceptos que desarrolla Joseph Kosuth y que lo conecta directamente con el lenguaje, es el de la tautología. Para desarrollarlo, Kosuth definió primero que las obras de arte son proposiciones analíticas (Kosuth, 1969). Es decir: son enunciados cuya verdad aparece por el simple hecho de entender el significado de sus términos. (Wikipedia, 2019). Lo que implicaría que basta con entender que el arte es arte para convencerse de que es verdadero.

Luego convirtió “la idea del arte”, o el enunciado analítico en una definición de arte, pero en un marco no filosófico sino artístico, ya que para Kosuth el arte es una definición del arte y no de la filosofía. Y finalmente para completar el desarrollo del

concepto de tautología, definió que las propuestas del arte no son morfológicas o fácticas sino lingüísticas. o sea que no describen el comportamiento de objetos físicos o incluso mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. (Kosuth, 1969).

En otras palabras, lo que plantea Joseph Kosuth es que, en el contexto del arte, la tautología, que es una proposición de verdad, se convierte automáticamente en lenguaje y en una definición del arte. Lo que directamente conecta al arte conceptual, con un procedimiento lógico-matemático. O lo que es lo mismo: que el arte también puede ser lógico. O que el mundo también es una definición.

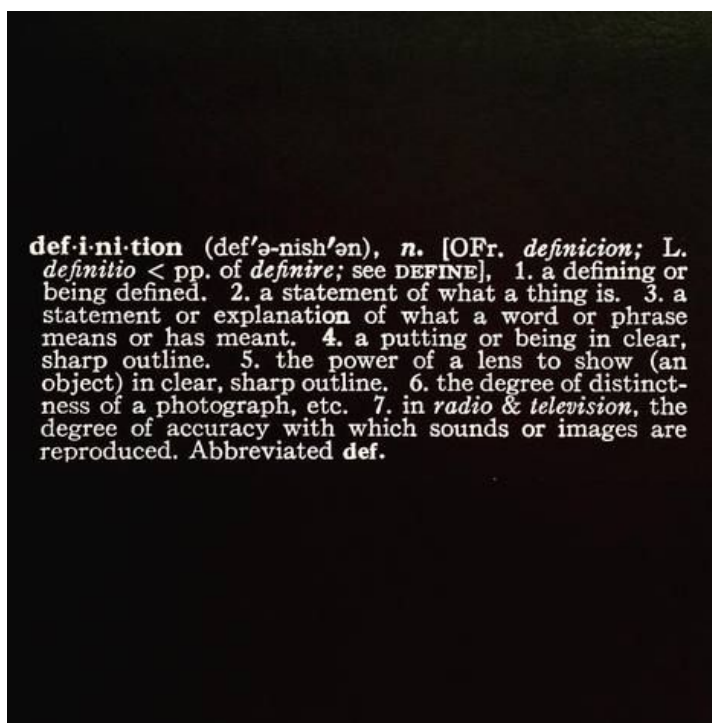


Imagen 1. Definition. Joseph Kosuth. Ampliación fotográfica montada de la definición de diccionario de "definición". 144.8 x 144.8 cm. 1966 -1968. Tomado del sitio web del Museo de Arte Moderno de New York, sección: Pintura y Escultura.

Con la definición del arte como tautología queda claro para Joseph Kosuth, que el lenguaje es un medio para manifestar la *condición de arte*. Ya que ésta se encontraría en la mente en un estado original. Es decir, en forma de definiciones. Lo que para el espectador de la obra significaría que estaría leyendo un pensamiento o una idea al mismo tiempo que una definición del arte. Pero para Kosuth, lo que le interesa de esto, es la consecuencia que tiene esa definición del arte en la mente o experiencia del espectador. Ya que es ahí en esa consecuencia (llamémosla mental o analítica), en donde también se encuentra la condición de arte que el artista intenta definir.

No obstante, si el lenguaje se convierte en una forma de materializar ideas, ésta forma vendría a ser también una metodología de trabajo conceptual ya que implica un procedimiento lógico que primero se materializaría en la mente y luego devendría en algo tangible, es decir en *una forma-lenguaje*. De esta manera, el lenguaje según lo plantea Joseph Kosuth podría también definirse como una metodología o procedimiento que se puede aplicar a algunas obras de arte conceptual basándose en un principio, en la definición de tautología.

Sin embargo, aquí cabría preguntarse: ¿Dónde queda lo físico o morfológico en todo esto? ¿Y por qué algunas de las obras de Joseph Kosuth se plantearon por medio de la utilización de elementos tanto lingüísticos y mentales, así como también físicos o morfológicos?

Para responder esta pregunta habría primero que reconocer que el arte conceptual surgió como una reacción al formalismo, y especialmente como una oposición a las teorías formalistas del expresionismo abstracto norteamericano. En este sentido,

los artistas adscritos al arte conceptual son considerados como antiformalistas. Debido a que reconocen en las ideas, el aspecto más importante de las obras. (LeWitt, 1967). Y la forma o el aspecto material, no es la prioridad de la obra debido a que el arte es necesariamente una acción “a priori” a la acción de ver. (Kosuth, 1969). Es decir que, para el artista, el arte antecede a la forma y a su materialización. En este sentido sería importante mencionar la opinión de la teórica italiana (Caldarola, 2018) cuando afirma que: Las obras de arte conceptual podrían ser similares a los experimentos científicos, ya que la mejor manera de demostrar que algo es posible no es meramente describirlo en un experimento mental, sino mostrar que en realidad es el caso.

Esto, en ningún caso afectaría la definición del arte en términos analíticos, ya que las limitaciones morfológicas no alejan a las proposiciones del concepto del arte. El artista dice Kosuth, no se encuentra directamente preocupado con las propiedades físicas de las cosas. (Kosuth, 1969). Sino por el significado de los elementos o proposiciones en un contexto del arte, y no nuestra opinión subjetiva o nuestra percepción de ellos como entidades (en Filosofía) en el mundo. (Eftekhar, 1998). Para poder comprender más este enunciado habría que citar una de sus obras más representativas y que hace parte de su serie de trabajos titulada: art as idea, as a idea.



Imagen 2. One and three chairs. Joseph Kosuth. 1965. Silla plegable de madera, fotografía montada de una silla y ampliación fotográfica montada de la definición del diccionario de "silla". Silla (82 x 37.8 x 53 cm), panel fotográfico (91.5 x 61.1 cm), panel de texto (61 x 76.2 cm). Tomado del sitio web del Museo de Arte Moderno de New York.

La materialidad de la obra una y tres sillas de Joseph Kosuth corresponde a la interpretación en el campo visual y lingüístico. Kosuth otorga un valor tautológico a la condición material de la que está compuesta, es decir, está haciendo un comentario sobre la autoridad de la forma. Desafiándola desde el campo del arte conceptual para encontrar en ella, una nueva definición del arte.

El artista no crea la silla, sino que la selecciona. El artista no hace una representación iconográfica de la silla, sino que presenta una fotografía. El artista no inventa la silla, sino que utiliza una definición del diccionario. Todo este conjunto de elementos físicos le sirven a Kosuth para demostrar que la tautología, es una definición

del arte y que una silla: es una silla, es una silla, es una silla. O sea, que la obra es una cadena de signos.

Por lo tanto, este método de trabajo comprueba contundentemente que la obra como la define Kosuth, es una proposición del lenguaje y que la proposición es la cosa. (Eftekhar, 1998) Pag 6. Pero no es una definición segmentada. Es decir, cada parte de la obra no es una parte de la definición, sino que son la definición completa del arte. Lo que ocurre es que el enunciado verbal y el icónico dialogan entre sí. Pero continuamente están siendo parte del mismo significado de la silla, en una relación que representa un todo.

Al llegar a este punto, cada lector-espectador puede interpretar en forma mental por medio de su experiencia con cada una de esas definiciones planteadas por Kosuth. No obstante, el sentido de la idea, o la forma en la cual se leerían esas definiciones plantearía también una nueva categoría de análisis que sería el concepto de movimiento. Ya que el espectador posiblemente tendría que seguir una secuencia lógica para poder aprehender la idea de la obra en el momento de su lectura. Yendo, por ejemplo, de la silla, a la representación de la silla y luego al concepto de la silla. Generando también un desplazamiento de la mirada y del concepto en el desarrollo del proceso de lectura. Lo que conceptualmente no plantearía una especie de instrucción semántica implícita para comprobar la veracidad de la tautología expresada en la obra. Pero si un procedimiento que intenta poner en evidencia, las estrategias de sentido que abarca la experiencia del espectador.

2. METODOLOGÍA

La presente monografía es una investigación cualitativa de carácter descriptivo e histórico que propone una revisión de reflexiones propias de las características y aspectos formales que definieron algunas de las prácticas propias y aún presentes en el arte conceptual. Para ello se realizará metodológicamente una revisión documental y la consecución de fuentes. Se define como la ruta de trabajo para el desarrollo de la monografía los siguientes momentos: en primera instancia, se realizará una extensa consulta y búsqueda de información sobre los aspectos más relevantes y las ideas presentes sobre arte conceptual, para la construcción del marco teórico. A partir de una selección de bibliografía y textos afines (tesis, artículos de prensa, sitios web de museos, ensayos sobre arte conceptual, videos, entre otros), se establecerá información relevante que permita configurar un cuerpo teórico que permita explicar el fenómeno de uso del lenguaje como método para la creación. Esta idea será revisada a través de las reflexiones y prácticas de los artistas: *Joseph Kosuth* y *Sol Lewitt*, para comprender la creación de sus propuestas y específicamente sus metodologías de trabajo en los años 60.

Donde a través de las *teorías lingüísticas* de Joseph Kosuth se propone una definición del arte desde el concepto de la tautología mientras que en el caso de Sol LeWitt se propone una idea de que el arte antecede a la forma y con ello la definición de los conceptos de instrucción, a partir de análisis de la obra: *Dibujos murales* de este artista norteamericano. Esto permitirá analizar y comprender algunos de los procedimientos lingüísticos que se utilizan para la creación de este tipo de propuestas

en espacios museísticos. Posteriormente se analizará parte de los planteamientos de Joseph Kosuth en su texto: el artista como antropólogo, teniendo en cuenta que hay una evolución del concepto de arte en este artista a partir de la creación de este texto, lo que permitiría que se incluya dentro de su línea de arte conceptual, el contexto. Generando una visión más amplia no solo de la idea de instrucción sino también del concepto de trabajo colaborativo.

En un segundo momento se hará un análisis de las obras de los artistas Erwin Wurm y Anish Kapoor, a través de una metodología de investigación descriptiva y explicativa, que permita comparar el uso y la función que tienen las instrucciones dentro de los proyectos de cada uno de estos artistas. Haciendo énfasis en las condiciones en que se desarrollan cada una de las obras. Sus intenciones, los recursos técnicos utilizados y sobre todo la explicación sobre cómo se aplican las metodologías de trabajo conceptual relacionadas con el lenguaje y la instrucción. Y como opera el contexto en la creación de las obras.

Finalmente se presenta un diario del trabajo realizado a partir de imágenes de los procesos artísticos en las fases de producción. De forma que se sistematizará los resultados y experimentos, por medio de la presentación de tablas que contendrán de las etapas del proyecto en su fase final.

3. EL ARTE DE LA INSTRUCCIÓN Y EL ARTE COLABORATIVO EN LAS IDEAS DE LOS ARTISTAS SOL LEWITT Y JOSEPH KOSUTH

3.1 Los dibujos murales de Sol Lewitt

Gran parte de la producción artística de Sol Lewitt, se basó en la realización de proyectos contruidos a partir de instrucciones o de diagramas para ser representados en diferentes espacios e instituciones artísticas en Estados Unidos y el resto del mundo. La génesis de estas obras se remonta a un proyecto iniciado en 1968 para un libro de dibujos con estructura serial de acuerdo con la lógica de la combinación de las cuatro direcciones lineales y que también utilizó en el primer *Wall Drawing*. (dibujo mural) (Sofía, 2020)

La serie de trabajos realizada a lo largo de cuarenta años se hizo a partir de unas instrucciones que eran dadas mediante la combinación de palabras con diagramas y esquemas visuales de lo que serían los componentes geométricos de la propuesta o la guía para la ejecución de la pieza en un espacio específico. El primero instalado en la galería Paula Cooper de Nueva York del 23 al 31 de octubre del mismo año, en una exposición colectiva organizada por Lucy Lippard y el pintor minimalista Robert Huot y que se hacía en apoyo de los opositores a la guerra de Vietnam. (Sofía, 2020).

El concepto fue un proceso basado en el uso de la línea y del dibujo específicamente como recurso creativo primario, pero también se convirtió en una forma de conceptualización de las ideas artísticas referidas a la construcción de la definición de un arte que respondiera mayoritariamente a una teoría de procesos, más que a un resultado físico en concreto. LeWitt simplemente dijo que había estado considerando

hacer un dibujo en la pared durante algún tiempo y había discutido la idea con Judd, y finalmente decidió "qué demonios (Caldarola E. , 2018).

Para esta misma investigadora, LeWitt también produjo una obra de arte que no era, en sí misma, un objeto, sino que las condiciones materiales de la existencia del trabajo se utilizaron para comprometer su condición de entidad autónoma, dirigiendo la atención a las circunstancias de su producción y recepción (Caldarola E. , 2018).

En un primer momento, la estructura básica de las instrucciones de los dibujos estuvo basada en la creación de cuatro líneas que seguían una dirección específica enmarcada posteriormente en un patrón geométrico rectangular. Así, la primera línea de su sistema conceptual sería vertical, la segunda horizontal, la tercera sería diagonal derecha y la cuarta diagonal izquierda (Ver imagen 3). Este esquema generado a partir de la combinación de las diferentes líneas, paulatinamente se convirtió en el elemento figurativo que ayudó a transmitir el proceso mental de creación de Sol LeWitt y a la postre, la definición de arte que creaba en cada uno de sus procesos.

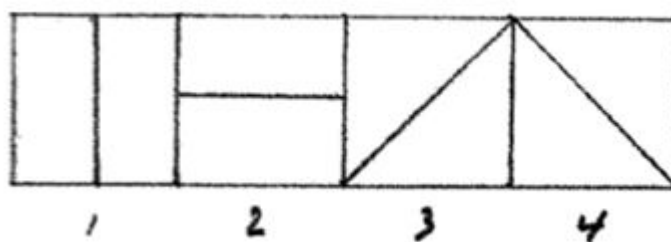


Imagen 3. *Permutación numérica*. Sol LeWitt, 1968. Tomado del sitio web del Museo de Arte Reina Sofía.

Todos los dibujos murales de Sol LeWitt se pudieron concretar y sistematizar como una práctica o una metodología de trabajo, debido a que existió una base teórica

robusta, que le proporcionaría en el campo de la crítica, algunas herramientas para definir las orientaciones conceptuales, los lineamientos y definiciones de su práctica artística.

Escribir unas sentencias para englobar la práctica artística en un sistema de trabajo, es casi que asignar un lenguaje propio a la definición de arte en forma individual. Y esto es muy común encontrarlo en el ejercicio creativo de Sol Lewitt. Si analizamos en detalle cada uno de sus escritos realizados a partir de 1968, estos intentan materializar los cuestionamientos y las investigaciones del artista a lo largo de un proceso de trabajo continuo. A diferencia de sus escritos párrafos de arte conceptual o sentencias de arte conceptual, en los posteriores textos encontramos una inclinación teórica más directa hacia una metodología práctica que está englobada en el uso de las instrucciones como un sistema de producción conceptual.

En su texto *Doing Wall Drawings* (1971) Lewitt, sistematizó los procedimientos y las estructuras conceptuales de la práctica del dibujo, expresando que:

El artista concibe y planea los dibujos en la pared. Son realizados por dibujantes (el artista puede ser su propio dibujante); el plan (escrito, comunicado o dibujado) es interpretado por el dibujante.

Hay decisiones que toma el dibujante, dentro del plan, como parte del plan. Si se dan las mismas instrucciones, cada individuo, siendo único, las entenderá de manera diferente y las ejecutará de modo diferente.

El artista debe permitir varias interpretaciones de su plan. El dibujante percibe el plan del artista, luego lo reordena de acuerdo con su experiencia y entendimiento.

(LeWitt, Doing Wall Drawings, 1971)

Aunque estas guías o sentencias, se referían más a la estructura conceptual del trabajo, de cierta manera reflejan una visión muy crítica en cuanto al sistema de producción de las obras, que se estaban llevando a cabo hasta ese momento, ya que algunos de los grandes interrogantes que planteaba Sol Lewitt y que éste de manera puntual no lo menciona en el escrito, tiene que ver con tópicos asociados con la especificidad del lugar de creación del dibujo mural y sobre todo la crítica institucional implícita que interroga los sistemas de distribución y consumo del mundo del arte (Lovatt, 2010).

Cuestiones que son esenciales sobre todo para poder reconocer el gran aporte metodológico en la obra de Sol Lewitt que permite generar variaciones en la forma de exhibir cada una de las piezas. Esto puede observarse indudablemente y con mayor detalle en la serie ya sea como un sistema integral de cuestionamiento a la función o al concepto de creación tradicional llevada a cabo hasta ese momento por el arte moderno, así como también una metodología conceptual que paradójicamente se convirtió en un sistema de producción industrial, de dibujos murales. Teniendo en cuenta que para la muerte del artista en el año 2007. Se habían realizado aproximadamente 1.350 dibujos murales, que comprenden aproximadamente 3.500 instalaciones en más de 1.200 lugares (Delivery, 2013). Sin embargo, esto no va en contravía de sus planteamientos iniciales, ya que en su texto de 1968 titulado Párrafos sobre arte conceptual, Lewitt expresa claramente al referirse a la definición del arte conceptual, que las ideas son una

máquina para hacer arte. O lo que es lo mismo: que el arte es una máquina para hacer ideas. Por lo que el reflejo de su producción plástica se justifica por medio de su producción teórica y sus principios metodológicos.

Si bien el artista partió en sus primeras investigaciones de cuestionamientos referidos a una definición del arte desde elementos lingüísticos, mentales y procesuales, éstos progresivamente se convirtieron en un cuestionamiento hacia las instituciones de arte, los conceptos de autoría, la relación con el espacio de exhibición y en términos relacionales, el trabajo colaborativo.

Uno de estos interrogantes que están implícitos en las instrucciones es precisamente el del concepto de autoría. Cada vez que Sol Lewitt plantea un dibujo mural está poniendo de manifiesto la posibilidad de que su concepto de arte y las ideas que están asociadas a ese concepto o definición pueden ser materializadas por otros individuos diferentes a él. Esto no evitaría que la función de la idea que él planteó en las instrucciones se manifieste, por el contrario, Sol Lewitt estaría cuestionando su función como artista, es decir, se estaría preguntando por medio de los dibujos: ¿Por qué tengo que ser yo el que realice la obra? y ¿de qué forma afecta el concepto, el hecho de que otra persona ejecute mis dibujos?

Ninguna de las respuestas puede plantearse o resolverse desde un punto de vista conceptual, si previamente no se sigue una instrucción lógica o matemática en forma de esquema mental. Para esto, el artista opera como el conductor de una idea de arte, a través del uso del lenguaje, que a su vez se manifiesta en forma de instrucciones en papel.

Inicialmente las ideas de Sol Lewitt no están vinculadas a un medio en particular, ya que originalmente se encuentran en forma de ideas. Sin embargo, el artista considera que pueden desarrollarse por medio de ciertos materiales o herramientas que establecen una relación directa con esa idea principal o con el problema del concepto planteado en cada dibujo; de esta manera y retomando las intenciones iniciales del propio artista, aquellas ideas quedarían relacionadas a un método estrictamente artístico y no filosófico. Ya que el concepto procede de esa primera disciplina, y es autónomo al sistema de opiniones, representaciones y nociones del mundo que caracteriza a ésta última.

Por otro lado, en la aplicación de la metodología de trabajo de las instrucciones, se podrían evidenciar las reglas, las predicciones, los sistemas, las prácticas y todos los procesos que implican el desarrollo de esas ideas en el terreno mental y/o material. En este sentido, entender el problema del soporte de las ideas en las obras de Sol LeWitt, implica reconocer que existe un ciclo de transformación, o una secuencia que lleva inicialmente a esa idea a mutar en otro soporte o material. Ya que en el proceso de creación de cada uno de los dibujos se genera una secuencia de pasos definidos o predefinidos previamente por el artista, que deja al descubierto, que el resultado de la pieza en su aspecto material es también el resultado de unas instrucciones o ideas. Y así, la labor del artista dentro del sistema de producción es comparable, por ejemplo, al de un compositor de música clásica. Éste originalmente crea una pieza musical en papel, que luego será ejecutada por un director de orquesta, por otros músicos o incluso por él mismo. Pero en esa analogía, el compositor nunca pierde los derechos de autoría de esta y tampoco el hecho de que la haya creado no evitaría que la pieza pueda ser

ejecutada por otros músicos o directores en cualquier otra parte del mundo aún en ausencia de éste.

Para explicar este aspecto habría que remitirse inicialmente a una teoría de la comunicación, para preguntarse ¿cómo se transmiten las ideas? y ¿cómo se perciben a través del lenguaje y los medios visuales? Al respecto Lovatt explica que:

El lenguaje que LeWitt usó para describir el modo de dirección de su trabajo - 'transmitir' 'información' como 'un conductor de la mente del artista al espectador' - se derivó, consciente o inconscientemente, de los campos florecientes de la teoría de la información y la comunicación. En su texto fundamental *La teoría matemática de la comunicación*, Claude Shannon describe "el problema fundamental de la comunicación [como] el de reproducir en un punto exactamente o aproximadamente un mensaje seleccionado en otro punto". El estudio de Shannon se originó en el campo de la criptología; y 'transmisión' en este contexto puede entenderse como un proceso de encriptación. El transmisor aplica un código al mensaje, transformándolo en una señal adecuada para la transmisión por el canal. El receptor debe decodificar la señal para reconstruir el mensaje. En el curso de su transmisión, sin embargo, la señal está sujeta a una cierta cantidad de interferencia o 'ruido': distorsiones del sonido, estática, alteraciones en la forma o el sombreado de una imagen, o errores en la transmisión. Según Warren Weaver, quien introdujo la teoría de Shannon a un público más amplio: "Por inteligente que sea con el proceso de codificación, siempre será cierto que después de recibir la señal sigue habiendo una incertidumbre indeseable (ruido) sobre el mensaje" (Lovatt, 2010).

Esta similitud entre la teoría de la información y el procedimiento o metodología de trabajo de Sol LeWitt, podría servir para categorizar la estructura de la transmisión de la idea en los Wall Drawings. Ya que hay una intención de parte del artista por presentar una idea en diferentes formas, a través de un título, de unas instrucciones, de las líneas, los colores, etc. Es decir que todo el proyecto se resumiría en elaborar un significado sobre como transmitir una idea en el arte.

No obstante, cada vez que ocurre un accidente en el proceso de trabajo de los dibujos, o hay una dificultad técnica que es inherente al proceso, como por ejemplo una superficie irregular donde se plasmaría la instrucción, se podría estar agregando más información a la idea inicial. Incorporado esa situación atípica a la cadena del mensaje inicial. O para usar la terminología de la teoría de la información, se estaría produciendo cierto tipo de ruido. Algo que también contempla los dibujos murales y la teoría de Sol LeWitt.

Las instrucciones por lo tanto van a estar dentro de ese ámbito de incertidumbre que rodea al aspecto de la comunicación. Ya que como menciona Lovatt: El emisor, que conoce el contenido del mensaje original, solo ve el ruido como interferencia. El receptor podría considerar que es parte de la información transmitida a través del canal, o una adición útil a la señal. (Lovatt, 2010). Esto afectaría al mensaje y por ende al arte.

O sea que la interferencia produce un nuevo orden en el sistema de la idea del dibujo mural. Es por eso por lo que, una misma instrucción al ser producida en dos lugares diferentes, produce, dos obras totalmente distintas. Aun si se utilizan los mismos métodos de trabajo, las condiciones de realización de cada una de ellas diferirían, ya sea por medio de la incertidumbre de las condiciones espacio temporales,

así como también por el “ruido” producido en dicho contexto arquitectónico. Habría ruidos diferentes, que crearían obras diferentes. Y por lo tanto es en esa condición en la que residiría el valor de las instrucciones. O el significado de cada uno de los dibujos:

Moreover, most of his drawings can never be exactly replicated; for each instantiation, each iteration, is a new interpretation, as is a new performance of a musical score. (Dia art foundation). Esto quiere decir que, de todas formas, la mayoría de los dibujos nunca pueden ser exactamente replicados, porque cada instante, cada interacción es una nueva interpretación, como una nueva presentación de una partitura musical.

De igual forma, las instrucciones están abiertas a la interpretación de quienes las ejecutan. Y junto con los planos que son más precisos en cuanto a su formalización, proporcionan el elemento principal a la hora de poder simplificar el vocabulario visual. Cada instrucción, es en sí, una fórmula de trabajo. Con la cual se manifiesta el arte. "un patrón / estructura completa de pensamiento sobre (y mediante) la noción de" dibujo. O el indicativo de volver a lo básico (Lovatt, 2010).

La gran diferencia que implica el ejecutar una obra original de Sol Lewitt, es precisamente que se sigan sus instrucciones y que estas correspondan a la posesión del documento original creado por el artista y no una reproducción del mismo a partir de una copia o una transcripción no autorizada por su equipo de trabajo, como ocurriría por ejemplo con una pieza de música clásica, para lo cual bastaría conocer el esquema de la partitura para ser ejecutada por alguna orquesta aún sin autorización del autor y sin que esto signifique la anulación del concepto artístico y musical de quienes la ejecutan. Es decir que para Lewitt, el dibujo en la pared es el arte del artista en tanto y en cuanto

no sea violado el plan. Si esto ocurriese, el dibujante se convierte en el artista y el dibujo será su obra de arte, pero un será arte que es parodia del concepto original (LeWitt, Doing Wall Drawings, 1971).

En términos estructurales, las instrucciones de cada uno de los dibujos murales constan específicamente de dos folios. El primero es un diagrama que contiene un espacio para esquematizar la estructura del dibujo. En este espacio, Sol Lewitt dibuja cada una de las secciones que compone la figura geométrica. Asignando generalmente una letra o un número a cada una de las secciones. Luego describe visualmente el significado de cada uno de los números o de las letras que codifican o definen el patrón de cuatro líneas de su esquema de trabajo. En la imagen 4, se puede ejemplificar esta estructura.

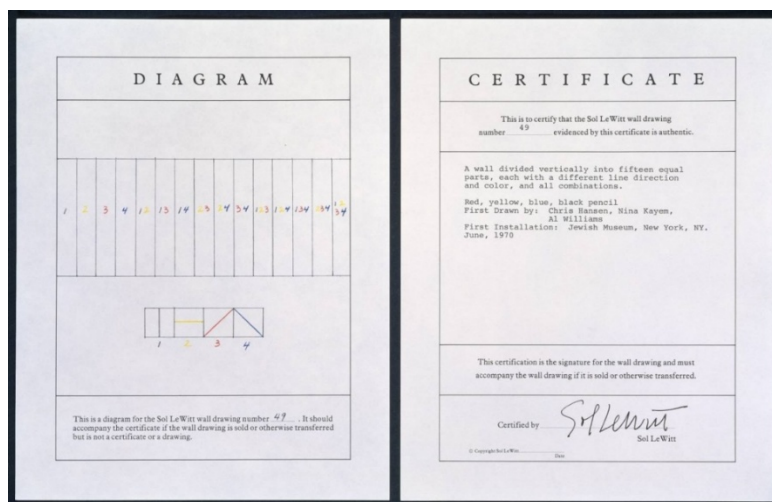


Imagen 4. A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, and All Combinations. 1970. Tomado de: tate.org.uk con licencia de The estate of Sol Lewitt.

Cada número contiene un color específico que es el color característico que va a tener las líneas que serán dibujadas, y en cada uno de los espacios o secciones del dibujo, se asigna un numero específico, o una combinación de estos. Siguiendo una

secuencia lógica, que permite que cada una de las líneas pueda ser combinada con otra, de tal forma que se obtengan la mayor cantidad de combinaciones posibles de líneas en cada una de las secciones del mural, sin que exista una jerarquía entre ellas. En este punto, la investigadora Ana Lovatt, considera que el problema del estilo en Sol LeWitt se acerca más a una demostración de las técnicas de dibujo que a una grafía subjetiva. Y en este sentido el componente conceptual queda directamente ligado a una definición del arte que está más cercano al concepto de probabilidad, y no a una representación expresiva del inconsciente o de la razón.

La hoja del diagrama termina con un párrafo en el que se explica que el esquema no constituye un certificado, ni un dibujo. Y que para que tuviera validez, debería de estar acompañando del certificado original firmado por el artista, que es el que contiene la instrucción original del dibujo.

Hay que anotar que todos sus dibujos llevan como título el nombre de la serie (dibujo mural) acompañado de un número. Cifra que generalmente oscila entre el uno y el mil, y en términos lógicos, corresponden al orden de creación de los dibujos. Los primeros son los más antiguos y los últimos, corresponden a una producción más reciente. Éstos siguen un patrón lógico que también incluyen letras, y generalmente permiten diferenciar las variaciones de un dibujo, pudiendo estos llegar a denominarse, por ejemplo, dibujo mural 49 a o dibujo mural 49 b, según sea el caso.

Por otro lado, el segundo folio denominado Certificado, es el elemento más importante de la estructura general de creación de los dibujos murales, ya que éste es el que contiene la instrucción que corresponde a la obra. La franja central que compone la

hoja, usualmente se encontraba vacía, puesto que era simplemente el formato serial que previamente había asignado Sol Lewitt para escribir las instrucciones de los dibujos que componen esta serie de trabajo. Un dato particular, es que el certificado podría contener diversos folios. Y éstos dependían de la cantidad de réplicas que habría tenido la pieza a lo largo del tiempo. O sea que inicialmente en el certificado se hallaban escritas las instrucciones generales de la pieza seguida de todas las instalaciones que había tenido esa misma instrucción. El nombre del museo o institución en la cual se había instalado el dibujo, la ciudad, el estado, el país seguido del mes y el año de creación.

Para Sol Lewitt esta información era importante, debido a que proporcionaba una base de datos de sus dibujos, que registrarían entre otras cosas, el tipo de relación económica que habían tenido a partir de su proceso de creación. Además, con cada certificado se podría reconocer el recorrido de las obras y su relación con las instituciones y los lugares. Pudiendo a demás dejar en evidencia, que, aunque las obras habían sido instaladas en ciertas instituciones, las instrucciones podrían continuar siendo replicadas sin un límite de tiempo, siempre y cuando éstas estuvieran mediadas específicamente por las decisiones en términos de adquisición de cada uno de los dibujos. Es decir, que para una sola instrucción pudo haber dos o más instalaciones, expuestas al mismo tiempo en dos o más lugares diferentes. Y lo que iría a determinar su instalación era específicamente el tipo de cesión de derechos que irían a tener los certificados. El coleccionista, la institución o él mismo artista, determinarían el tiempo de existencia de la obra en el espacio asignado, porque no es lo mismo una pieza que sea adquirida para una colección permanente a otra que este destinada a una retrospectiva o a una exposición temática. Por eso en la franja siguiente del folio se encuentra escrito que el

certificado puede ser transferido o adquirido según sea el caso. Y al final se deja un espacio donde con la firma de Sol Lewitt se certifica que esa instrucción es original y que corresponde a un dibujo mural de esa serie. No obstante, aunque la instrucción está diagramada y la idea de arte pertenece al artista, surgiría el interrogante de ¿Cómo se ejecuta la pieza? Y más claramente ¿quién la ejecuta?

Los primeros dibujos murales fueron realizados por Lewitt sin mayor sobre salto ni ayuda, ya que eran instrucciones, relativamente simples que cubrían áreas pequeñas y podrían ser ejecutadas sin mayores complicaciones por el propio artista. Al tiempo que iba reconociendo en la práctica, los componentes esenciales de cada una de las instrucciones, Lewitt iba separando la dependencia de la mano del artista, de la idea de la obra; identificando las posibles interpretaciones que podrían seguir las obras al ser construidas específicamente por él mismo. Sin embargo, esto fue cambiando a medida que las instrucciones se iban volviendo más complejas y las superficies más grandes. Eventualmente tuvo que recurrir a diferentes personas para poder materializar las piezas en un tiempo mucho más corto del que inicialmente había planeado al hacerlo solo (Delivery, 2013) Y fue ahí donde las obras comenzaron a tener el sentido colaborativo que llegaron a tener hasta ahora.

Aunque LeWitt instaló el primer dibujo de la pared él mismo, a partir de 1969 comenzó a solicitar la ayuda de amigos, curadores y coleccionistas para instalar las obras de acuerdo con sus instrucciones, y finalmente empleó un equipo de técnicos especialistas. Esto fue en parte una decisión práctica, ya que LeWitt por sí solo no podía satisfacer la creciente demanda de trabajos tan laboriosos y que requieren mucho tiempo (Lovatt, 2010).

El primero de los dibujos colaborativos de LeWitt fue *Wall Drawing 16*, dibujado en septiembre de 1969 por James Walker en el instituto de arte contemporáneo de Londres. Está compuesto de bandas de líneas de treinta centímetros de ancho, hechas con lápiz negro en tres direcciones (vertical, horizontal, diagonal derecha) que se cruzan. (MoCA, s.f.) Variables que se repetirían en los dibujos subsiguientes.

Pero es a partir de aquí, que se reconoce que los dibujos fueron realizados la primera vez de forma diferente en comparación a las versiones siguientes. Siendo el papel el soporte experimental que el artista usó para materializar las instrucciones y luego, se fueron plasmando en las paredes y estructuras arquitectónicas, en forma de murales. De hecho, el trabajo participativo de los dibujos monumentales de los años ochenta da cuenta de ese cambio de soporte y de metodología.

Por otro lado, los *Wall Drawings* se pueden analizar a partir de la identificación de cuatro etapas. La primera es la planeación que compete a una sistematización del concepto o idea de arte, que ocurre en la mente del artista y que se materializa en apuntes, anotaciones, cálculos preparatorios, pequeños dibujos, esquemas, y todo el proceso de trabajo previo a la instrucción. La segunda etapa es la creación y estructuración de la instrucción y el diagrama del dibujo mediante la consignación de sus características en forma de esquemas y palabras dispuestas en los dos folios de trabajo. Lo tercero sería la interpretación y posterior instalación de esa instrucción a partir de un trabajo colaborativo dado en diferentes niveles, no solo de guía sino también de ejecución del dibujo. Y la cuarta etapa sería la visualización de la composición o la materialización física del dibujo en el espacio dispuesto para tal.

Aunque la segunda etapa de formalización de las instrucciones simplifica la idea en un lenguaje elemental. Es en la tercera en donde se nota el trabajo colaborativo, se toman las decisiones y se planifica el producto. El objetivo de los participantes es mantener la forma del dibujo. Como se mantienen las formas de un objeto fabricado industrialmente. Es decir, el trabajo individual de cada dibujante se debería de ver igual. Aunque la relación con los dibujos no es estática, los colaboradores tienen que subirse a escaleras, sacar punta a los lápices, usar reglas, medir, utilizar compases, cintas, papel para cubrir y en la mayoría de los casos metros, tapabocas y cuerdas. Aparecen algunos recursos de producción que no estaban contemplados en la instrucción inicial. Brochas, canecas de basura, tablas de madera, esponjas, tarros de pintura, overoles, mesas, guantes, pinceles, tijeras, andamios, sillas, materiales de bajo costo y otros más. El ambiente colaborativo surge de esto. Se comparte el conocimiento a medida que va avanzando el proyecto. Surgen ideas aleatorias, repetitivas y otras muy calculadas, que orientan la aplicación del color, la preparación de la pared, el enmascaramiento de franjas para evitar salpicaduras, la calidad de las líneas y la gradación del color. La dificultad de ciertos momentos se compensa con el trabajo paciente de los asistentes de fabricación de las obras. Que median entre las formas y los métodos posibles que surgen en la interacción de cada uno de los ayudantes y sus maneras de interpretar los conceptos básicos de las instrucciones. El proceso puede durar días, o incluso semanas; y la satisfacción de la culminación del trabajo en equipo define el concepto en esta fase colaborativa.



Imagen 05. *Preparación de pintura mural.* Universidad de Yale. Tomado de artifexpress.com

La última etapa que corresponde a la finalización de la instrucción sería donde intervendría el espectador. La valoración que éste tiene del dibujo se encuentra en la superficialidad de la pared, en la experiencia que tiene con las formas, los colores, las líneas o las variaciones de la composición. Y, sin embargo, en ningún caso el elemento colaborativo que pertenecería a la tercera etapa a los ayudantes vendría a formar parte del juicio del público, en un sentido estricto. Pertenecería más bien a una referencia explicativa sobre la formalización y la construcción del trabajo a partir de las instrucciones. La interacción del espacio físico en las obras se evidencia y establecen un diálogo directo entre la historia del lugar o su tamaño. El dibujo se hace inherente a la arquitectura del lugar adaptándose a sus condiciones. Con ideas plasmadas en múltiples combinaciones. No hay marcos, ni se pintan o dibujan cuadros.

Por lo tanto, es importante finalizar todo el proceso con la exposición de los dibujos en el sitio en el que se encontrarían exhibidos y teniendo en cuenta el elemento efímero.

Ya que está en la naturaleza de los Wall Drawings, que sean borrados e instalados en otros lugares después de haber transcurrido seis meses. Evidenciando su temporalidad y en un sentido más amplio el carácter repetitivo de las ideas. Volviendo a pensar las instrucciones, rehaciendo nuevamente las ideas detrás de cada una de las obras. Actualizarlas para convertir la serie en una actividad que se alimenta continuamente en un sentido técnico, humano, arquitectónico e institucional con una forma o metodología de trabajo que separa el concepto de su ejecución. Finalmente, cabría preguntarse ¿Cómo puede entenderse la definición de arte en la serie de obras Wall Drawing de Sol Lewitt, con todos los elementos o fases de trabajo puestos en consideración?

Pues bien, la función específica de la serie Wall Drawings reside en el impulso interno de la mente de Sol LeWitt. En la concepción de la idea. Que en los primeros dibujos es una permutación numérica (todas las combinaciones posibles de 1, 2, 3 y 4) y en los trabajos posteriores una descripción verbal. (Lovatt, 2010). La composición de las instrucciones o el método de creación puede o no estar controlado, sin embargo, lo que es evidente es que existe una intención de conducir la idea a lo largo de diferentes etapas, hasta llegar a la experiencia del espectador. Quien descifra el contenido del mensaje o sus pistas. Repartidas en líneas, colores, números, formas geométricas, palabras, espacios, documentos, combinaciones de formas, trapezoides, muros, entre otros. Visibles en la matriz de instrucciones, que generalmente es una cuadrícula variable que representa el mundo y por ende el arte.

También habría que pensar en Sol LeWitt como un programador de arte. Un arte que es idea es lenguaje, es dibujo, es pintura, es instalación, es mural y sobre todo es trabajo colaborativo. Un arte que se percibe emancipado, pero que paradójicamente

reside únicamente en el certificado. Y este determina las condiciones particulares de cada uno de los dibujos. Sin embargo, ese mismo concepto del arte atraviesa todas las etapas. Desde la concepción de las ideas, la creación de las instrucciones, hasta el trabajo colaborativo y la visualización del resultado final. Adicionalmente, todo este proceso de trabajo no es estático. Ya que implica que continuamente se estén renovando cada una de estas etapas en la medida en que se vayan creando nuevas problemáticas para su ejecución.

Con la muerte del artista, puede decirse que el proceso de trabajo de la primera y la segunda etapa han concluido. Pero esto no significa que las otras etapas también lo estén, precisamente porque algunas de sus obras se continúan realizando y es ahí en donde la renovación del trabajo colaborativo aporta nuevos retos y variables para el concepto de la interpretación.

3.2 El trabajo contextual de Joseph Kosuth.

La práctica artística de Joseph Kosuth, se fue convirtiendo poco a poco en una actividad que cuestionaba no solamente la función del lenguaje en su relación directa con el arte sino también todo el sistema institucional y de recepción que estaba presente en los museos y galerías, hasta ese momento.

Las propuestas fueron mutando con la intención de propagar sus ideas de arte y mensajes a un público más amplio. (Eftekhar, 1998, pág. 4) aparecieron catálogos que servían de exhibición de propuestas artísticas y por supuesto eran también considerados una obra de arte en sí misma, como el que surgió por parte del crítico e investigador Sett Seigelaub como parte de sus investigaciones teóricas en el campo de la curaduría del arte conceptual y que fue conocido como the xeroxbook. Libro publicado en 1968 y que

contenía obras de varios artistas entre ellos: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. Seigelaub busca formas radicalmente nuevas de exhibir y distribuir arte. Y para ello, invitó a estos artistas con la instrucción de que pudieran crear 25 páginas de trabajo que respondieran al formato de fotocopia (Observer, 2012) y pudieran ser obras que priorizaran los conceptos, las instrucciones y las ideas en un proceso de trabajo de bajo costo y sobre todo de desmaterialización.

Estos procesos de trabajo colaborativo entre artistas y curadores en el ámbito del arte conceptual, contribuyeron tempranamente a la consolidación de una base práctica relacionada con una metodología que fueron desarrollando poco a poco cada uno de los artistas. En el caso de Joseph Kosuth esta inquietud se hizo relevante a partir de la publicación de su texto: el artista como antropólogo de 1975. En éste el artista afirma que: Cuando alguien habla del artista como un antropólogo, se está hablando de conseguir las clases de instrumentos que el antropólogo ha conseguido, en tanto que el antropólogo está preocupado por tratar de obtener la facilidad del lenguaje en otra cultura (Kosuth, "Artist as Anthropologist" (extracts), 1975).

Sin embargo, según lo plantea Kosuth, "intenta obtener la facilidad del lenguaje en su propia cultura. Ya que, para el artista, obtener la fluidez cultural es un proceso dialéctico que simplemente consiste en intentar afectarla mientras él simultáneamente está aprendiendo de (y buscando la aceptación de) aquella misma cultura que se está afectando" (Eftekhar, 1998, págs. 56-57).

La percepción de la obra de Joseph Kosuth después del texto, *el artista como antropólogo* sugiere que las obras necesitarían de un contexto y de un elemento social

para poder tener sentido. Previamente había un interés en reducir la materialidad de la obra y sobre todo en poner en entredicho la respuesta del público. Pero parecía que el público, estaba por fuera de la idea o de la definición de arte que se intentaba revelar. Algo que cambió cuando se introdujo esta nueva metodología de trabajo.

Después del artista como antropólogo Joseph Kosuth se hace las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las cuestiones relativas a la función del significado en la producción y recepción de las obras de arte? ¿Cuál es el papel del contexto? ¿Cuál es la aplicación y cuáles son los límites del modelo lingüístico tanto en teoría como en la producción efectiva de obras de arte? Y, en función de todo ello, ¿Cuál es el papel del contexto, sea arquitectónico, psicológico o institucional en la lectura social, política y cultural de la obra? (Eftekhar, 1998, pág. 30).

Para darle cabida a los anteriores cuestionamientos, habría que analizar los procedimientos sobre los cuales se dieron algunas de sus obras a partir de este periodo. Una de ellas, es la serie texto/contexto. Realizada por primera vez en 1978 y 1979. Kosuth rápidamente se dio cuenta de que el arte conceptual causaba cierto aislamiento en su función y relación con el público. Reconociendo las limitaciones que su proceso de trabajo inicial generaba puesto que intentaba de cierta forma desmarcarse de un arte moderno por medio de una noción que casualmente estaba siendo reconocida como un estilo.

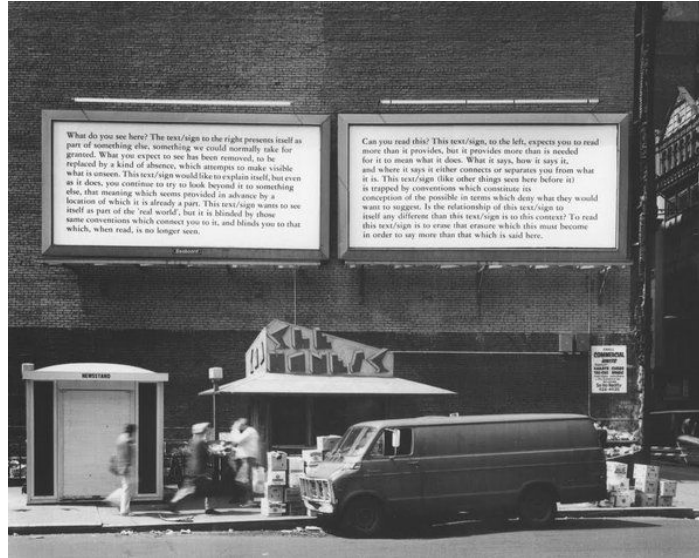


Imagen 6. Joseph Kosuth: Text/Context Fragments: 420 West Broadway. May – June 16, 1979. (New York) Billboard Houston and Broadway. May 15 – June 15, 1979.

Así nació esta serie de trabajos (texto/contexto) que inicialmente consistió en un texto instalado en dos vallas publicitarias que se instaló en varias ciudades de Europa y América del Norte (incluida Nueva York, donde se podía ver en Soho, en Houston y Broadway). Las vallas creaban un diálogo visual entre ellas. Y estaban estrechamente relacionadas con una definición del arte que incluía información sobre el lugar donde se instalaba dicha pieza (LeoCastelli, 2009).

La serie, más que abrir una pregunta sobre la materialidad del arte, confirmó la idea de que su significado dependía del lugar donde se exhibía la obra. Y comprometió la interacción comunicativa en la experiencia del círculo hermenéutico de la interpretación (Eftekhari, 1998, págs. 55-56).

La interacción comunicativa fue redescubierta por Joseph Kosuth. Dándole una salida teórica al concepto interior/exterior. Kosuth reconoció que hay un arte que circula en un espacio interior (llámese galería, museo, institución, colección privada) y hay otro

circulando en las calles, murales, en espacios públicos y lugares históricos de las ciudades, es decir: en espacios exteriores. Esto en términos teóricos permitió situar el primer periodo tautológico de Kosuth en un espacio interior, es decir ligado a galerías y museos y a una auto referencialidad del arte. Y posteriormente el impulso del texto *el artista como antropólogo* otorgó en términos teóricos la ampliación de esa noción de arte desde un punto de vista exterior, o sea en contacto con el contexto y sus relaciones.

Para él en la segunda etapa, “La realidad del arte”, vive en el contexto y demuestra “otra manera” de la contextualidad de “La realidad del arte”. Estableciendo un diálogo entre la galería y los espacios públicos, vallas publicitarias, periódicos, etc. La segunda etapa, se resume con la siguiente afirmación: “La realidad se descubre a sí misma en un contexto”. (Eftekhar, 1998, pág. 61).

Sin embargo, este nuevo descubrimiento exterior, desde el campo teórico, funcionó en cierto sentido no como un proceso de trabajo continuo, sino que solamente le permitió a Kosuth experimentar con otra nueva forma de definir el arte, sin dejar de lado sus proyectos enfocados en una condición de circulación museística y de galerías. Enriqueciendo a su vez estos nuevos trabajos realizados al interior de instituciones, pero ya mediados por el contexto. Que fue tomando mayor protagonismo en sus obras posteriores a la publicación del texto *el artista como antropólogo*.

Esta situación evidentemente prefigura la definición que más tarde aportaría el teórico francés Nicolás Bourriaud quien asignó la definición de que *el arte es un estado de encuentro* (Bourriaud, 1998). Lo que reduciría la distancia entre el artista y la cultura. No es solo producir objetos para ser vistos, sino también situaciones. Esa producción de situaciones también hace parte del discurso y de la metodología de los trabajos de arte

conceptual producidos bajo la dinámica del artista como antropólogo. El artista hace un esfuerzo por entender el contexto. Ya que hay una preocupación porque el arte se esfuerce en comprender las realidades inciertas que acontecen en este. Pero para hacerlo, tanto el artista como el espectador tienen que leer no solamente su contexto sino la obra. Ya que esa dinámica de lectura implica también una interpretación del mundo. Y evidencia la noción de un arte que es total y no parcial. O al revés. Pero siempre enmarcado en la idea de Kosuth de que para hacer arte habría que utilizar todas las proposiciones del arte, incluyendo también las del contexto.

Otro factor que implica el trabajar tomando como referencia el contexto, es el que tiene que ver con la creación de interconexiones. Es decir, un arte que no está aislado, sino que se desplaza continuamente hacia un espacio tradicionalmente no artístico. Generando sucesivas relaciones, muchas de ellas basadas en funciones relativas que de igual forma afectan el concepto o la definición del arte.

La insinuación de que cualquier tipo de lenguaje, teniendo en cuenta su agenciamiento, puede performar la producción de nuevos significados, conduce a la ampliación del ámbito del arte y lo interrelaciona con los contextos en los que se producen los elementos específicos de los diversos lenguajes (Leguizamón, 2010).

Lo que se descubre es que una multiplicidad de contextos, interactúan entre sí dentro del marco de una definición del arte. Estos a su vez, le dan un enfoque hermenéutico a la idea de la definición del arte conceptual, pero al mismo tiempo cuestionan el rol del artista dentro de la cultura. Por lo tanto, la desaparición de una teoría sacralizadora de la definición del arte toma fuerza en Kosuth. Y ésta es reemplazada por

una metodología que considera a los artistas conceptuales como artistas-antropólogos, que emplean unos métodos para comprender la realidad y poderla intervenir.

Partiendo de la idea de que el conocimiento del mundo viene de la mano de las ciencias. El artista-antropólogo genera relaciones entre los contextos en los que se inserta la obra. El arte se transforma en una metodología de la antropología. Y el artista en este sentido sigue utilizando la escritura como una forma de participar en el contexto. Por lo tanto, la escritura también se convierte en una actividad artística. Que intenta abarcar una definición del arte, dándole importancia a la expansión del concepto del arte por medio de una aplicación antropológica, ya que cada texto es un fragmento del contexto. Y cada contexto es un fragmento de un devenir cultural, o sea de en un todo.

El espacio interior que antes confería un estatus artístico a la pieza de arte. Ahora está por fuera de él, o en ausencia de él. Después de esto, el arte conceptual en Kosuth, se transforma ya no en una definición sino en un comentario. Cambiando esa vertiente purista del arte conceptual, que estaba más ligada a una definición cerrada de lo que significaba el arte. Y obligando a que el espectador se comporte como lector más que como contemplador (Marin-Medina, 2007).

Kosuth es un antropólogo que no renuncia al uso del lenguaje como método artístico. Sino que refuerza el contenido del significado que le aporta el contexto. En esta etapa las nuevas producciones propuestas por Kosuth refuerzan una crítica a sus trabajos anteriores. Es decir, se acercan a la idea de un arte que critica el arte, que critica el arte y así sucesivamente, por medio de una tautología que esta intrínsecamente ligada a su proceso de construcción del significado del arte conceptual y que es también una definición. Para resumir: en Kosuth el arte es una crítica del arte.

Finalmente, la intención de las obras de Kosuth es poder comprender el sistema que tiene el significado del arte en el lenguaje, en todas sus dimensiones. Y por lo tanto su proceso de trabajo es secuencial. Nunca intolerantemente mantiene su postura como una última “definición del arte”. (Eftekhar, 1998). 45. El resultado, es que las obras se transforman continuamente y las definiciones se adaptan a las realidades que se van sumando en el proceso de trabajo. Esto incluye las traducciones del lenguaje, las definiciones del diccionario y las definiciones etimológicas. Añadiendo un componente cultural al conjunto de ideas relacionadas con la interacción que ocurre en el lenguaje tanto en su forma como en su significado dependiendo del contexto social.

Lo interesante de un texto como “El Artista como Antropólogo” descansa en su suposición de que la crítica contextual y la designación intencional son básicamente nociones complementarias, y que sólo mediante una interiorización subjetiva de la cultura se hace de la individualidad del artista para que aprenda a ser un crítico y un actor influyente dentro del contexto de arte y el mundo de la vida en general (Eftekhar, 1998, pág. 57).

4. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS INSTRUCCIONES DE LAS OBRAS DE ARTE DE ERWIN WURM Y ANISH KAPOOR

4.1 Las esculturas de un minuto, de Erwin Wurm

Las *one minute sculptures*, o esculturas de un minuto, son una serie de obras creadas por el artista austriaco Erwin Wurm a partir del año 1997 hasta la actualidad. Las obras surgieron del interés por el artista en plantear una construcción diferente de la noción de escultura que integrara diferentes medios en su proceso de materialización. Particularmente la escultura, el performance, la fotografía, el video, el ready made, el dibujo, las instrucciones y el trabajo colaborativo. En esta última metodología de trabajo intervienen personas que participan en interacciones poco convencionales y a veces físicamente desafiantes con objetos cotidianos como ropa, cubos, pelotas, marcos de puertas, bicicletas y productos perecederos. Las composiciones resultantes presentan contorsiones inusuales, mantenidas durante un minuto, y bodegones ilógicos que son tanto humorísticos como provocativos. Si bien la fotografía es el registro permanente de cada composición, el trabajo comprende la totalidad del proceso performativo, que comienza con Wurm entregando instrucciones, tanto escritas como pictóricas, sobre el tema de la 'escultura'. Posteriormente, el participante representa la formación o acción determinada y la mantiene durante un período de sesenta segundos, tiempo durante el cual se fotografía la pose. (Zilkha, 2016).

Una de las ideas que está buscando Erwin Wurm con sus esculturas de un minuto es poder convertir a las personas en objetos de arte. La forma en la que esto sucede se

da a través de las instrucciones; éstas transforman los comportamientos cotidianos de los espectadores, en formas, gestos, posiciones y figuras dentro de un espacio expositivo. Los recorridos por la sala de exposición se convierten en posibles intercambios de sentido estético bajo supervisión de las ideas del artista, plasmadas en una instrucción.

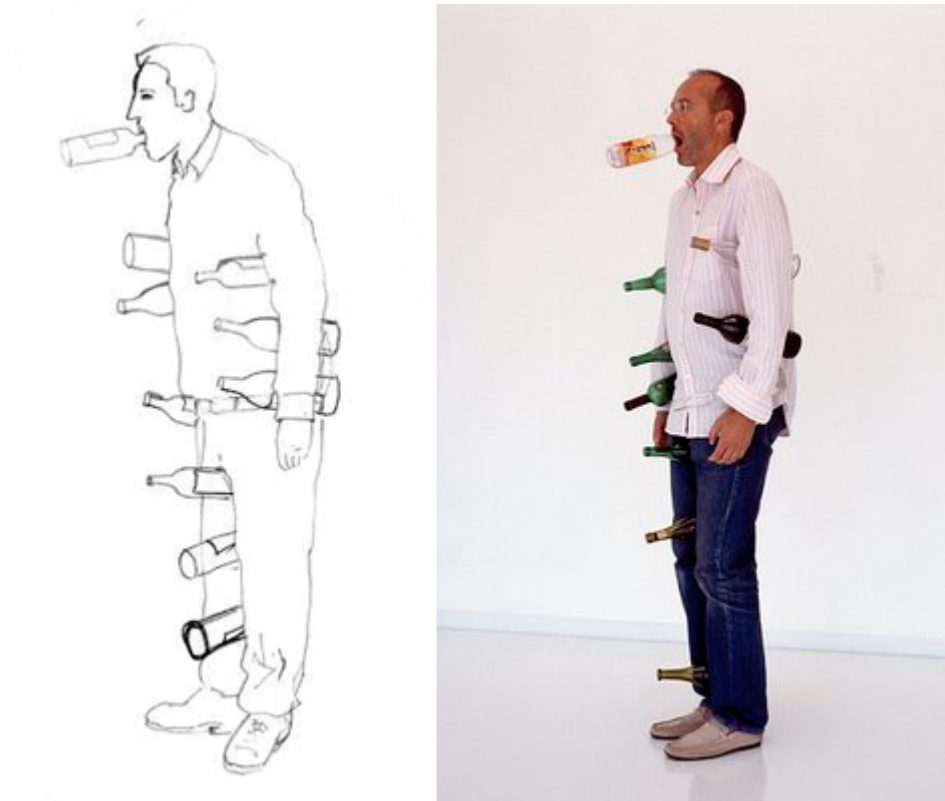


Imagen 7. One minute Sculpture. Erwin Wurm. Tomado del portal: PopUp Painting.

Se trata de una forma de definir el arte que continúa el legado de los artistas conceptuales, pero que en este caso incluye el formato de la escultura como un campo de significación conceptual que está abierto a implementar esas metodologías propuestas inicialmente por las ideas del arte conceptual y los límites del lenguaje.

Una de las ideas que desarrolla Wurm es que la escultura puede estar en cualquier parte. Esta forma de entender la escultura desde lo contemporáneo crea narraciones que tienen que ver con la capacidad de los objetos que se usan en la cotidianidad de poder entablar relaciones heterogéneas, de tamaños, de materiales, de significados, de usos, de formas. Juntando elementos que posiblemente no tengan una conexión directa en términos de uso pero que pueden encontrarse en un acontecimiento estético, y en este caso en la escultura, generando discursos en diferentes niveles. Y ampliando la noción de arte y las posibilidades estéticas que se generan en el quehacer artístico, escultórico y conceptual.

El impacto de estas esculturas de un minuto puede contrastarse con el texto de Rosalind Krauss, titulado *la escultura en el campo expandido* en el que la autora expresa que el significado y la función de la escultura modernista es esencialmente nómada. (Krauss, 1979). Es decir que la base desde donde se asienta la obra puede transportarse de lugar y en esa medida eliminar ese vínculo conmemorativo que adquiere al estar situada en un sitio específico.

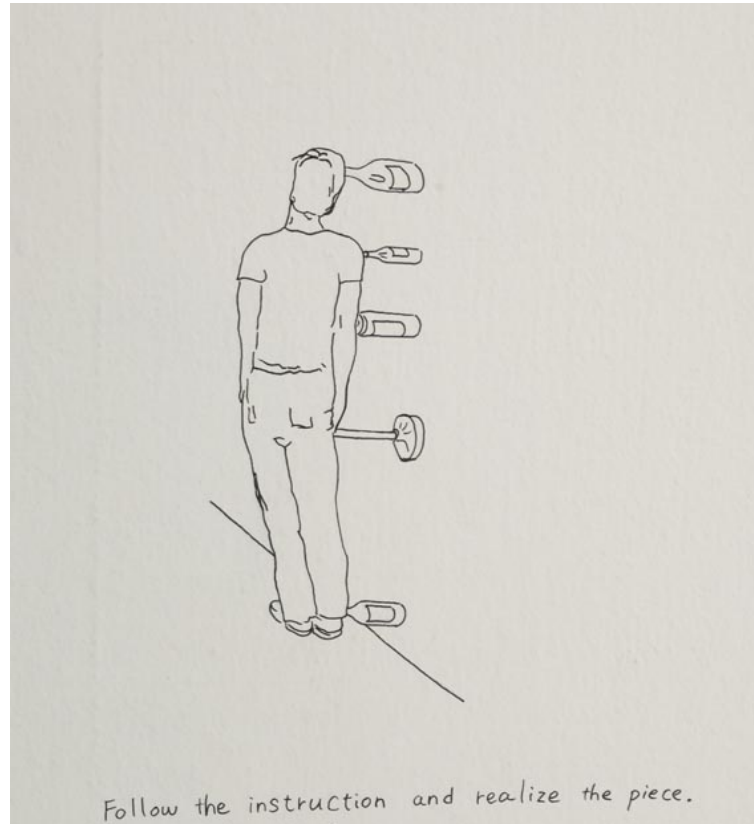


Imagen 8. Wurm follow the instruction and realize the piece, instruction drawing_72dpix570w

Uno de los propósitos del artista es crear esculturas en espacios donde generalmente no ocurren. Generando sorpresa, y desconcertando en el público puesto que las propuestas tratan en términos conceptuales, de poder trazar una línea entre lo que es arte, o al menos una definición de arte contemporáneo ligado al concepto, el performance y la escultura. En cierta medida la confluencia de métodos y técnicas artísticas pueden generar un diálogo de sentido que amplía las nociones no solamente de la escultura, sino también del arte conceptual contemporáneo ligado a las instrucciones y el lenguaje y a las relaciones que involucran al público.

Aspectos como poner objetos en diferentes posiciones, los cuestionamientos a la solemnidad del arte, el registro de una escultura en una fotografía o en un video, el uso del humor y la ironía como detonantes psicológicos, los estereotipos de la vida contemporánea y otros señalamientos funcionan dentro de la obra como partes de un todo que se integra en la medida en que se desarrolla. Reinterpretándose cada vez que se lleva a cabo la escultura. Existe también en la serie una noción muy marcada de la idea de cambio o transformación, de que las cosas pueden cambiar dependiendo de quién las ejecuta. Es decir que cada participante es una escultura nueva.

Por otro lado, el registro fotográfico del cual hacen parte algunas de las piezas, busca o intenta mantener la imagen escultórica por largo tiempo. Es como una especie de memoria del acontecimiento. Sin embargo, lo paradójico es que en las instrucciones Drawings, que también hacen parte de la obra *One Minute Sculpture*, son básicamente instrucciones dibujadas que se realizan sobre las paredes o los soportes como los pedestales, que hacen parte de la exposición. Estos dibujos se convierten no solamente en una marca física, sino que también en un esquema mental que acompaña la obra. Y nos recuerdan a los certificados de la serie *Wall Drawings* de Sol LeWitt. Adicionalmente la inspiración de este proceso proviene del mundo del comic.

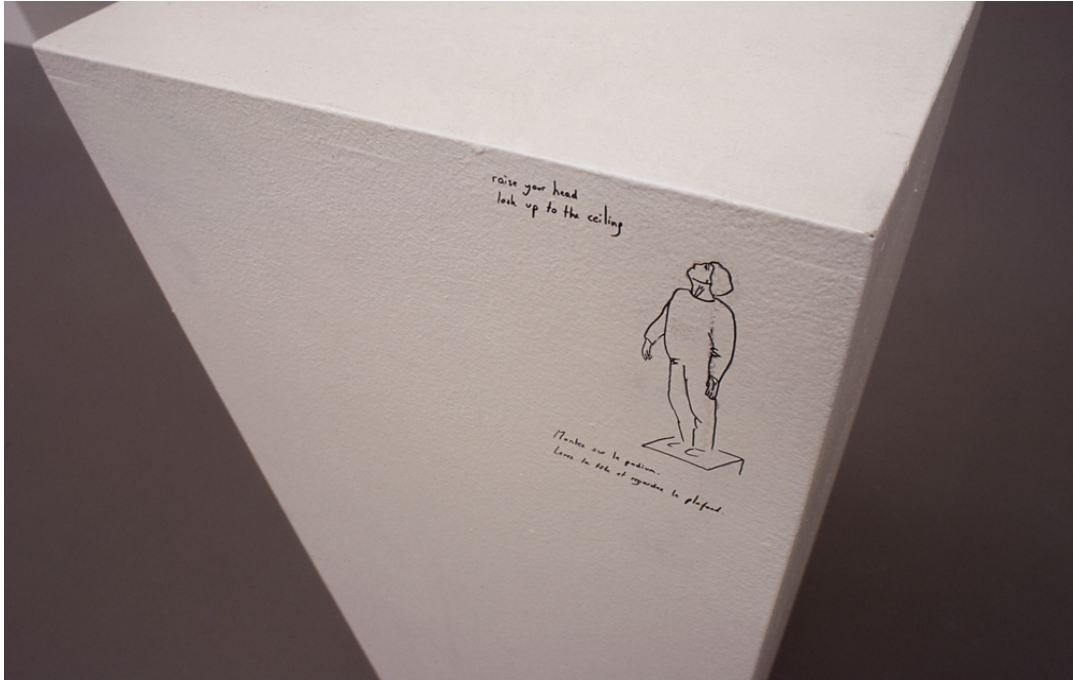


Imagen 9. Erwin Wurm. Raise your head. Look up to the ceiling. Instructions 2005 – 2014. One minute Sculpture.

Son como instrucciones teatrales. Que pueden ser replicadas en las exhibiciones sin necesidad de que el artista las dibuje manualmente. Lo que se hace es mandarlas por medio de mensajería internacional para ser replicadas mediante calco, en la plataforma, el pedestal o la pared donde se requiera hacer la escultura. Una cualidad de las obras es que el artista intenta de que puedan ser fáciles de construir. Con materiales asequibles y de uso cotidiano. Esto le quita cierta solemnidad a la construcción de la pieza escultórica y la dota de una energía irreverente, doméstica y más contemporánea.

Otra cualidad de la serie es que pone en primer plano la condición temporal de la escultura. Esto sin duda pone de manifiesto el carácter efímero de la propuesta que va en contravía de lo dicho anteriormente por Sol LeWitt, al proponer que sus instrucciones

puedan tener una condición material que se pueda replicar constantemente sin necesidad que eso altere la esencia de la pieza. O su composición. Sin embargo, en este caso, se observa que hay un interés particular en registrar por medio de fotografías un acontecimiento efímero que ocurre en cierto espacio y tiempo y para el cual no se necesitaría nada más que ese registro fotográfico para comprobar la autenticidad de la obra y su existencia tangible.

La escultura también implica una reflexión acerca del movimiento, de la resistencia, de la forma, del contacto entre dos o más superficies. Esta serie a demás sigue la misma estructura de LeWitt cuando define a las ideas como máquinas de arte. Las obras creadas por Erwin Wurm en la serie esculturas de un minuto, han sido entre 110 y 150 piezas. Una expansión de esa idea, que recuerda a la serie Wall Drawings de Sol LeWitt, quien produjo alrededor de 1500 dibujos de esa serie a lo largo de su vida. Sin embargo, en el caso de Wurm, el reiteradamente afirma que su producción no se basa en una creación mecánica de piezas, sino que trata de que cada una de las esculturas siga un protocolo rígido de producción que implique un pensamiento alrededor de ellas y que estas puedan tener una presencia conceptual mucho más elaborada, por lo tanto, la creación en mas no sería un lineamiento de creación para el artista. Sino la percepción de la pieza en un nivel mucho más profundo. Hay un elemento psicológico o simbólico que está presente en estas obras y tiene que ver con la capacidad de los seres humanos para hacer el ridículo, pasar vergüenza y hacer cosas estúpidas.

La idea de utilizar el pedestal como un elemento de comunicación artística, se basa específicamente en considerar este recurso, como un medio que permite separar la persona que está realizando la pieza, de las demás que están observando. Poniendo

en un lugar diferente el acto creativo y permitiendo que las personas involucradas en la escultura entren precisamente a la esfera del universo escultórico. Al respecto comenta la investigadora Rosalind Krauss: Las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional (Krauss, 1979).

Agregar volumen. Combinar figuras. Distribuir elementos. Deformar posiciones. Jugar con el absurdo. Todos estos elementos entran en la pregunta escultórica de Erwin Wurm, a través de su serie *One minute Sculptures*. Las instrucciones surgen de forma espontánea, los bocetos utilizados para las exposiciones generalmente son construidos en hojas de papel baratas, sin el más mínimo cuidado para su conservación.

Hay un esfuerzo en tratar de unir diferentes metodologías artísticas y contemporáneas dentro de un estilo clásico como la escultura. Las instrucciones son una de esas metodologías que permiten esa relación. Algunas veces las instrucciones que son una mezcla de dibujo y lenguaje están acompañadas de objetos de la vida cotidiana puestos generalmente sobre un pedestal, y lo que intenta es combinar esta representación de papel en un hecho artístico que involucre el cuerpo del visitante y la interacción con esos elementos. Otras veces las instrucciones no aparecen en términos físicos, sino que son las fotografías las que revelan el acto performático que tuvo lugar en un espacio, tiempo y lugar determinado pero que sin lugar a duda estuvieron atravesados por el acto creativo que se realizó en un papel y que daba el carácter de instrucción a las obras. Por otro lado, el artista recurrió a enviar vía fax el esquema de la instrucción hacia cierto lugar donde se realizaría la exposición de sus esculturas de un

minuto. Y los museos, coleccionistas o galerías destinatarios replicaban dichas instrucciones dentro de sus instalaciones de modo que la presencia física del artista para implementar el acto creativo que implica generar la instrucción estaba resuelta de esa manera. Esto sin duda alguna no afecta el sentido de las piezas puesto que la intención de Erwin Wurm no era determinar estrictas categorías metodológicas a sus esculturas, sino generar una dinámica de variación en la forma en que se desarrollaban las piezas y que esto fuera o estuviera acorde a el pensamiento o el problema estético que cada una de ellas desarrollaba por si sola.

Cada instrucción implica también la puesta en marcha de un plan personal y funcional por parte del visitante, de tal forma que este tiene que ser muy hábil y utilizar distintas estrategias según sea el caso para que su cuerpo se adapte no solo al objeto, sino también a la posición. En este sentido el artista propone cambiar las relaciones con los objetos.

Los intentos fallidos, no son considerados como parte de la obra. Son solamente el tener la posición correcta, utilizando los objetos dispuestos para tal fin y la condición del minuto lo que va a determinar que el acto sea considerado una escultura y que el participante haya podido construirla en su totalidad. No hay un límite para realizar las esculturas. Cada visitante puede hacer dos o tres o más esculturas de la misma instrucción y todas van a ser diferentes. El espectador se convierte en un objeto en cada escultura que realiza.

4.2 *Gangnam for freedom*, de Anish Kapoor

La obra *Gangnam for freedom* es un video clip producido por el artista Anish Kapoor en el año 2012 y que tiene una duración de 2.55 minutos. Lo que hace Anish Kapoor con su obra *Gangnam for freedom*, es, por un lado, reinterpretar la famosa canción del rapero sur coreano, PSY, titulada *Gangnam Style* para ofrecer un apoyo mediático para la liberación del artista chino Ai Weiwei, encarcelado por el Gobierno chino en el año 2012. El objetivo era ponerse de manifiesto en favor de su libertad de expresión y la de muchos otros artistas y activistas políticos perseguidos por los regímenes y fuerzas coercitivas en todo el mundo. Sin embargo, otro de los objetivos de Kapoor era crear una pieza artística que pudiera generar un impacto no solamente en su condición de artista-escultor sino también en un proceso creativo de carácter colaborativo y al mismo tiempo de alteridad. Utilizando metodologías conceptuales como el trabajo con instrucciones, para poder llevar a cabo esta pieza.

Los trabajos escultóricos de Anish Kapoor sin duda alguna que son exploraciones del vacío y la masa dentro de la conformación de las formas. El artista da preponderancia a la visualidad de las estructuras y la intensidad de estas a partir del color. Con una fuerte exploración alrededor de la idea de los límites que pueden llegar a tener esas formas. Como se definen y se disuelven sus contornos. Y el sentido que puede tener la escala en la conformación de un discurso estético. Hay montañas de colores. Instalaciones de site specif entre otros.

Debido a esto la obra de Anish Kapoor provoca muchas preguntas alrededor del ejercicio de la construcción de una obra monumental. Obras que hay que observar

detenidamente. En *Gangnam for freedom*, por ejemplo y a diferencia de sus trabajos anteriores, Kapoor despoja la obra de cualidades poéticas.

Sin embargo, en esta obra hay también una referencia a la escala. Debido a que cada uno de los lugares artísticos que participaron en este proyecto, sumaron no solamente personas, sino instituciones. Involucrando de cierta medida, un aspecto político y cultural en cada lugar donde se realizó el baile. En este sentido la pieza es una combinación de un trabajo colectivo con otro personal que involucra espacios, lugares, escalas, masas de personas, movimientos, instrucciones y registros que documentan el proceso y la forma.

Al inicio del video el artista Anish Kapoor aparece tendido en el piso, con unas esposas puestas sobre su muñeca y unas gafas oscuras que le cubren los ojos. Mientras que consecutivamente se observa un video del artista chino Ai Weiwei, vestido de traje y bailando la famosa canción del rapero sur coreano PSY, titulada Gangnam Style. Personas bailan sobre un fondo blanco lleno de textos y consignas políticas a favor de la libertad de expresión. Puños arriba, manos arriba, bailes cruzados, piernas que se mueven al ritmo de la canción, indican que la propuesta es producto de una organización precisa. El coreógrafo británico Akram Khan, es el responsable de estos movimientos. Se observa a Anish Kapoor recorrer aquella sala con un cartel que dice: Stand together for human rights. Mientras una línea de participantes que están arrodillados en el suelo, frente a una bailarina que crea movimientos de ballet clásico, se ponen unas gafas y máscaras con la imagen del artista Ai Weiwei para luego empuñar fuertemente el dedo medio y mostrarlo como símbolo de protesta. Al fondo se escucha el estribillo: Oppa Gangnam Style.

La escena principal del video transcurre en un estudio con paredes en blanco, y sobre ellas los nombres de personas que han sido desaparecidas y retenidas en ejercicio de sus labores ya sean culturales, periodísticas o de activismo en diferentes partes del mundo. Al interior se distribuyen en diferentes escenas, personas del ámbito cultural de Londres, cada de una de las cuevas tiene puesto algún elemento distintivo que alude a un estado de protesta. Carteles por todos lados. Aparece en la mitad o en un plano principal el artista británico de origen Hingú, Anish Kapoor, con una camiseta blanca que tiene estampada la palabra MISSING, sobre la imagen del artista y disidente chino Ai Weiwei. Quien para ese momento llevaba 81 días retenido por las autoridades del régimen comunista chino. Y sobre ella un suéter color rosado. Sostiene además en sus manos un cartel con fondo negro, de amnistía internacional que dice:

End

repression.

Allow

Expression.

Y en su mano derecha tiene sujetado uno de los dos grilletes de unas esposas. Símbolo de la coerción de la libertad humana.



Imagen 10. Detalle video clip: Gangnam for freedom. Anish Kapoor. 2012. Tomado del portal: desingboom.com

Acto seguido, aparecen una serie de videos aficionados realizados en diferentes instituciones culturales y museos artísticos de diferentes partes de Estados Unidos y Europa, de forma que muestra al personal que labora en dichos lugares bailando la canción Gangnam Style, algunos sosteniendo carteles y otros en forma divertida. Entre las instituciones artísticas que aparecen en el video, se encuentran: el Museo de arte moderno de New York, el Solomon R. Guggenheim Museum, el New Museum, Philadelphia Museum of Art, Museum of Contemporary Art San Diego, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Brooklyn Museum, Los Angeles County Museum of Art, Serpentine Gallery, Tate, entre otros.

Acto seguido aparecen los participantes en este espacio en blanco, usando en sus rostros, reproducciones de la cara de Ai Weiwei, y de otros activistas encarcelados, con carteles en fondo negro que dicen: Derechos humanos para china. Después, Anish Kapoor aparece con unas gafas y una cinta negra puesta en su boca mientras empuña

hacia arriba su mano derecha como signo de lucha. Todas las personas corren hacia el centro del salón, se agachan y al final de la canción se levantan y gritan al unísono como señal de victoria. En los créditos se muestra una extensa lista con nombres de personajes que han o están encarcelados en ejercicio de sus profesiones y que se han convertido en símbolos de la lucha por la libertad de expresión. Aparecen también los logos de las instituciones que apoyaron el video y que se sumaron a la causa en pro de la liberación del artista chino, como amnistía internacional y Helen Bamber foundation.

La obra tuvo gran repercusión en los medios de comunicación británicos y americanos, siendo reproducido el video en sus plataformas web y en sus franjas noticiosas relacionadas con la actualidad del arte y la cultura. De igual forma la noticia del encarcelamiento del artista Ai Weiwei provocó una serie de medidas y movilizaciones de varios gobiernos europeos, quienes buscaron diferentes estrategias para buscar su inmediata liberación. Entre las que se encontraron una mediación de la canciller alemana Angela Merkel.

La obra *Gangnam for freedom* es más que todo un acercamiento desde el punto de vista del activismo social que involucra no solamente la visibilización de los artistas como agentes de cambio de una sociedad, sino que también pone en relieve el compromiso del arte con la defensa de los derechos humanos y la libertad de expresión. Esto desde el punto de vista del desarrollo del arte conceptual y de las obras relacionadas con las instrucciones, se podría comparar con los planteamientos teóricos propuestos por Joseph Kosuth en su texto el artista como antropólogo, ya que, de cierta forma, es el acercamiento hacia las comunidades por parte de los artistas, lo que determina el carácter social de las propuestas artísticas que desarrollan a partir de esa interacción.

Siendo además esta metodología una práctica artística que valida no solamente el trabajo de campo realizado en la intervención, sino que se asume un compromiso estético que determina las realidades que acontecen en dichos contextos. Se podría decir de esta obra, que la participación en ella, de diferentes agentes e instituciones artísticas del circuito del arte internacional también compromete el servicio del arte en un plano institucional con el carácter político que se puede asumir en algún momento, para sentar un precedente hacia los gobiernos y regímenes que intentan de cualquier forma limitar y censurar el trabajo del medio artístico local, cualquiera que sea su técnica o estilo.

No obstante, habría que rescatar la condición de globalidad de la que surge también esta intervención y otros elementos característicos de las practicas contemporáneas. Para las cuales, el sampleo, el reciclaje de elementos de la cultura popular, lo mediático y el impacto de las redes sociales se pueden convertir en detonadores de un acontecimiento que genera una nueva forma de asumir las prácticas y los procesos artísticos, que se encaminan en asumir posiciones en el campo de lo político y sobre todo en el ejercicio de una sociedad democrática que alienta a la participación ciudadana y al empoderamiento.

Situaciones que cada vez son más frecuentes de encontrar en el circuito artístico internacional. Por lo que sus prácticas pueden ser mucho más enriquecidas por una teoría que busque entender esas relaciones desde el campo artístico e investigativo.

5. LA INSTRUCCIÓN COMO MECANISMO DE CREACIÓN VISUAL

Para la realización de la propuesta he abordado la noción de la percepción del entorno mediante instrucciones de carácter absurdo que intentan generar la interacción del espectador. Cada una de las instrucciones tienen la intención de hacer más conscientes a las personas de elementos como las relaciones de poder, la alienación cultural de la música popular, las formas del disfrute del tiempo libre, las reflexiones acerca de la identidad de género, los intercambios económicos, entre otros.

La obra fue pensada de forma individual, pero opera en conjunto por medio de una serie titulada: ***Instrucciones ordinarias***. Cada una está realizada con materiales sencillos, que son básicamente marcadores de colores y papel. El objetivo de la serie era desarrollar ideas sueltas, irónicas, absurdas, alrededor de las temáticas propuestas, pero como catalizador de una reflexión acerca de los procedimientos para llevar a cabo las acciones y la toma de decisiones en los contextos actuales. Para preguntarse sobre la función y el sentido del arte en una situación que involucra la capacidad de las personas de asumir un rol. En este caso estético. Y si es posible que, desde el punto de vista del arte conceptual, se pueda llegar a un proceso de trabajo que implique el pensar las acciones y el identificar los aspectos críticos que esos comportamientos detonan en las personas.

5.1 Instrucciones ordinarias

La obra Instrucciones ordinarias está compuesta por un grupo de 9 instrucciones impresas en hojas de libretas a rayas. El objetivo de la serie era desarrollar ideas sueltas, irónicas, absurdas, alrededor de las temáticas propuestas, pero como catalizador de una reflexión acerca de los procedimientos para llevar a cabo las acciones y la toma de decisiones en los contextos actuales. Para preguntarse sobre la función y el sentido del arte en una situación que involucra la capacidad de las personas de asumir un rol. En este caso estético. Y si es posible que, desde el punto de vista del arte conceptual, se pueda llegar a un proceso de trabajo que implique el pensar las acciones y el identificar los aspectos críticos que esos comportamientos detonan en las personas.

En este sentido se propone la realización de una serie de nueve piezas de papel de gramaje que componen la serie *Instrucciones ordinarias*. Usando la metodología de las instrucciones y el recurso del lenguaje como mecanismo para detonar comportamientos y situaciones que promuevan la interacción del espectador en un contexto cualquiera.

Las instrucciones están impresas en papel y la idea del proyecto es que el espectador arranque las hojas de la libreta y se las pueda llevar a su casa. Con la intención de poder realizarlas de tal manera que el solo hecho de tenerlas, les da la potestad para poder activar la obra en el momento en que consideren oportuno. La instrucción se convierte en el certificado de la obra de arte y por lo tanto los que tienen la hoja, son sus propietarios. El no seguir los pasos de las instrucciones, es indicativo de que la obra no es original.

En el espacio expositivo se plantea la idea de poder exhibir algunas fotografías de los participantes quienes previamente ya habían realizado la obra y habían documentado su proceso de realización. Mostrando detalles de la puesta en marcha de la instrucción a través de las acciones mencionadas en ellas. La idea es tener una muestra representativa que acompañe a las instrucciones y puedan servir de ejemplos visuales de la idea expuesta en las palabras.

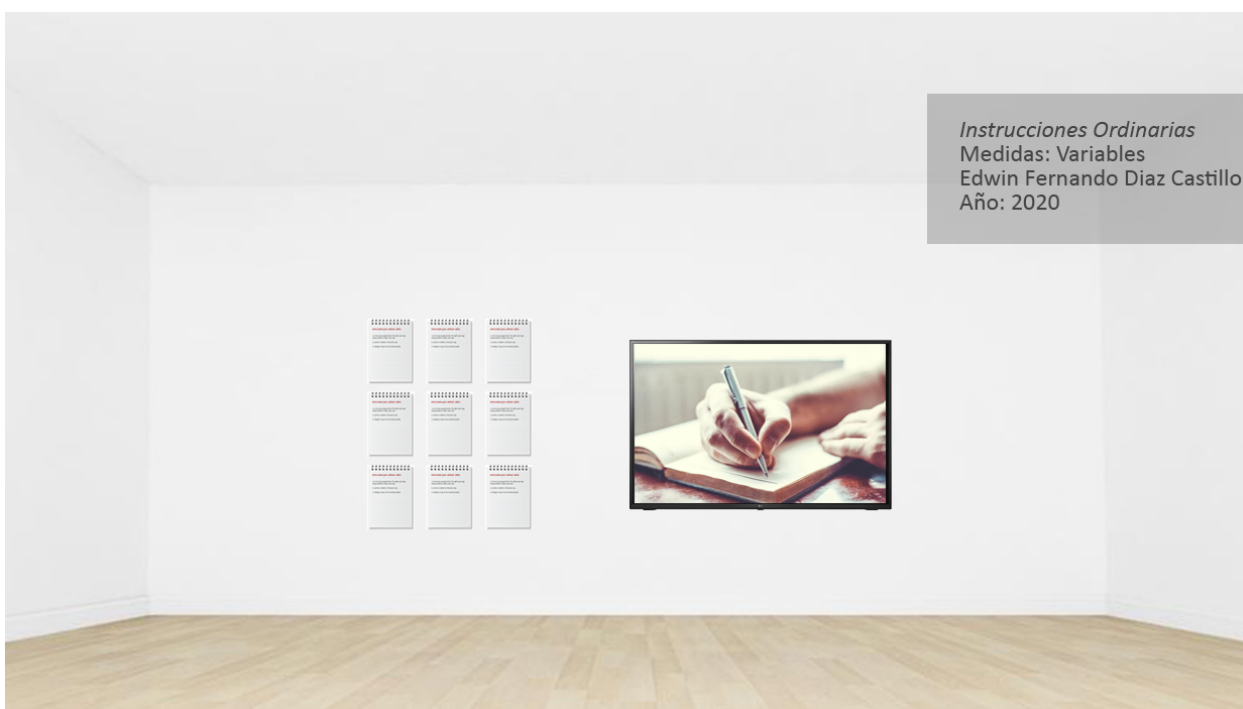


Imagen 11. Detalle de instalación Instrucciones Ordinarias.

En la imagen 11, se puede observar el diseño tentativo o el prototipo de la instalación de las instrucciones en el espacio expositivo. Y a continuación en las siguientes imágenes se ejemplifica el modelo de la libreta de instrucciones propuesto para el proyecto y las nueve instrucciones correspondientes:

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 01: Instrucciones para confesar delitos. Dimensiones Variables. 2020

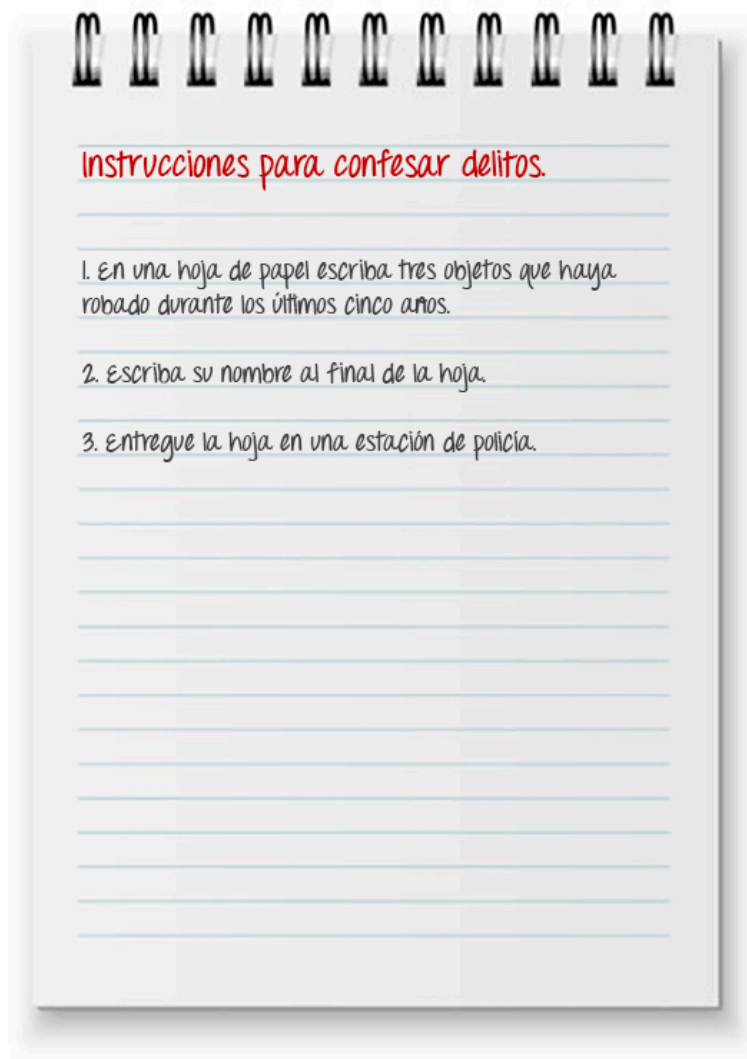


Imagen 12. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 02: Instrucciones para crear canciones de reggaetón. Dimensiones

Variables. 2020

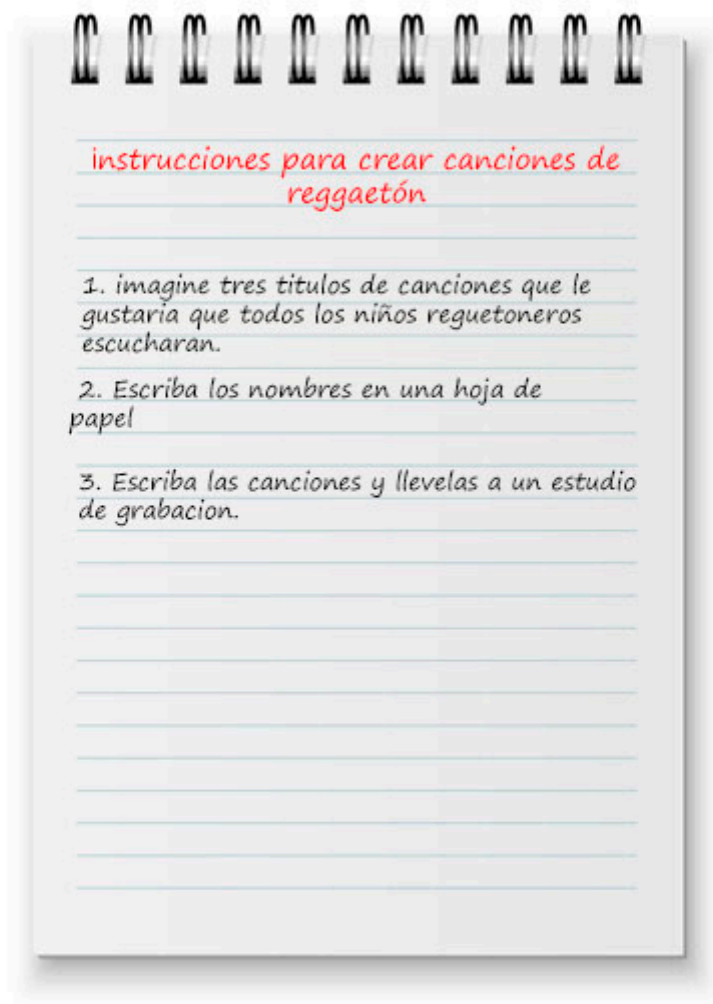
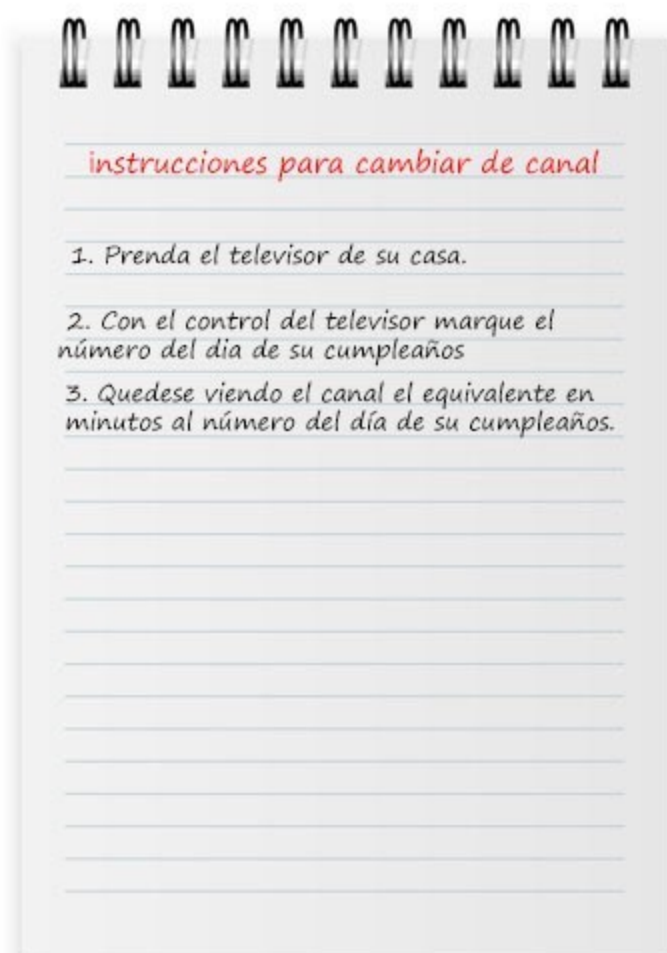


Imagen 13. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 03: Instrucciones para cambiar de canal. Dimensiones Variables. 2020

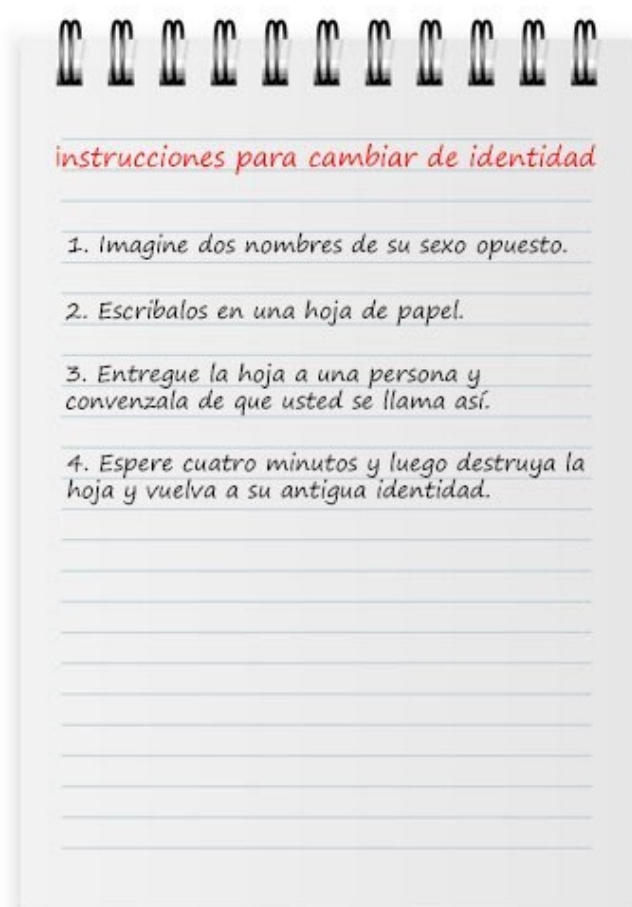


I am Sorry !!!

Imagen 14. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 04: Instrucciones para cambiar de identidad. Dimensiones Variables.
2020.

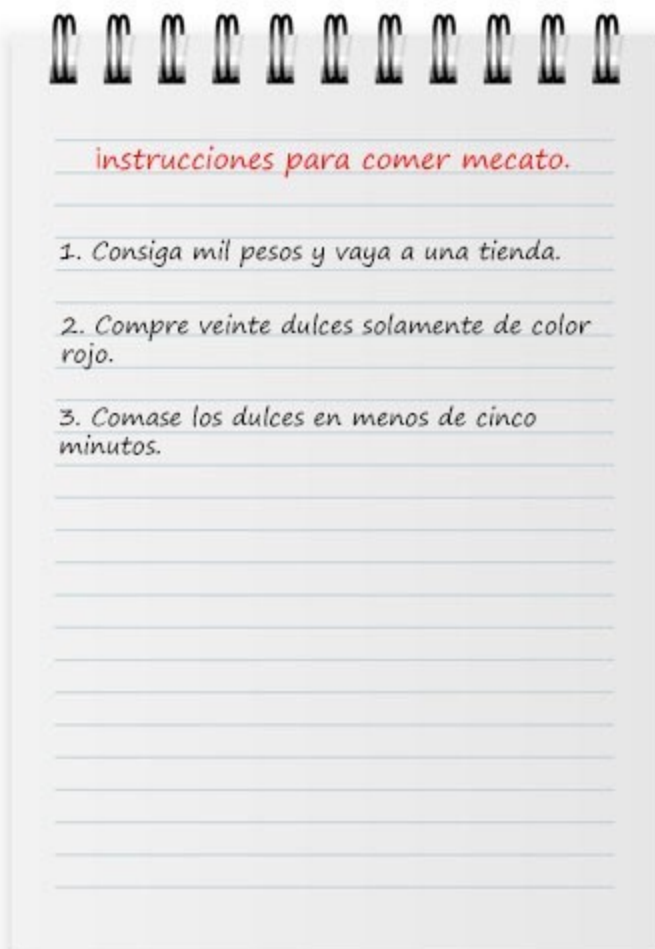


I am Sorry !!!!!

Imagen 15. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 05: Instrucciones para comer mecato. Dimensiones Variables. 2020



I am Sorry !!!

Imagen 16. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 06: Instrucciones para cambiar de contraseña de e-mail. Dimensiones

Variables. 2020

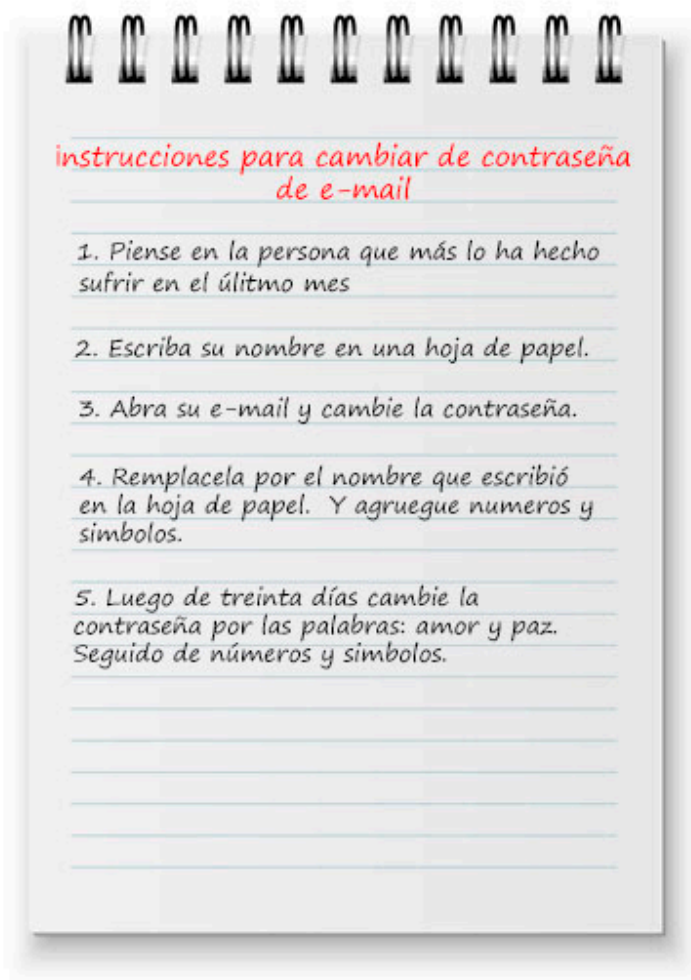
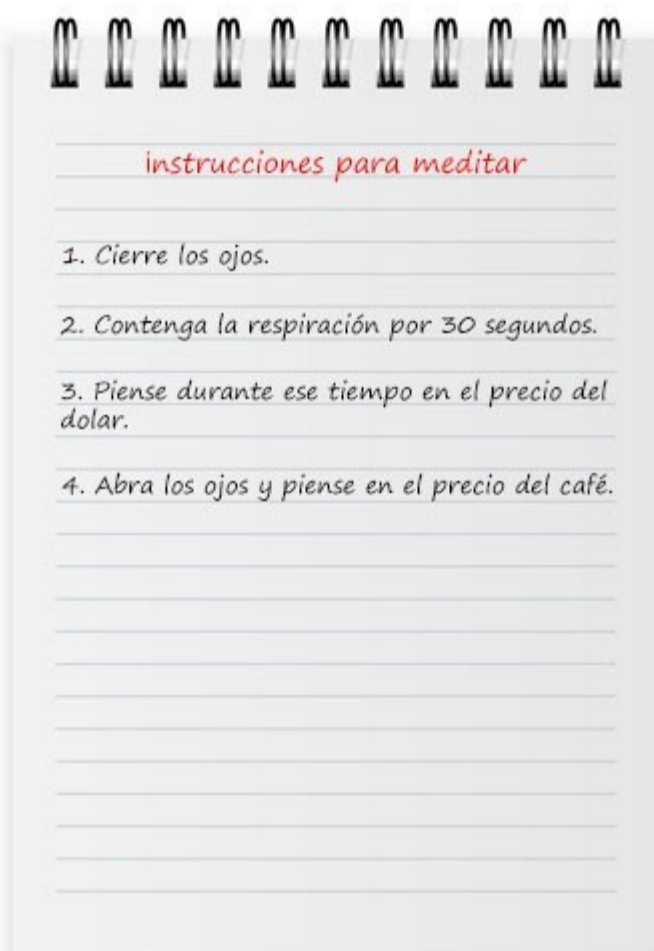


Imagen 17. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 07: Instrucciones para meditar. 2020

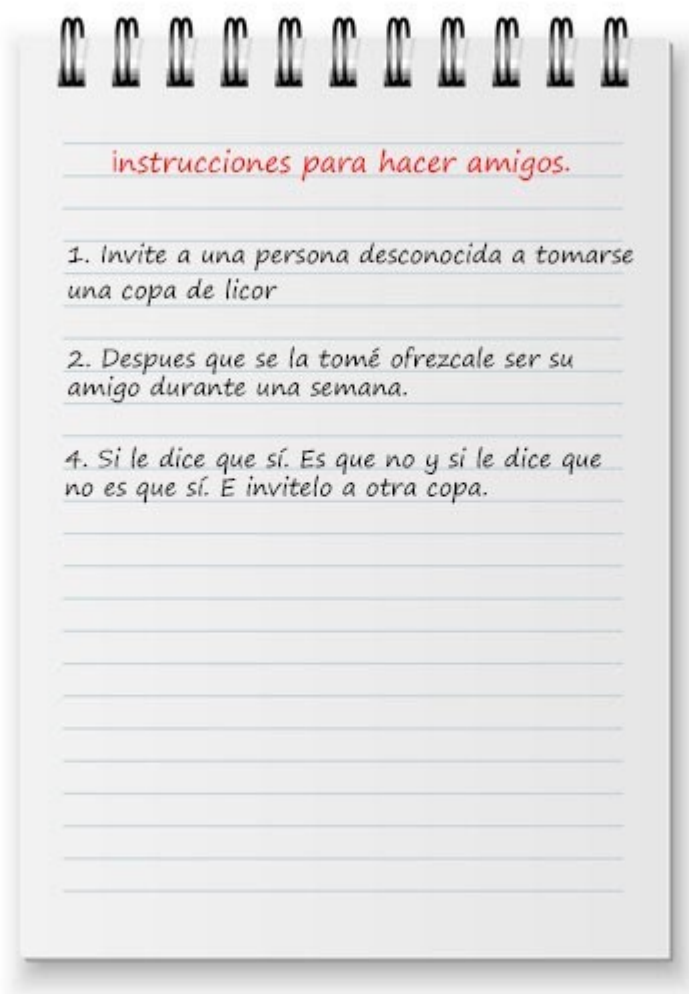


I am Sorry 🙏

Imagen 18. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 08: Instrucciones para hacer amigos. Dimensiones Variables. 2020



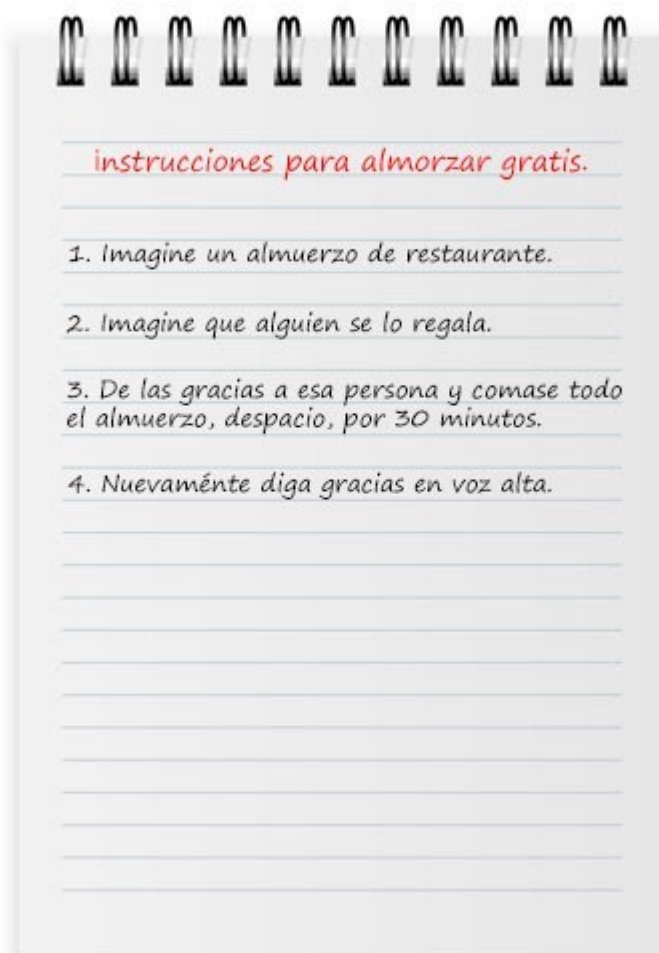
I am Sorry ■■■

Imagen 19. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias.

Serie Instrucciones Ordinarias (Detalle)

Instrucción 09: Instrucciones para almorzar gratis. Dimensiones Variables.

2020



I am Sorry 

Imagen 20. Diseño de libreta del proyecto: instrucciones ordinarias. 17,4 cm x 24, 5 cm

6. CONCLUSIONES

La investigación titulada la instrucción como metodología de creación para el arte contemporáneo, logró resaltar diferentes aspectos de los procesos documentales, teóricos, prácticos y metodológicos del arte conceptual y específicamente de las obras de los artistas Sol LeWitt y Joseph Kosuth.

Por un lado, permitió establecer diferencias entre las metodologías implementadas por ambos artistas en el desarrollo de su ejercicio teórico y práctico alrededor del movimiento del arte conceptual. Contribuyendo a expandir el conocimiento de ese estilo artístico por medio de las características tan particulares de cada una de sus obras. En primer lugar, el trabajo de LeWitt más asociado a las instrucciones pudo ser analizado desde aspectos tan importantes como la descripción de las instrucciones en los folios donde están escritas. Detallando cada uno de los aspectos que la conforman y revelando la importancia de estas para el conjunto de piezas que componen esta serie. De la misma forma se logró evidenciar que en el aspecto colaborativo se utilizan diferentes herramientas y materiales que aunque no están descritos inicialmente en sus instrucciones, proporcionan otros cuestionamientos que enriquecen las ideas que están vinculadas a cada uno de los proyectos, de tal forma que los materiales no solamente determinan esas nuevas o extrañas relaciones que se dan en el plano material sino que expanden el concepto de las instrucciones y permiten que estas se renueven y puedan mantenerse vigentes en la contemporaneidad.

En la unidad 1, se logró establecer algunas de las diferencias encontradas en la investigación de Joseph Kosuth relacionadas con los términos: texto/contexto. Y particularmente una aproximación a una idea de arte que se estaba desarrollando por medio de una serie de nuevos experimentos y prácticas artísticas, teniendo en cuenta las relaciones con el espacio público, distintas a las relacionadas con las definiciones que habían sido previamente institucionalizadas como estilo artístico por el artista dentro de la galería o el espacio del cubo blanco. A demás se puso de manifiesto el ensayo titulado El artista como antropólogo en el que se describen aspectos que se relacionan con la posibilidad de los artistas de poder entablar metodologías de investigación provenientes de las ciencias sociales como la antropología. Para poder estudiar el contexto de una forma más exacta. Ya que una de las búsquedas del arte conceptual en esta línea, está en determinar el carácter lógico o racional de la definición del arte para lo cual se necesita una exploración de métodos que son los usados por las ciencias exactas y humanas en relación con el descubrimiento de nuevos conocimientos que refutan viejos paradigmas.

En la unidad 2. En primer lugar, se pudieron generar una serie de preguntas y análisis acerca de la obra One Minute Sculpture de Erwin Wurm, que dieron como resultado la posibilidad de entender el funcionamiento del arte contemporáneo a la luz de metodologías conceptuales que incluyen instrucciones como formas de creación combinadas con aspectos relacionados a técnicas y estilos artísticos heterogéneos. Como la fotografía, la escultura, el ready made, la instalación, el trabajo colaborativo, el performance, entre otros. Mostrando como en el arte contemporáneo la hibridación tiene

lugar en los procesos artísticos que están lejos de convertirse en una definición de arte estricta o única. Sino que mutan para convertirse en un síntoma de la contemporaneidad.

Mientras que en el análisis de la obra *Gangnam for Freedom* del artista británico Anish Kapoor, se logró estudiar como las instrucciones pueden devenir en comportamientos y aspectos colaborativos que están cercanos a situaciones donde la cultura del espectáculo y la globalización permiten una incidencia en términos de activismo político y crítica institucional hacia aspectos como la libertad de expresión y el fin de la represión para los artistas y creadores en regímenes dictatoriales. Además de que las instrucciones se pueden convertir en formas de creación instantáneas que permiten un dialogo en tiempo real, sobre los aspectos y acontecimientos políticos que tienen incidencia en el mundo del arte. Para lo cual se puede generar una expectativa mediática que lejos de convertirse en un retrato de la cultura mass media, se puede presentar como una nueva forma de relacionarse con la sociedad y una derivación de una postura conceptual que como metodología de trabajo produce un impacto inmediato en la cultura de masas.

Finalmente, en la última unidad. Se estableció un ejercicio de creación que tuvo como propósito la realización de una serie de instrucciones que devienen en comportamientos, gestos y situaciones que tratan de ejemplificar aspectos irónicos, absurdos y a veces irracionales sobre tópicos culturales de la sociedad actual. Aspectos que parten de un interés conceptual y lingüístico. Pero que está acompañado de posturas e ideologías críticas frente a la sociedad contemporánea y los retos que implica las relaciones y el trabajo colaborativo que se puede generar en la actualidad a partir de una obra de arte conceptual.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustí, E. (3 de Junio de 2014). La pagina ideal de Sol LeWitt. *Barcelona Research Art Creation*, 221-247.
- Alacaraz, M. P. (2018). Teoría del arte . *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. Obtenido de <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/>
- Bourriaud, N. (1998). *Estética Relacional*. (S. D. Cecilia Beceyro, Trad.) Adriana Hidalgo Editora.
- Caldarola, E. (2018). *Arte Conceptual*. Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica.
- Caldarola, E. (2018). *Arte Conceptual*. Obtenido de Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía, SEFA: <http://www.sefaweb.es/arte-conceptual/>
- Capardi, D. (s.f.). Acerca del arte conceptual.
- Crespo Martín, B. (2012). El libro-arte/Libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. (U. d. Murcia, Ed.) *Anales de documentación*, 15(1), 1 - 25. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/635/63524084006.pdf>
- Delivery, P. (17 de Julio de 2013). *Why are Sol LeWitt's wall drawings so influential?* Obtenido de www.PublicDelivery.org: <https://publicdelivery.org/sol-lewitt-wall-drawings/>

Eftekhar, M. (1998). *Kosuth y la historiografía conceptual 1966 - 1974*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura.

García Hernandez, R. (25 de 10 de 2017). Instrucciones para dibujar una idea. *Gatopardo*. Obtenido de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/sol-lewitt-instructions-for-a-pyramid-en-galeria-omr/>

Kosuth, J. (1969). El arte despues de la filosofía. *Studio International*.

Kosuth, J. (1975). *"Artist as Anthropologist" (extracts)*. (M. :. Stephen Johnstone. Cambridge, Ed.) Obtenido de Documents of Contemporary Art: <http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Kosuth-ArtistAsAnthropologist-excerpts.pdf>

Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 59-74).

Leguizamón, J. N. (Julio-Diciembre de 2010). RESEÑA DE "ART AFTER PHILOSOPHY AND AFTER, COLLECTED WRITINGS, 1966-1990" DE JOSEPH KOSUTH. (U. D. Caldas, Ed.) *Calle 14*, 4(5), 140-145.

LeoCastelli, G. (2009). Catalogo de exposición: Sol Lewitt, Keith Sonnier, Lawrence Weiner. Obtenido de <https://www.castelligallery.com/exhibitions/sol-lewitt-keith-sonnier-lawrence-weiner>

LeWitt, S. (Junio de 1967). Párrafos sobre arte conceptual. *Artforum*, 5(10). Obtenido de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2015/05/P%C3%A1rrafos-sobre-Arte-Conceptual-Sol-LeWitt.pdf

Lewitt, S. (Septiembre de 1969). Sentences of Conceptual Art. *Art and Language*(9).

LeWitt, S. (1971). *Doing Wall Drawings*. (F. Proa, Ed.) Obtenido de <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/lewitt/texts.html>

Lovatt, A. (Octubre-Diciembre de 2010). *Ideas in Transmission: LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium*. (www.tate.org.uk, Ed.) Obtenido de Tate Papers, no.14, Autumn 2010 : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/ideas-in-transmission-lewitt-wall-drawings-and-the-question-of-medium>

Marin-Medina, J. (15 de 03 de 2007). Joseph Kosuth, escenificaciones de arte textual. *El Cultural.com*. Obtenido de <https://elcultural.com/Joseph-Kosuth-escenificaciones-de-arte-textual>

MoCA, M. (s.f.). *Wall Drawing 16*. Obtenido de www.massmoca.org: <https://massmoca.org/event/walldrawing16/>

Morgan, C. R. (1996). *Del Arte a la Idea, Ensayos sobre arte conceptual* (2006 ed.). (M. L. Rodríguez Olivares, Trad.) Madrid, Madrid , España: Cambridge University Press, Ediciones Akal S, A. .

Museo de Arte Moderno, New York . (s.f.). www.moma.org . Recuperado el 17 de abril de 2020, de <https://www.moma.org/collection/works/137438>

Observer. (2012). *Primary Information Adds Storied Conceptual Art Catalogues to Online Siegelau Archive*. Obtenido de <https://observer.com/2012/03/primary-information-adds-storied-conceptual-art-catalogues-to-online-siegelau-archive/>

Pineda Repizzo, A. F. (Enero - Junio de 2011). La filosofía del arte en la época del fin del arte. *Praxis Filosófica*(32), 249 - 267.

Sofía, M. N. (2020). *Wall Drawing # 47, Sol LeWitt. Obra destacada*. Recuperado el 04 de 2020, de <http://www.museoreinasofia.es/>: <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/sol-lewitt-wall-drawings>

TVE, E. (17 de 07 de 2015). *Sol LeWitt, instrucciones para crear el arte conceptual*. Obtenido de www.rtve.es: <https://www.rtve.es/noticias/20150717/fundacion-botin-descubre-sol-lewitt-primera-gran-muestra-espana/1182060.shtml>

Wikipedia, C. d. (09 de 09 de 2019). *Distinción analítico-sintético*, 119133755. (L. e. Wikipedia, Editor) Recuperado el 17 de 05 de 2020, de es.wikipedia.org: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Distinci%C3%B3n_anal%C3%ADtico-sint%C3%A9tico&oldid=119133755

Zilkha, Z. (Junio de 2016). *One Minute Sculptures 1997*. . Obtenido de www.tate.org.uk : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82018>