



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO

ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

**NÚMEROS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
DESDE LA PROPIA PRÁCTICA**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
JESÚS JIMÉNEZ LÓPEZ

DIRIGIDA POR

DR. D.FRANCISCO JAVIER SANMARTIN PIQUER

DR.GERARDO SUTER LATOUR

VALENCIA

DICIEMBRE DE 2023

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT / RESUM	05
PRÓLOGO	10
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULOS	
I. LOS NÚMEROS EN OBJETOS EN LAS ARTES VISUALES	28
II. LOS NÚMEROS EN SUJETOS SIMULADOS CON OBJETOS DOBLES.....	46
III. SERIALIDAD: LOS NÚMEROS EN LOS TÍTULOS DE LAS OBRAS DE ARTE...	62
IV. INSTANTÁNEAS EXPANSIVAS: LOS NÚMEROS EN LA TÉCNICA DE PRODUCCIÓN.....	80
V. AUTOMATICIDAD: LOS NÚMEROS EN LA IMAGEN PERFORMATIVA.....	89
VI. ACTIVO CIRCULANTE: LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE CON DINERO.	107
VII. ANAGRAMAS NUMÉRICOS.....	125
VIII. LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE CON TRANSACCIONES ECONÓMICAS	140
IX. CUANTIFICACIÓN Y MEDICIÓN: LA CUANTIFICACIÓN POR LA MANO DEL ARTISTA.....	149
X. EL TIEMPO CON NÚMEROS EN LAS OBRAS DE ARTE	170
XI. LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE ABSTRACTO.....	182
CONCLUSIONES / CONCLUSIONS	197
EPÍLOGO	
INESTIMABLE AZAR	208
BIBLIOGRAFÍA	214
ANEXOS.....	223

RESUMEN / ABSTRACT / RESUM

RESUMEN

Números en el arte contemporáneo desde la propia práctica es una investigación que busca indagar sobre la presencia de los números en el arte contemporáneo. Plantea cómo los números, algo general y objetivo, son abordados de forma consciente por algunos artistas desde la subjetividad y la creatividad. Los números participan del universo artístico como causa, medio o fin, con el objetivo de convertirse en obras de arte singulares con valores culturales, estéticos y artísticos. Estos valores dependen del contexto y su significado, otorgados por la intención y la forma de pensar del artista. En este plano, los números pueden ser formas, cantidades o datos; pueden estar en un objeto, en una imagen, en un texto o en un video. Los dígitos numéricos en el arte operan al nivel de su connotación, no tanto de su denotación. *“En este caso, un número es lo que es en su sentido denotativo, pero puede ser otra cosa, mucho más amplia, en un sentido connotativo”*¹ creando así un significado más complejo, pues como menciona Roland Barthes, *“sólo tiene sentido en la inserción del referente dentro de un contexto dado”*² .

Resulta interesante cómo algo tan concreto como un número se vuelve arte. Esta disertación busca dar sentido a dicha complejidad. A partir de la distinción establecida por la semiótica entre denotación y connotación, y utilizando la propia obra artística como referencia, la investigación plantea una aproximación a la comprensión de las particularidades que asumen los números en el arte contemporáneo. Como marco teórico y herramienta metodológica, el binomio denotar–connotar y su efecto en la noción de significado y significante serán la columna vertebral de esta investigación.

¹ Palabras del Dr. Gerardo Suter, tutoría febrero 2, 2022.

² Barthes, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.

ABSTRACT

Numbers in contemporary art, from my own practice, is an investigation that seeks to investigate the presence of numbers in contemporary art. This dissertation raises how something general and objective, such as numbers, are consciously approached by some artists from subjectivity and creativity. Numbers enter the artistic universe as a cause, mean or end to become unique works of art with cultic, aesthetic and artistic values. These values depend on the context and their meaning, granted by the intention and way of thinking of the artist. On this plane, numbers can be shapes, quantities or data. They can be in an object, in an image, in a text, or in a video. The roles that numerical digits play in art have a connotation, not a denotation. *"In this case, a number is what it is in its denotative sense, but it can be something else, much broader, in a connotative sense"*¹. Thus, creating a more complex meaning, which, as Barthes mentions, *"only makes sense in the insertion of the referent within a given context"*². It is interesting how something so concrete, like a number, becomes art; this dissertation seeks to make sense of this complexity. Based on the distinction established by semiotics between denotation and connotation and using the personal artistic work as a reference, this research proposes an approach to understanding the particularities assumed by numbers in contemporary art. As a theoretical framework and methodological tool, the denoting-connoting binomial and its effect on the notion of meaning and signifier will be the backbone of this dissertation.

¹ Words by Gerardo Suter, tutorials February 2nd, 2022.

² Barthes, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.

RESUM

Números a l'art contemporani des de la meua pròpia pràctica, és una investigació que busca indagar sobre la presència dels números a l'art contemporani. Aquesta dissertació planteja com quelcom general i objectiu, com són els números, són abordats de manera conscient per alguns artistes des de la subjectivitat i la creativitat. Els números entren a l'univers artístic com a causa, mitjà o fi, amb l'objectiu d'esdevenir obres d'art singulars amb valors culturals, estètics i artístics, aquests valors depenen del context i el seu significat, atorgats per la intenció i la manera de pensar del artista. En aquest pla, els números poden ser formes, quantitats, dades, poden estar en un objecte, en una imatge, en un text, o en un vídeo. Els papers que juguen els dígitos numèrics a l'art tenen una connotació no una denotació. *“En aquest cas, un nombre és el que és en el sentit denotatiu, però pot ser una altra cosa, molt més àmplia, en un sentit connotatiu”*¹. Creant així un significat més complex, que com esmenta Barthes “només té sentit en la inserció del referent dins un context donat”². És interessant com una cosa tan concreta, com un nombre esdevé art, aquesta dissertació busca donar sentit a aquesta complexitat. A partir de la distinció establerta per la semiòtica entre denotació i connotació, i utilitzant la pròpia obra artística com a referència, aquesta investigació planteja una aproximació a la comprensió de les particularitats que assumeixen els números a l'art contemporani. Com a marc teòric i eina metodològica, el binomi denotar-connotar i el seu efecte en la noció de significat i significant seran la columna vertebral d'aquesta dissertació.

¹ Paraules del Dr. Gerardo Suter, tutoria febrer 2, 2022.

² Barthes, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.

PRÓLOGO

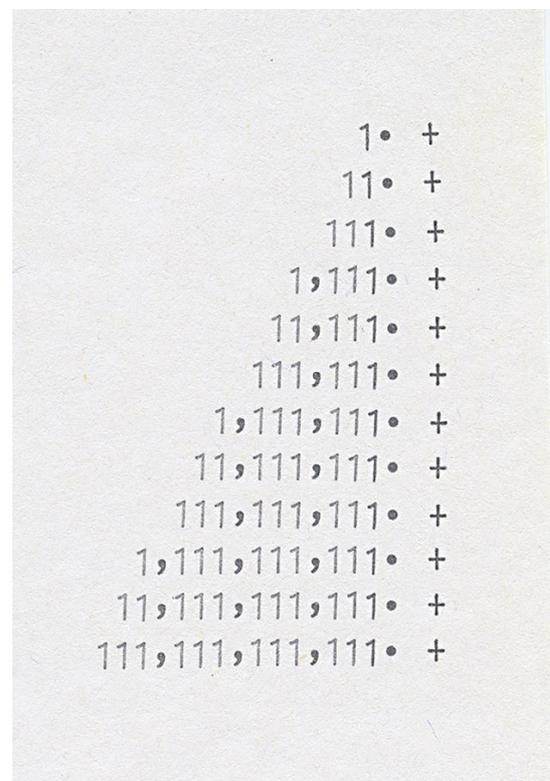
El interés para realizar este proyecto nació justo después de terminar mis estudios de posgrado en el *London College of Communication, University of the Arts London* en 2007. Recuerdo que mis tutores me motivaban y encaminaban a que realizase este nuevo objetivo. Después de platicarlo con mis colegas artistas, curadores e historiadores de arte, hubo un desdén que me desmotivó para continuar con un doctorado. Iavor Lubomirov, actual director y curador del espacio de proyectos *Cable Depot* en Londres, me preguntó ¿para qué quieres estudiar un doctorado?, ¿quieres ser investigador o artista? A lo cual respondí: “soy artista, quiero seguir siendo artista”. Iavor replicó: “entonces no necesitas un doctorado”.

Recibí los comentarios de Lubomirov justo después de mi exposición final de maestría en 2007. En el verano de 2021 coincidimos en *Cable Depot* (Londres), donde realicé una residencia artística de tres meses que culminó con una exposición en el mismo espacio de proyectos. Con ello concluí la parte de producción para este doctorado. Al volver a platicar con Iavor Lubomirov en torno a mi proyecto de doctorado, le agradó la idea de estar en un proyecto de producción e investigación en arte. La clave fue haber dicho que la investigación tenía como referente mi praxis creativa. Fue gracias a una charla que sostuve con el Dr. Gerardo Suter que llegué a esta clave. El Dr. Suter coincidió con Iavor en el sentido de no estudiar un doctorado en arte para investigar algo fuera de la propia práctica del artista sino, por el contrario, estudiar un doctorado para que el agente creativo indague sobre su propia práctica.

Coincido con ambos en que existe cierto peligro en que siendo artista se comiencen a realizar investigaciones con objetivos fuera de la obra del artista. El peligro es convertirse en investigador y dejar de lado la parte de producción creativa. Para otros colegas artistas, que se han embarcado en un proyecto de doctorado para investigar proyectos fuera de su propia obra, lo han visto como una oportunidad. En mi caso, la ocasión de realizar esta tesis se encuentra motivada por Gerardo Suter quien me presentó el modelo de doctorado en producción e investigación en arte de la Universidad Politécnica de Valencia: este doctorado facilita la producción y la investigación de la obra por el mismo artista que la produce.

Realizar este proyecto con 17 años de carrera artística me permite abordar mi trayectoria de manera más robusta que hace más de 12 años, cuando nació la primera intención de realizar un doctorado. Elegí este programa porque me permite yuxtaponer una investigación doctoral –con sus métodos y restricciones– con algo subjetivo y variante como lo es la producción y la investigación en arte. Es interesante cómo los números, siendo algo tan racional y duro en ciencias y matemáticas, pueden mutar a algo tan subjetivo y plástico en el campo del arte. A diferencia del significado denotativo *1+1 es igual a 2*, en las artes –por su significado connotativo– *1+1* puede equivaler a otras variantes, no tanto para representar o hablar de algo matemático, sino para tratar de algo artístico (imagen P.1). Es este segundo caso del que me ocuparé en la presente disertación.

Jesús Jiménez, *Pirámide I*,
serie *Anagramas matemáticos*, 2015.
(Imagen P.1)



INTRODUCCIÓN

La intención inicial de realizar esta tesis fue crear modelos matemáticos y algoritmos a partir de obras de arte de mi autoría. Por esta razón, su primer título fue *Transacciones matemáticas en el arte en la praxis de Jesús Jiménez*. Después de varias tutorías con el Dr. Gerardo Suter y con el Dr. Francisco Javier Sanmartín Piquer, el título cambió a *Números en el arte contemporáneo*, lo cual responde a dos circunstancias.

La primera consistió en la conclusión de que reducir al arte y al artista a un modelo matemático tiende a limitar la subjetividad; es exportarlos hacia algo duro, racional y científico, como lo es un modelo matemático. Esto en gran medida resulta en una pérdida de cierta esencia artística. *Hacer arte* es expresar una forma de pensar que va más allá de la creación de un dibujo, una pintura, una escultura o una instalación -por mencionar algunas prácticas-. Implica una continua toma de decisiones: ¿qué paleta de colores usar?, ¿cuál es el mejor formato, el mejor soporte, el mejor marco?, ¿cómo será montada la pieza?, ¿cuál es el mejor color para el muro?, ¿cómo sería el recorrido en la exposición? Junto con otras preguntas, estas se concatenan a la subjetividad del artista y a la forma como quiere que sea entendida y comunicada su obra. El crear proyectos artísticos involucra el bagaje cultural, la vida, la educación y la experiencia que dotan de subjetividad a las piezas, cuestión que no suele encontrarse en un modelo matemático orientado a la producción creativa.

El segundo punto, el más importante para este cambio de título, fue que en la obra de mi autoría, como referencia para esta investigación, ni las matemáticas ni los modelos matemáticos están presentes, como sí lo están los números. Para esta investigación se buscará hacer una revisión sobre la utilización de los números en el arte contemporáneo. Recurriendo a la propia obra artística como referencia, la disertación mostrará una aproximación a la comprensión de las particularidades que asumen los números en el arte contemporáneo.

En esta tesis apreciaremos cómo los dígitos numéricos se encuentran en las prácticas contemporáneas de forma abstracta, figurativa o conceptual; en ideas,

conceptos, objetos, fechas y series, en transacciones económicas, dinero, tiempo y medidas. Se mostrará cómo los números participan del universo artístico como causa, medio o fin, con el objetivo de convertirse en obras de arte singulares con valores culturales, estéticos y artísticos. Las prácticas principales a las que se hará referencia abarcan formatos como la imagen fija, el performance, la escultura, la pintura, el video y la instalación.

Esta tesis no se ocupará de los números como cuantificadores del mercado del arte ni mucho menos hablará de finanzas en el arte. Los números están presentes de manera intrínseca e inconsciente en cualquier obra de arte, desde su fecha de creación, sus medidas, su montaje, su producción y hasta en su presupuesto y venta. Pero estas formas inconscientes, por las cuales aparecen números en una obra de arte, no se abordarán en esta investigación. En cambio, se abordará el uso consciente de los números en las obras de arte, tanto en las aristas mencionadas como en otros puntos que se presentarán en esta disertación.

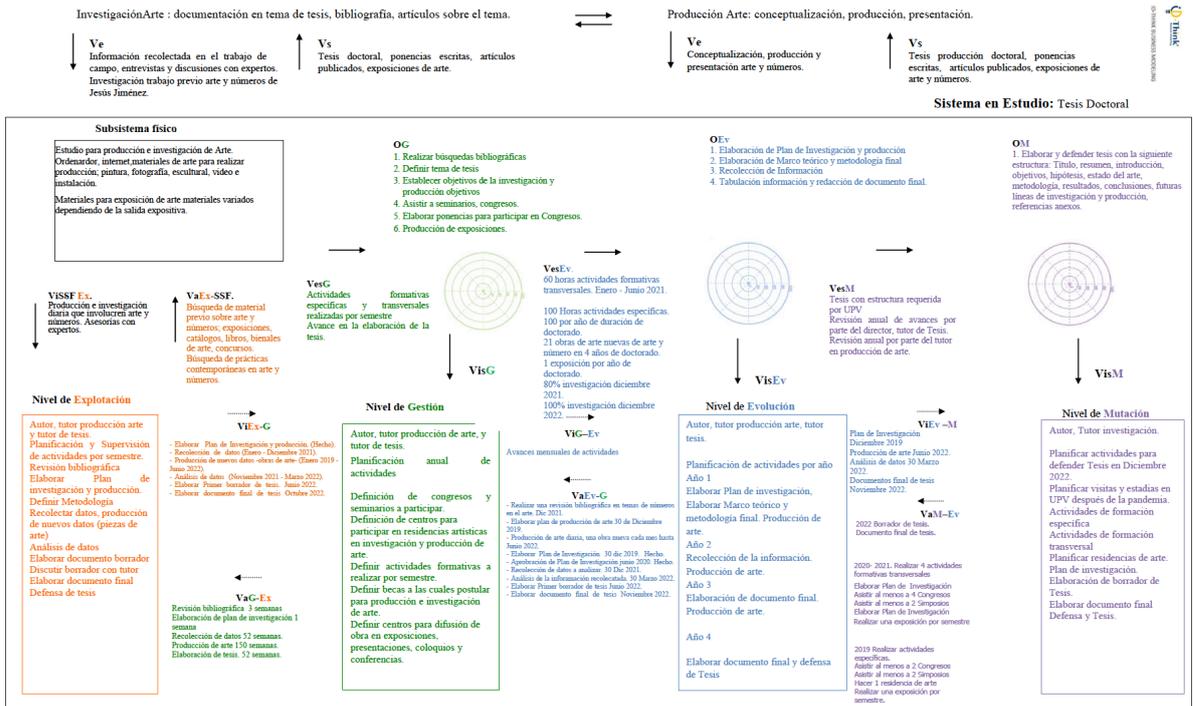
Para este proyecto se diseñó un esquema en el seminario metodología para la investigación, como parte de las actividades transversales de este programa de doctorado (esquema 1). Este esquema lo podemos resumir con el “*esquema orientativo 1: fases del proyecto del seminario artes visuales y multimedia del laboratorio de luz de la Universidad Politécnica de Valencia (2008/2009)*”³ (esquema 2). Seguiremos los pasos del esquema 2, lo emplearemos de la misma forma en que el Dr. Gerardo Suter lo cita en su tesis *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*⁴, al igual que Fermín Jiménez lo menciona en su tesis *La reconquista de lo inútil*.⁵

³ Esquema orientativo 1: fases del proyecto del seminario artes visuales y multimedia, laboratorio de luz, Universidad Politécnica de Valencia (2008/2009). Fecha de consulta: 12:10 pm octubre 28, 2021 desde <http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/pages/proceso1.html>

⁴ Suter, G. (2010), *Análisis teórico- práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*, tesis programa doctorado arte: producción e investigación, facultad de bellas artes, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 16.

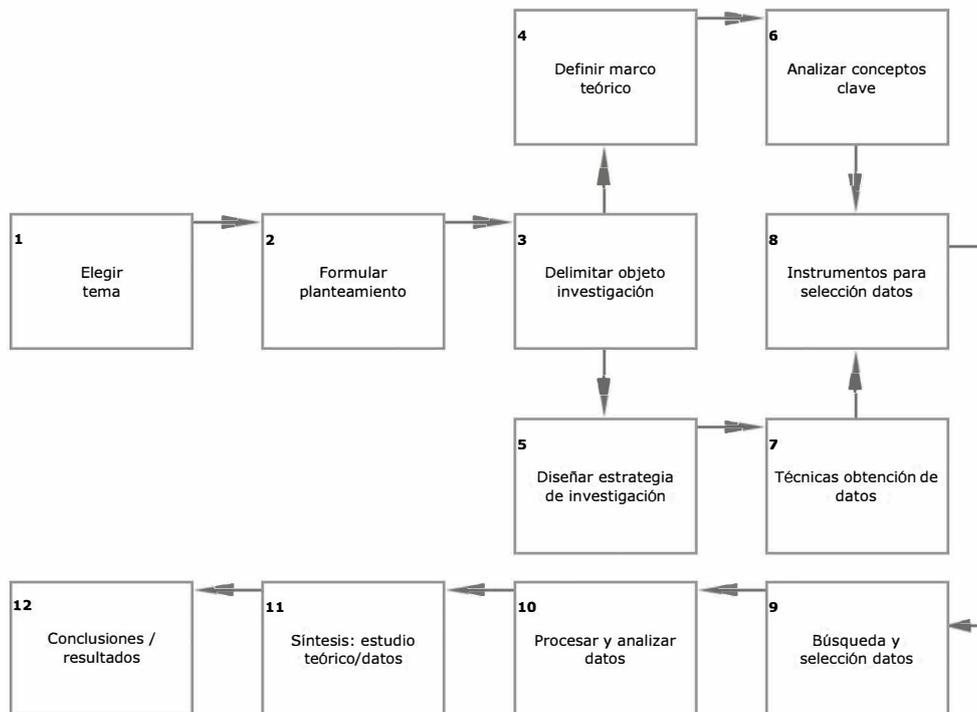
⁵ Jiménez, F. (2019), *La reconquista de lo inútil*, tesis programa doctorado arte: producción e investigación, facultad de bellas artes, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 19.

"NÚMEROS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO"
DOCTORADO EN PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTE. UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



Esquema *Números en el arte* elaborado, para desarrollo de proyecto seminario metodología para la investigación⁶.
(Esquema 1)

⁶ Créditos de Modelo 0001, Bernabé Hernandis Ortuño citado en HERNANDIS B.(2017), Modelo sistémico para la creación de empresas, Ed. rDis, Primera Edición, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 149.



Esquema orientativo 1: fases del proyecto
(Esquema 2)

Elegir el tema

“Números en el arte contemporáneo desde la propia práctica”.

Subtemas a desarrollar:

- I. Los números en objetos en las artes visuales.
- II. Los números en sujetos simulados con objetos dobles.
- III. Serialidad: los números en los títulos de las obras de arte.
- IV. Instantáneas expansivas: los números en la técnica de producción.
- V. Automaticidad: los números en la imagen performativa.
- VI. Activo circulante: los números en obras de arte con dinero.
- VII. Anagramas numéricos.
- VIII. Los números en obras de arte con transacciones económicas.
- IX. Cuantificación y medición: la cuantificación por la mano del artista.
- X. El tiempo con números en las obras de arte.
- XI. Los números en obras de arte abstracto.

Epílogo: Inestimable azar.

El objetivo general para cada subtema es crear un conjunto a partir de la propia obra, el cual está pautado por título a cada capítulo. Los objetivos particulares son establecer relaciones, conexiones y desconexiones sobre el uso de los números en el arte contemporáneo desde la propia obra.

Planteamiento

Los números y los conceptos numéricos son temas recurrentes en mi producción artística. Velocidad, repetición, formas figurativas y abstractas de números se yuxtaponen en mis proyectos para crear un universo artístico individual y subjetivo. Este me sirve como herramienta para encontrar cierta adaptación al mundo que me rodea. El uso del arte conceptual, el arte abstracto, la poesía visual, la poesía concreta, el arte concreto, los números, las transacciones, las finanzas, así como sus símbolos y sus usos decantan en la propia producción de arte. Debido a mi formación financiera, no es *azaroso* sino *orgánico* que existan los números en mi trabajo creativo. En mi *praxis*, el común denominador es la mezcla del conocimiento del lenguaje numérico con la sensibilidad artística y poética para crear arte visual conceptual que refleje el sentir de mis tiempos: un mundo rodeado por números.

Esta dialéctica personal es el punto de partida para plantearme hacer una indagación sobre prácticas artísticas contemporáneas que trabajen con números. Al investigar los roles que juegan los números en el arte contemporáneo por medio de una tipología, usando la propia obra como referente, se pretende mostrar su importancia, desde el momento de su concepción hasta su presentación.

Un número es lo que es en su carácter denotativo, pero por su carácter connotativo puede indicar otras funciones y ser otra cosa mucho más amplia, creando así un significado más complejo. Esta investigación plantea hacer una revisión tipológica –a partir de la propia obra–, sobre la utilización de números en el arte contemporáneo en su carácter connotativo, dado por los sentires, la forma de pensar, las particularidades de los artistas y su contexto.

Objetivo

Hacer una revisión histórica y conceptual sobre la utilización de los números en el arte contemporáneo.

Delimitación del objeto de investigación

Los números son un concepto indisoluble del arte. Su presencia se debe a procesos tanto conscientes como inconscientes. En este último caso participan en el año de creación de la obra, en los datos técnicos, en los cálculos que se usan para montar y enmarcar la obra; se encuentran en los costos de producción, en los precios comerciales de las obras y en el número de edición para cada una. Esta investigación no tratará de estas aristas inconscientes.

Esta tesis indagará sobre el uso consciente de los números en el mundo del arte, de manera figurativa, abstracta, presente o ausente. La investigación estará guiada por una tipología que tendrá como referentes: el periodo de producción personal de 2006 a 2022, la obra de otros artistas, los movimientos artísticos desde Marcel Duchamp, René Magritte, el arte conceptual hasta el arte contemporáneo y los neologismos en el arte actual.

Los principales artistas con los cuales se buscará dialogar son: Vito Acconci, Lara Almarcegui, Darren Almond, Eleanor Antin, John Baldessari, Jean Baudrillard, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Louise Bourgeois, Marco Breuer, Hanne Darboven, Walter De Maria, Jan Dibbets, Marcel Duchamp, Felipe Ehrenberg, Héctor Falcón, Peter Fischli y David Weiss, Ceal Floyer, Anthony Goicolea, Félix González-Torres, Guerrilla Girls, Dan Graham, Haans Haacke, John Hilliard, Robert Indiana, Agustín Jiménez, Cristina Kahlo, On Kawara, Joseph Kosuth, Gabriel Kuri, Richard Long, Carlos Motta, Bruce Nauman, Henrik Olesen, Roman Ondak, Roman Opalka, Dennis Oppenheim, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Ed Ruscha, Jason Salavon, Sean Scully, Taryn Simon, Yutaka Sone, Doug and Mike Starn, Gerardo Suter, Alina Szapocznikow, Gavin Turk, Andy Warhol, Richard Wentworth, Edward Weston, Erwin Wurm, Lin Yilin, Carey Young.

Existen muchos más artistas y obras de arte que tienen que ver con números que los que se presentan en esta investigación. Debido a que se trata de una disertación para investigar desde la práctica artística personal, decidí incluir aquellos artistas y obras que de alguna manera hayan marcado mi propio cuerpo creativo de trabajo. Por causa del cierre de bibliotecas, museos e instituciones para consulta durante la pandemia del SARS-COV2, consideraré volcar mi atención a mi propia biblioteca, libretas de notas, catálogos y publicaciones personales. Opté también por revisar los registros de video y fotografía de exposiciones de arte visitadas. Es decir, esta investigación está delimitada por mi archivo personal. Entonces, la restricción para el objetivo a investigar queda dictada por aquellas prácticas, textos y obras de arte que han estado cercanas a la producción artística personal.

Definición del marco teórico

A partir de la distinción establecida por la semiótica entre denotación y connotación, y utilizando la propia obra artística como referencia, la presente investigación plantea una aproximación a la comprensión de las particularidades que asumen los números en el arte contemporáneo. Como marco teórico y herramienta metodológica, el binomio denotar-connotar y su efecto en la noción de significado y significante serán la columna vertebral de esta disertación.

De todas las fuentes de consulta citadas, las que destacan para esta investigación, especialmente como piedra angular para el binomio mencionado, son el libro de Roland Barthes *Éléments de sémiologie* (Elementos de semiología); para la estructura de investigación la tesis doctoral de Gerardo Suter, *Análisis teórico- práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*; y la tesis doctoral de Fermín Jiménez, *La reconquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*. Para los temas a abordar destacan los textos de Charlotte Cotton presentes en su libro *The photography as contemporary art* (La fotografía

como arte contemporáneo); el texto “Big Data” de Byung-Chul Han en su libro *Psicopolítica*; los ensayos de Jean Baudrillard *Art and Artefact* (Arte y artefacto), *The conspiracy of Art* (La conspiración del arte); así como el ensayo de Nicolas Bourriaud *Postproducción*. Los textos *Auto-maticity: Ruscha and performative photography* (Automaticidad: Ruscha y la fotografía performativa); *Subject, Object, Mimesis: The aesthetic world of Bechers’ photography* (Sujeto, objeto, mimesis: El mundo estético de la fotografía de los Bechers); *Exit Ghost* (Fantasma de salida); *Productive misunderstandings: interpreting Mel Bochner’s theory of photography* (Malentendidos productivos: interpretando la teoría fotográfica de Mel Bochner); estos cuatro textos incluidos en el libro *Photography after conceptual art* (La fotografía después del arte conceptual) co-escrito por Costello e Iversen.

Destacan también para esta investigación los textos y citas en los libros *Art Now* (Arte ahora), monografías de Andy Warhol, René Magritte, los Starn Twins; el catálogo de *Documenta 12*; el número de la revista *EXIT Abstracción/Abstraction* con textos escritos por Rosa Olivares. Los libros sobre arte conceptual: *Conceptual Art* (Arte conceptual) de Paul Wood; *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* escrito por Lucy R. Lippard; *Conceptual Art* (Arte conceptual) de Tony Godfrey. Igualmente el libro *El medio es el museo* publicado por el Museo de arte contemporáneo de Vigo (MARCO), *Light Years conceptual art and the photograph 1964 -1977* (Años luz arte conceptual y la fotografía) publicado en forma colaborativa por el Art Institute of Chicago.

Para este doctorado es fundamental consultar textos críticos de obra, monografías, catálogos de exposición y textos curatoriales sobre mi obra. A continuación menciono algunos ejemplos. *Ludens obra 2006-2019 de Jesús Jiménez*, con textos de Nicole Everaert–Desmedt, Irving Domínguez y Daniel Garza Usabiaga. Incluye una entrevista que me realizó la investigadora y fotógrafa Cristina Kahlo. También los catálogos y textos de las exposiciones *Anagramas matemáticos*, *Sinestesia*, *Posiciones equidistantes*, *Ludens*, *Activo circulante* y *Ágora*, así como el texto temprano sobre mi obra de Ricardo C. Lescano Grosó, publicado en el libro *Arte contemporáneo imagen y critica* en 2008.

Diseñar estrategia de investigación

A partir de la propia obra, los textos, así como las notas, bocetos y apuntes que tienen que ver con esta investigación, encontrados en mis libretas de apuntes, mi archivo personal y mi biblioteca, se creó una tipología en conjuntos para indagar posibles conexiones, relaciones y aproximaciones sobre números en el arte. De esta actividad nacieron las primeras nociones para crear el índice, mismo que fue cambiando. Los conjuntos que surgieron de esta estrategia de investigación fueron: sujeto simulado, sujetos simulados con objetos en par, serialidad, instantáneas expansivas, automaticidad: imagen performativa; activo circulante, anagramas matemáticos, transacciones, cuantificación y medición: la medición por la mano del artista; tiempo de números, abstracción y números; e inestimable azar. La tipología creada decantó en los títulos para los capítulos de esta investigación.

Asimismo se sostuvieron entrevistas, diálogos y cuestionarios, a manera de conversaciones, con tutores, colegas y amigos. La intención primaria fue crear un cuestionario sobre números y arte, para ser contestado por tutores y artistas que trabajaran este tema.

Como se ha mencionado, en esta disertación se indagará sobre los números en diferentes obras de arte. Para su análisis el binomio denotación–connotación estará presente. Sin embargo, siempre se buscará dar mayor relevancia al carácter connotativo de los números en las obras de arte utilizando su referente y su contexto, para comprender la intencionalidad y las particularidades del artista, desde su sensibilidad hasta su forma de pensar.

Análisis de los conceptos clave

Para esta tesis es importante aclarar los conceptos denotación y connotación. Roland Barthes (1964) señala que:

“el significado denotativo de un referente es aquel que se explicita de manera auténtica, sin necesidad de apoyarse en elementos externos, mientras que el significado connotativo se genera mediante la encadenación de significados denotados, creando así un significado más complejo que sólo tiene sentido en la inserción del referente dentro de un contexto dado. Así pues, se entiende por significado denotativo aquel que reúne el conjunto de características que se asocian con la realidad que la palabra designa. Es el significado que aparece en los diccionarios, por lo tanto es el lenguaje literal. Por otro lado la connotación se produce por los valores agregados a las que posee de hecho una palabra. Estos valores dependen de elementos como el contexto, la situación y la intencionalidad del hablar. No se identifican con la denotación de las palabras y por lo tanto, no sirve para distinguir significados, este es el lenguaje figurado. Es necesario reconocer las diferencias entre el material lingüístico que utilizan los escritores para comunicar sus sentimientos con fines estéticos y el lenguaje literal, conocer la diferencia entre lenguaje literal y figurado es básico para el estudio del léxico”.

En este caso, un número es lo que es en su sentido denotativo, pero puede ser otra cosa, mucho más amplia, en un sentido connotativo.

Otro concepto clave para esta investigación es el *ready-made* (objeto previamente fabricado o encontrado). Marcel Duchamp (francés, 1887–1968) comenzó a crear en 1913 obras de arte con objetos encontrados o previamente fabricados. De esta operación nace el concepto *ready-made*. Entre las obras del autor que pertenecen a esta práctica, la que destaca por su importancia para esta investigación es *Fountain* (Fuente). Duchamp decidió girar 180° un urinal prefabricado y encontrado, lo firmó como R. Mutt y lo fechó con el año 1917. Como sabemos la obra fue expuesta y rechazada públicamente. No existen obras originales de esta pieza, las que existen son réplicas, lo que permanece como obra original son las imágenes que Alfred Stieglitz (estadounidense, 1864-1946) capturó con su cámara (imagen 1.2). Es decir, él realizó una fotografía de un *ready-made Duchampiano*.

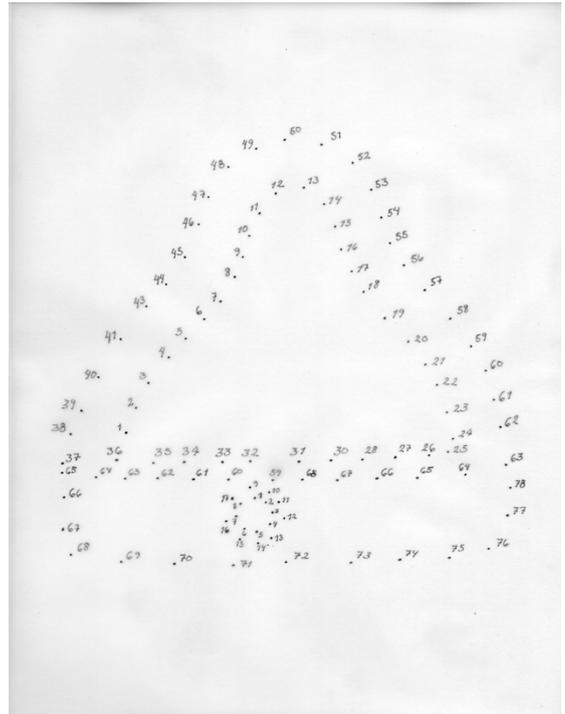
Esta obra proto-conceptual surge de una idea: crear una fuente con un urinal. Los números están presentes en la imagen de esta obra en un formato de fecha y tiempo (tema que abordaré en el capítulo *El tiempo con números en las obras de arte*). Tanto el objeto como su imagen, en un nivel connotativo, tienen un tratamiento que los aleja de las prácticas modernas. Por el contrario, se acercan a las vanguardias de su tiempo, logrando convertirse en el punto de partida de lo que hoy conocemos como arte conceptual y arte contemporáneo. El trabajo de Duchamp se volvió referente en el mundo del arte (imagen I.3), su obra contribuyó a ver el mundo de una manera distinta a través del arte, nos mostró cómo hacer arte de forma diferente, lo cual decantó en la creación de un nuevo imaginario en el campo creativo.

Existen otros conceptos clave a analizar, se requiere de su contexto en cada capítulo para entenderlos, desde serialidad, hasta el concepto de dinero rosa en economía, o el concepto de normalización en estadística, o bien, el concepto de *Black Friday* (lunes negro), por mencionar algunos ejemplos. Estos y otros conceptos se analizarán durante el desarrollo de esta investigación.



Alfred Stieglitz, *Fountain* (Fuente), 1917, by (por) Marcel Duchamp, 1917.
(Imagen I.2)

Jesús Jiménez, *Esto no es una fuente*, Boceto, 2022, (Imagen 1.3)



I. LOS NÚMEROS EN OBJETOS EN LAS ARTES VISUALES

“Lock up a department store today, open the door after a hundred years and you will have a Museum of Modern Art”⁷

(Cierra una tienda departamental hoy, abre la puerta cien años después y tendrás un museo de arte moderno).

Andy Warhol

El universo de los objetos en las artes visuales ha sido abordado desde sus inicios. Por ejemplo, en la fotografía la necesidad de modelos inanimados para los largos tiempos de exposición llevó a que Louis-Jacques-Mandé Daguerre (francés, 1787-1851) hiciera de una naturaleza muerta parte de sus primeros daguerrotipos en 1837 (imagen 1.1).



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *The Artist's Studio / Still Life with Plaster Casts*, (El estudio del artista / naturaleza muerta con moldes de yeso), 1837.
(Imagen 1.1)

La fotografía, la nueva práctica artística, retomó una fórmula tan antigua como el arte mismo: usar objetos para crear arte. Muchos artistas continuamos con esta fascinación por los elementos inanimados. En décadas recientes las artes visuales, en especial la fotografía, han mostrado cómo los objetos ordinarios y banales pueden ser extraordinarios por el simple hecho de ser fotografiados. Los fotógrafos contemporáneos hacemos acomodos inusuales, y narrativas poéticas y descriptivas con el fin de ser fotografiados por la cámara.

En la práctica fotográfica, uno de estos artistas es William Eggleston (estadounidense, n. 1939), quien no sólo fue uno de los pioneros en el uso del color en la fotografía en los años de 1960 a 1970, sino que además fue uno de los primeros fotógrafos en exponer en instituciones museísticas como el MoMA de Nueva York, en un tiempo en

⁷ Andy Warhol (1985), citado por Bowlby, R. (2002). *Défense d'afficher: Posters, Women and Modernity* en Grunenberg, C. Hollein M. (2002). *Shopping - A Century of Art and Consumer Culture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p. 90.

el que la fotografía no se consideraba arte. Una de sus obras más emblemáticas es *Untitled* (Sin título). Esta imagen denota un triciclo usado y abandonado en un suburbio estadounidense (imagen 1.2). El punto de vista frontal, el colocar en primer plano al objeto, lo convierte en el elemento protagónico de la imagen; la mirada de Eggleston connota a este objeto a algo casi escultural, un homenaje a esa infancia dejada de juegos en la calle al margen de cualquier entretenimiento digital infantil contemporáneo.



William Eggleston, *Untitled*
(Sin título), 1970.
(Imagen 1.2)

Manuel Álvarez Bravo (mexicano, 1902–2002) es uno de los representantes más importantes del arte moderno mexicano, fue fotógrafo y cinefotógrafo, y en sus platas sobre gelatina retrató el contexto mexicano de sus años. Podemos afirmar que tanto en Eggleston como en Álvarez Bravo no existe una preocupación para que sea el artista quien acomode los objetos, sus enfoques van encaminados más al pensamiento del instante decisivo de Henri Cartier-Bresson (francés, 1908 -2004), que sucede cuando "*se alinea la cabeza, el ojo y el corazón*"⁸ para conseguir la fotografía. Para Cartier-Bresson la fotografía consistía en capturar un momento único e irrepetible, en hacer *clac* en el instante exacto, ni una milésima de segundo antes, ni una milésima de segundo después. Este concepto marcó toda una era en la fotografía, la cual vino a menos con el advenimiento de la fotografía digital y la democratización de la fotografía. El protagonismo del instante decisivo disminuyó, se desdibujó, al quitarle a la práctica fotográfica valores de realidad y verdad.

⁸ Cien años de Cartier-Bresson y su instante decisivo, El País, Fecha de consulta: 12:15 pm, enero 13, 2022 desde https://elpais.com/sociedad/2008/08/21/actualidad/1219269604_850215.html

Álvarez Bravo no fue indiferente a tratar ciertos objetos como composiciones esculturales en sus fotografías. *Instrumental* (imagen 1.3) nos muestra tres herramientas de trabajo mecánico que fueron acomodadas delicadamente para la cámara, sea por él mismo o por un agente extraño, aunque esto no obsesionaba a este autor. Sin embargo, llama la atención cómo estos tres objetos se funden para convertirse en una sola composición armónica y dinámica donde aparece un número para identificar, dar medida y transmitir al espectador un sentido de escala. No sabemos cuál instrumento acomodará o acomodó a esa rosca solitaria, sólo sabemos que se les detuvo un momento de sus funciones para ser fotografiados para luego volver a su rutina mecánica.



Manuel Álvarez Bravo, *Instrumental*, 1931.
(Imagen 1.3)

Dentro del vocabulario creativo de Alec Soth (estadounidense, n. 1969) se encuentra la imagen *Hotel, Dallas City, Illinois* (imagen 1.4), en ella se observa una puerta recargada sobre un muro. La puerta ha dejado de funcionar como tal, a través de la imagen esta se convierte en una puerta simulada e identificada con el número 6, la cual nos permite abrir la imaginación a pensar: ¿por qué está esa puerta ahí? Si el espectador se permite guiarse por este pensamiento para dialogar, la respuesta la encontrará en su propia mente. Al contemplar la imagen nos encontramos en el plano del presente y de la realidad, esta puerta se convierte en un portal que nos permite transportarnos a otro plano, el plano del pensamiento donde se razona sobre la obra de arte, entonces la función de la puerta 6 de Soth se potencializa.



Alec Soth, *Hotel, Dallas City, Illinois*, 2002.
(Imagen 1.4)

Como podemos apreciar, los objetos en la fotografía se abordan por diferentes necesidades. Para Louis-Jacques-Mandé Daguerre los objetos inanimados fueron necesarios para capturarlos mediante largos tiempos de exposición a los que eran sometidos en aquella época. Para Eggleston, Álvarez Bravo y Soth los objetos fueron tratados como una fotografía documental, en estos dos últimos los números 1 ½ y 6 estuvieron presentes como parte de los objetos. Sin embargo, los artistas no los colocaron o los pensaron para que estuvieran ahí.

Dentro de las prácticas artísticas existimos productores que usamos a los objetos no sólo para construir imágenes, instalaciones o esculturas sino también para simular sujetos. En algunos casos, de forma consciente les incorporamos números para connotar a las piezas con un carácter particular, por ejemplo, Yutaka Sone (japonés, n. 1965) quien es un artista procesual y escultor. Para su obra *Her 19th Foot* (Ella 19° pie), (imagen 1.5) conecta 19 bicicletas para producir una instalación escultórica. *“Las prioridades de Yutaka Sone son el proceso, el pensamiento, la acción y la creación; los resultados tienen una importancia secundaria [...] la vida se proyecta como un juego delirante y utópico de múltiples capas”*⁹. Más allá del proceso visto como un objeto en Sone, podemos pensar cómo la instalación *Her 19th Foot* (Ella 19° pie) denota un acomodo de 19 bicicletas en círculo, que

⁹ Grosenick, U., Reimschneider, B. (2002). *Art Now*. Colonia: Taschen, p. 472.

connota una carrera cíclica sin fin la cual para ser operada necesita de la sincronía de los 19 ciclistas simulados, los cuales se unen al ciclo sin fin de la instalación.

*“Para mí, el proceso es un objeto. Quiero tratar la escultura y el objeto”*¹⁰

Yutaka Sone



Yutaka Sone, *Her 19th Foot* (Ella 19^o pie), 1993.

(Imagen 1.5)

Eleanor Antin (estadounidense, n. 1935) es una artista que produce performance, instalaciones, cine y arte conceptual. *100 Botas* es una serie de fotografías en postales, en donde se muestran 50 pares de botas de plástico negras en diferentes escenarios alrededor de los Estados Unidos. Las botas de Antin van de viaje al banco, a un parque de diversiones, a un museo, o a un supermercado (imagen 1.6). *“En el espíritu de Fluxus, envió las postales a artistas, curadores, bailarinas, críticos y escritores entre 1971 y 1973. El gesto de Antin al usar el sistema postal para distribuir “arte postal” funciona como una crítica al mundo del arte, a la distribución de obras de arte y al sistema económico del mercado artístico. Las postales, botas y fotografías se expusieron más tarde en 1973 en el Museo de Arte Moderno.*

¹⁰ Yutaka Sone, citado por Grosenick, U., Reimschneider, B. (2002). *Art Now*. Colonia: Taschen, p. 473.

Mientras que la exposición funcionó en gran parte como una crítica institucional, también buscó desafiar definiciones históricas sobre el objeto de arte”¹¹.



Eleanor Antin, *100 Boots in the Market*, from the Series *100 Boots* (100 Botas en el mercado, serie 100 Botas), detalle de set de 51 postales, 1971. (Imagen 1.6)

Este proyecto, pionero en el arte conceptual, muestra cómo un objeto puede sustituir a una persona para crear una narrativa. En esta serie se muestran sujetos simulados -unas botas desempeñando actividades humanas-, además aparecen números: 100 botas, 50 pares, 51 postales. Estos denotan las posibles restricciones que Antin tuvo para realizar su obra de arte (imagen 1.7). Es importante aclarar que este trabajo de arte postal tiene más de una lectura al ver la postal por el frente y por el revés. Para este capítulo nos enfocaremos sólo en las imágenes de *100 Botas*. En el capítulo *El tiempo con números en obras de arte* nos ocuparemos de los datos numéricos adjuntos a la postal. En algunas imágenes podemos contar y comprobar que efectivamente son 100 botas, en otras imágenes se vuelve imposible. El número en los títulos nos ayuda a imaginar, cuantificar y dar materialidad a estos objetos, por ejemplo, en *100 botas en una montaña rusa* (imagen 1.8). Descubrir esta serie marcó un punto nodal en mi carrera creativa, al ver cómo unos sujetos eran simulados en botas o cómo el uso de los números cuantifica y crea un concepto de masa grupal en la mente del espectador. La alta poética de lo absurdo y divertido de Antin en *100 Botas* se volvió refrescante e inspiradora para mi práctica creativa (imagen 1.8).

¹¹ Furnace, F. Eleanor Antin 100 Botas: La transmisión y recepción (1979), New York University, Fecha de consulta: 10:50 am, enero 15, 2022 desde <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/modules/item/2700-eleanor-antin-100-boots-the-transmission-and-reception-1979?tmpl=component&print=1>

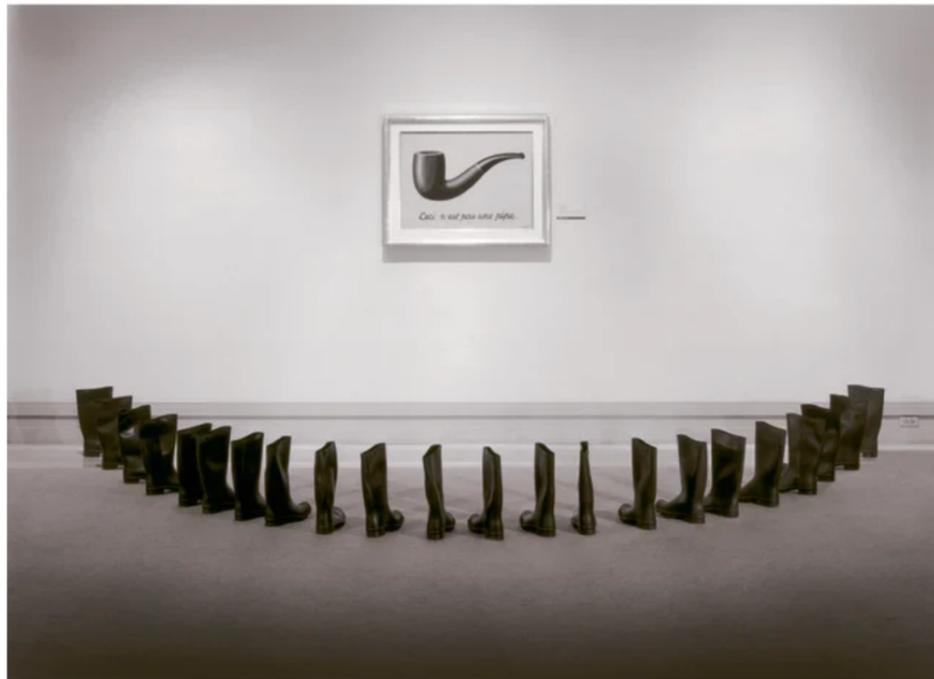
Eleanor Antin, *100 Boots enter the Museum*, from the series *100 Boots* (100 Botas entran al museo, serie 100 Botas), detalle de set de 51 postales, 1971. (Imagen 1.7)



Eleanor Antin, *Serie 100 Botas*, detalle de set de 51 postales, 1971. (Imagen 1.8)

Antin revisita su trabajo *100 Botas* en 2002 para mostrarnos la obra *This is not 100 Boots* (Esto no es 100 Botas) (imagen 1.9), las botas hacen una visita a la obra icónica *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) (La traición de las imágenes, (Esto no es una pipa)) (imagen 1.10) de René Magritte (belga 1898-1967). Antin, siguiendo el razonamiento de Magritte, nos muestra 22 botas que visitan la obra *Esto no es una pipa*, en el título reafirma que *Esto no es 100 Botas*, puesto que *100 Botas* es la serie hecha entre 1971 y 1973. Todo se vuelve una traición de objetos simulados para representar sujetos simulados,

donde denota que no son 100 botas, sino 22 botas, 11 pares de botas frente a *Esto no es una pipa*. Es así que los sujetos simulados con botas en *Esto no es 100 Botas* se ven al espejo, connotan el carácter de la representación (simulación) de una pipa en *Esto no es una pipa*, lo cual se vuelve un juego entre lo representado y lo simulado, lo irreal y lo real.



This is not 100 Boots.

Eleanor Antin, *This is not 100 Boots* (Esto no es 100 Botas), 2002.
(Imagen 1.9)



René Magritte, *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) (La traición de las imágenes, (Esto no es una pipa)), 1929.
(Imagen 1.10)

A lo cual agrega Everaert–Desmedt:

“todas las interpretaciones mencionadas se superponen, desde la más sencilla, la representación de un objeto no es el objeto (mera aplicación de la lección de Magritte) = sentido 1.

Hasta las más específicas a la obra de Antin:

- *las botas no son botas, sino personajes (aquí visitantes) = sentido 2;*
- *el número no es exacto; efectivamente, no se ven "cien" botas = sentido 3;*
- *y esto no forma parte de la obra 100 Botas (serie de postales realizadas y enviadas en otro tiempo) = sentido 4”¹².*

Veremos más adelante en el capítulo *Automaticidad: los números en la imagen performativa* cómo los números fueron usados en las ideas y restricciones de los artistas conceptuales de las décadas de 1960 y 1970. La obra *100 Botas* de Antin es un claro ejemplo de cómo estas restricciones basadas en números ayudaron a conceptualizar esta serie: no fueron 20 botas, ni 10, ni 99, fueron 100 botas. No sabemos la razón por la cual se optó por este número, lo que conocemos es que este razonamiento se apega a la fuente de los procesos del arte conceptual: la idea -fue una gran idea crear sujetos simulados en objetos, para pasearlos y restringirlos a un número en específico-.

Mi obra artística no es ajena a las obras mencionadas en este capítulo, ellas son referentes para inspirarme a crear mi propio vocabulario creativo. En mi práctica podemos encontrar diferentes obras donde el sujeto es simulado con objetos al tiempo que dialoga con números, tal es el caso de algunas imágenes de la serie *Ágora*. En este portafolio muestro un conjunto de imágenes en donde, en palabras de Lescano: “Jesús Jiménez discurre en la noción del sujeto simulado, como un sentimiento de permanente incertidumbre, y como una alegoría al vacío”¹³ (imagen 1.11).

¹² Palabras de Everaert – Desmedt, N. (2022), mencionadas acerca de los escritos de Jiménez, J. sobre *Esto no es 100 Botas*, en e-mail recibido Febrero 22, 2022.

¹³ Jesús Jiménez, citado por Lescano, G., (2008), *Arte contemporáneo imagen y crítica*. Córdoba: ATcultura, p. 150.

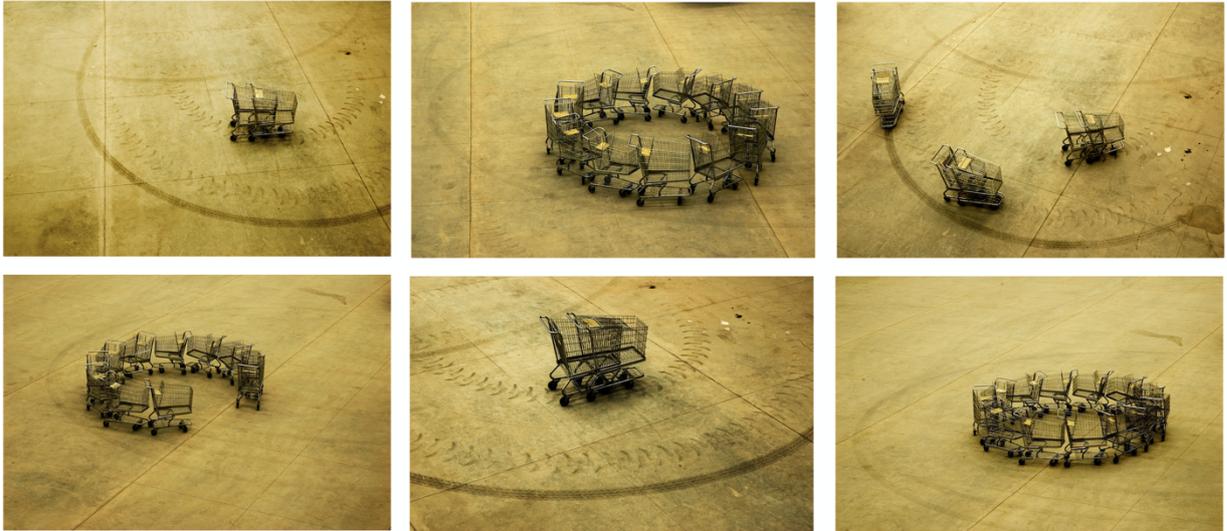


Jesús Jiménez, *1, 2, 3.*, de la serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 1.11)

Sobre esta serie Nicole Everaert–Desmedt escribió:

En el espacio vacío del *Ágora* aparecen sucesivamente objetos relacionados con un supermercado, pero puestos de un modo del todo inusual: los cochecitos de compra bailan en ronda (imagen 1.12); unas canastas metálicas forman un tren; una trampa agarra un billete en vez de una rata (imagen 1.13); de las calculadoras desconectadas salen cintas de papel blancas; igualmente desconectadas, las computadoras charlan en grupo (imagen 1.15); los teléfonos se hablan cara a cara (imagen 1.14); las flechas que deberían indicar la salida se contradicen; el aparato giratorio que debería controlar la entrada y la salida de los clientes se encuentra suelto, de manera que ya no puede controlar nada; la escoba no quita el polvo del piso, sino que lo dispone en pequeños montones; el mismo polvo, que en vez de terminar en la basura, llega a constituir metafóricamente una ventana, siendo pegado en la pared... Vemos que, en el supermercado intervenido por Jesús, en ausencia de vendedores y clientes, todos los objetos se animan y actúan en libertad, olvidándose de su función establecida en el mundo real del consumo. Asimismo, en los cuentos infantiles, los juguetes en la tienda se despiertan de noche”¹⁴.

¹⁴ Everaert-Desmedt N. (2019). Presentación. En *Ludens*. (1ª. Ed.) Ciudad de México: Ediciones Textofilia, p. 7.



Jesús Jiménez, *Carrera sin fin VIII, I, II, Carrera sin fin IV, V, VI de la serie Ágora*, 2005.
(Imagen 1.12)

Jesús Jiménez, *La trampa*, de la serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 1.13)



Sobre mi obra Daniel Garza Usabiaga menciona:

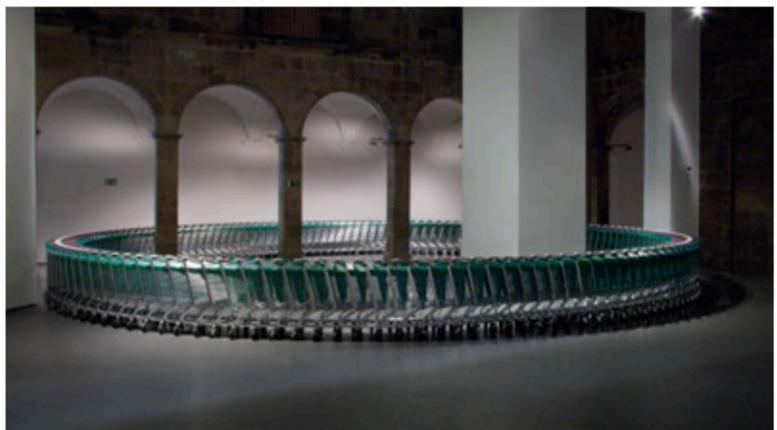
Jesús Jiménez realizó estudios en el área de las finanzas y trabajó en la administración de una cadena de supermercados antes de hacer un posgrado en arte y dar un giro radical a su carrera profesional. El artista también habla en su entrevista en este libro sobre cómo este tipo de negocio ha sido parte de su vida desde la infancia. El supermercado es su entorno cotidiano. De aquí que su trabajo sea constante en cuanto alusiones a estos establecimientos comerciales, así como al mundo de las transacciones y el dinero. Su serie

temprana titulada *Ágora* se sitúa en un supermercado. A través de fotografías, Jiménez documenta la manipulación y ensamble de distintos objetos que se pueden asociar a este sitio: los carritos metálicos, computadoras, calculadoras. El estacionamiento del supermercado es el espacio para la reunión de distintos objetos, como un grupo de carritos dispuesto a la manera de un círculo, uno detrás del otro (Carrera sin fin I, 2005). Esta escultura, registrada a través de la cámara, presenta una imagen de consumo continuo, sin principio ni final. Otra fotografía, *Carrera sin fin II* (2005), registra varios carritos de supermercados sobre huellas hechas por llantas de automóvil. La disposición de los objetos sobre las marcas sugiere una apariencia confusa, como si los carritos las hubieran hecho; son imágenes de un consumo acelerado que no para y se mueve vertiginosamente.¹⁵ (imagen 1.12)

*"I'm all lost in the supermarket
I can no longer shop happily
I came in here for that special offer
A guaranteed personality"¹⁶.
(Estoy perdido en el supermercado
Ya no puedo comprar feliz
Vine aquí por esa oferta especial
Una personalidad garantizada)
The Clash, Lost in the supermarket, 1979*

Dos años después a mi creación Luis Bisbe (español n. 1965) crea la pieza *Mooooore* (imagen 1.14). Su obra no tiene que ver con números, pero sirve para ilustrar cómo una misma intención, es connotada con diferentes roles, dependiendo del contexto y el referente.

Luis Bisbe, *Mooooore*, 2007.
(Imagen 1.14)



¹⁵ Garza D. (2019). Perdedo en el supermercado. En Ludens obra Jesús Jiménez 2006 -2019. Ciudad de México: Ediciones Textofilia, p. 75.

¹⁶ The Clash, Lost in the supermarket, 1979. Citado por Garza D. (2019), Perdedo en el supermercado, en Ludens, Ciudad de México, México: Ediciones Textofilia, p.75.

Transitaba de las finanzas y la mercadotecnia al mundo del arte. De una manera poética, en esta serie busqué dejar plasmadas mis ideas en el negocio familiar, en un supermercado, antes de renunciar. Los acomodos lúdicos en este espacio son posibles gracias al vacío de clientes y vendedores. De una manera personal llegué al número del vacío, el cero, para luego habitar este lugar con situaciones de sujetos simulados en objetos. Tanto en *Teléfonos* (imagen 1.15) como en *Computadoras* (imagen 1.16) los objetos son connotados con un mensaje de des-comunicación y de exclusión, el número no está presente de forma figurativa, ni en la imagen, ni en el título. Lo está en la lectura de las unidades de objetos dentro de cada imagen, la exclusión en estas imágenes se hace presente en el objeto unitario que se encuentra al margen del conjunto de objetos. En *Teléfonos* (imagen 1.15) el 1 está al margen del par, en *Computadoras* (imagen 1.16) el 1 está al margen del conjunto de seis computadoras.

Jesús Jiménez, *Teléfonos*,
de la serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 1.15)



Jesús Jiménez, *Computadoras*,
de la serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 1.16)

En *Relojes* (imagen 1.17) se denota el significado del tiempo en tres sets de ocho horas cada uno, pero por la forma en que son presentados los relojes y los números connotan otro significado. Los relojes aparecen envueltos de una forma particular con plástico –¡como si estuviese el nuevo tiempo para ser usado!–, sugiriendo ocho horas de trabajo, ocho horas de esparcimiento, ocho horas de descanso –¡como vestigio de una jornada de 24 horas que ya no existe!–.

Jesús Jiménez, *Relojes*,
de la serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 1.17)



Tres relojes dejan de ser tres relojes por su significado connotativo, se vuelven un discurso sobre la condición del tiempo actual. Una trampa para ratones con un billete de un dólar dentro transmuta a una trampa para un humano, una carrera sin fin se vuelve una coreografía de cochecitos que según Garza “son imágenes de un consumo acelerado que no para y se mueve vertiginosamente”¹⁷. No espero cerrar un supermercado por 100 años para luego abrirlo y convertirlo en un museo de arte moderno, como lo mencionó Warhol en 1985. Por el contrario, me vuelvo un agente activo en el mercado, en el presente para hacer arte.

¹⁷ Garza D. (2019). *Perdido en el supermercado*, en Ludens, Ciudad de México: Ediciones Textofilia, p. 75.

“Hacer arte es un modo de pensar. Para Magritte, el arte de pintar es el arte de describir, por la pintura, un pensamiento susceptible de volverse visible. Igualmente podemos decir: para Jiménez, el arte de fotografiar es el arte de describir, por la foto, un pensamiento susceptible de volverse visible. Por ejemplo, es el caso de *Salto a una nueva era*”¹⁸ (imagen 1.18).
Nicole Everaert – Desmedt (2022).



Jesús Jiménez, *Salto a una nueva era*, 2010.
(Imagen 1.18)

Jean Baudrillard (francés, 1929-2007) mencionó en 1997, sobre su trabajo en su libro *Art and Artefact* (Arte y artefacto), que “la fotografía reveló la inesperada posibilidad de algo más”¹⁹. En este mismo libro menciona:

Estoy interesado en el balance entre la extrema banalidad de los objetos y su enigmatismo. Estoy preocupado no en integrarlos, sino en desafiarlos unos con otros [...] en un mundo gobernado por la indiferencia, el arte sólo puede agregar a esta indiferencia, al enfocarnos en el vacío de la imagen o del objeto que ya no es un objeto²⁰.

¹⁸ Everaert – Desmedt, N. (2022), conclusiones mencionadas en diálogo con Jiménez, J. Sobre hacer arte; hacer arte es un modo de pensar, e-mail recibido febrero 22, 2022.

¹⁹ Baudrillard J. (1997), *Art and Artefact*, Leicester, U.K.: Nicholas Zurbrugg- De Montfort University.

²⁰ Ibidem.

Conocí en 2007 *Art and Artefact* durante mis estudios de posgrado luego de realizar la serie *Ágora* entre 2004 y 2005. Tanto en Baudrillard como en mi práctica, las obsesiones con los objetos y el arte tienen una fuerte correlación en la forma de pensar los objetos ordinarios, aunque no exista una correlación fuerte entre nuestras imágenes. Sólo que en mi praxis no únicamente se apremia a los objetos ordinarios encontrados para desafiarlos unos con otros al modo de Baudrillard (imagen 1.19), sino que además presento sujetos simulados con objetos detonados por mi mano que acomoda y ordena; es decir, en mi obra mi intervención casi siempre está presente, no cómo en Baudrillard, Eggleston, Bravo o Soth que van tras el *object trouvé* (objeto encontrado).

Jean Baudrillard, *Sainte Beuve*, 1987.
(Imagen 1.19)



En conclusión, este capítulo muestra cómo existen discursos artísticos hechos con objetos o con sujetos simulados con objetos, y que en algunos casos ciertas obras son acompañadas por números. En este apartado queda de manifiesto cómo los objetos son lo que son por su significado denotativo, pero en las artes pueden cumplir otras funciones por su significado connotativo. En las creaciones mostradas los números pueden estar presentes en la obra de arte; *La trampa* (imagen 1.13), o fuera de ella; *Teléfonos* (imagen 1.14), o en los títulos *Carrera sin fin I, II, [...], VIII.* (imagen 1.12). También pueden estar en la idea, o en el concepto de los sujetos simulados como en *Esto no son 100 Botas* (Imagen 1.6). En las artes, al igual que en los objetos, los números por su significado connotativo adquieren diferentes roles. Como hemos visto, para entender el carácter connotativo de las obras de arte sobre sujetos simulados con objetos donde aparecen números, es necesario hacerlo desde su referente y su contexto.

II. LOS NÚMEROS EN SUJETOS SIMULADOS CON OBJETOS DOBLES

“En arte es más interesante ver dos relojes, que dos hombres teniendo sexo oral”
Jean Baudrillard

En la historia del arte, el amor entre iguales ha estado presente desde la antigua civilización griega hasta el arte actual. Varios son los artistas contemporáneos conceptuales que abordan este tema. Uno de ellos fue Alighiero Boetti (italiano, 1940-1994), quien fue miembro del movimiento de arte conceptual arte povera. “Sus intereses artísticos abarcan desde la filosofía hasta las matemáticas y la lingüística. Asimismo en su trabajo se puede apreciar una dualidad entre el orden y el desorden”²¹ (imagen 2.1).



Alighiero Boetti, *Twins* (Gemelos), 1968.
(Imagen 2.1)

“Following Duchamp's example (imagen 2.2), Boetti created a deliberate public persona –in his case, twins (imagen 2.1). In the early 70s, he changed his name to Alighiero e Boetti (Alighiero and Boetti). And *Twins* 1968, was a set of postcards he mailed to

²¹ Alighiero Boetti, *Twins*, www.artsy.net , Fecha de consulta: 10:50 am, enero 06, 2022 desde <https://www.artsy.net/artwork/alighiero-boetti-gemelli-twins>

friends, showing him rather surreally holding hands with himself photographed.”²² (Siguiendo el ejemplo de Duchamp (imagen 2.2), Boetti creó deliberadamente una persona pública –en su caso, gemelos (imagen 2.1). Al inicio de los 70, él cambió su nombre a Alighiero y Boetti. *Gemelos*, 1968, fue una serie de postales que él envió a amigos, mostrándose de una manera bastante surreal agarrándose de la mano con él mismo fotografiado).

“Ciertamente, la imagen de Duchamp disfrazado de mujer es un sarcasmo al que se suma un juego de palabras con el cual bautiza a su versión mujer Rose Sélavy: se trata de un «retruécano», es decir, un juego fonético con las dos R a 'rose' (rosa), 'eros' (amor) y 'arrose' (riega, moja). Junto con el apellido (Sélavy, retruécano de c'est la vie, «es la vida», en español) se forma una frase con sentido completo, como si fuera una solemne declaración de principios por parte de Duchamp: el amor (eros) es la vida”²³.

Marcel Duchamp como Rose Sélavy C. 1920 -1921.
Fotografiado por Man Ray (Estadounidense 1890-1976).
(Imagen 2.2)

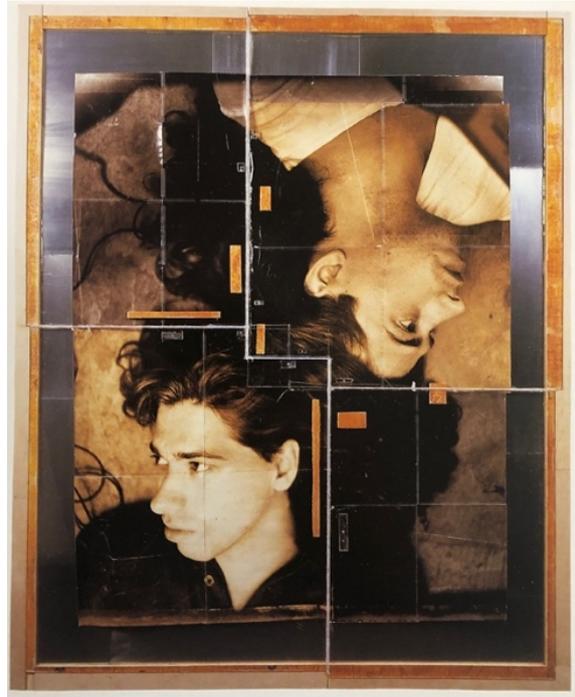


Los gemelos Doug y Mike Starn (estadounidenses, n. 1961), son un dúo a quienes se les conoce por su nombre artístico como los *Starn Twins* (los gemelos Starn). Su trabajo versa principalmente sobre la fotografía y la instalación, deconstruyen usando técnicas análogas para reconstruir –a manera de collage– no solamente imágenes icónicas de la historia del arte, sino también imágenes contemporáneas de su autoría con el fin de crear algo estéticamente diferente. A pesar de que para los Starn la estética es su principal obsesión creativa, dentro de su práctica existen algunas otras líneas, una de ellas trastoca temas como su condición gemela, su trabajo colaborativo como dúo y la dualidad.

²² MICHAEL Cris, Alighiero Boetti: games, twins and maps – in pictures, The Guardian, Fecha de consulta: 11:38 am, enero 06, 2022 desde <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/27/alighiero-boetti-tate-in-pictures>

²³ RAMÍREZ J. (1993) Duchamp: el amor y la muerte, incluso. Madrid: Ediciones Siruela, p 191. Citado en Marcel Duchamp *Rose Sélavy* (Eros es la Vida), ficha digital, Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. Fecha de Consulta: 4:10 pm, marzo 10, 2022 desde https://mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_rose_selavy.pdf, p. 2.

Doug and Mike Starn,
*Autorretrato con plexiglás
y madera*, 1987.
(Imagen 2.3)



Los Starn Twins producen autorretratos deconstruidos–reconstruidos de manera manual con diversos materiales, desde cintas adhesivas hasta clavos sobre la imagen, para hablar de la estética y de lo doble (imagen 2.3). De la misma manera, pero con diferente forma, fotografían objetos para montarlos en collages fotográficos y así crear imágenes, enmarcarlas y montarlas ellos mismos para mostrar objetos dobles duales. Con el simple hecho de poner uno derecho y otro al revés crean una dualidad visual (imagen 2.4).



Mark and Doug Starn,
Escaleras dobles, 1987.
(Imagen 2.4)

De este dúo artístico, una de las imágenes que más me ha cautivado es *Sillas dobles* (imagen 2.5). Cuando conocí esta pieza no solamente me encontraba en la transición de la administración financiera a las prácticas creativas, además me encontraba en otra transición: descubrirme y aceptarme como artista y como gay. Esta dualidad en mi persona hizo conexión con *Sillas dobles*, saber que podía expresar mis sentimientos y emociones por medio de objetos abrió una veta creativa en mi práctica.

En el trabajo de los Starn existe un relación entre iguales, como gemelos y hermanos. Sin embargo, mi interpretación personal sobre la conexión entre *Autorretrato* (imagen 2.3) y *Sillas dobles* (imagen 2.5) creó una cadena de significados connotativos que asocié para comenzar a hablar de cuestiones de identidad sexual de una manera sugerente, por medio de objetos en dobles para simular sujetos.



Mark and Doug Starn,
Sillas dobles, 1985-87.
(Imagen 2.5)

Anthony Goicolea (cubano-estadounidense, n. 1971) es un artista visual que comenzó a trabajar principalmente con fotografía y video instalaciones. En sus primeras series denota situaciones de adolescentes y estudiantes uniformados, en donde él es el actor de cada una de las diferentes personas; alineado, igualado y uniformado en estas series connota la búsqueda de la personalidad y de la sexualidad (imagen 2.6).



Anthony Goicolea, *Backshed*, from the series from *Summer Camp* (Cobertizo, de la serie Campamento de verano), 2000 (Imagen 2.6)

Anthony Goicolea, *Beso de media noche*, 2004. (Imagen 2.7)



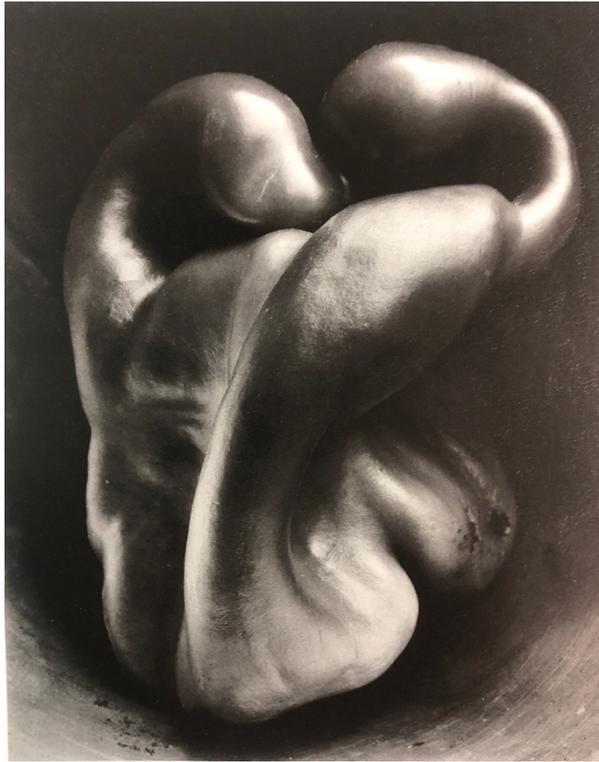
En Goicolea podemos encontrar pulsiones homosexuales de manera explícita o abstracta. Él no es sólo un artista cubano-estadounidense, sino también gay, que muestra cómo haber nacido en el contexto de libertad fuera de la opresión del régimen cubano le dio pie para aceptarse, crear y recrearse a través de los códigos del arte (imagen 2.7). Conocer que Goicolea era gay, el cómo recreaba y reflejaba su mundo fueron materia de atención para la creación personal.



Alec Soth, *Dos toallas*, 2004.
(Imagen 2.8)

Existen ciertos trabajos que, sin tener personas sino objetos, hablan de romanticismo, ya sea entre iguales o no. Tal es el caso de la obra de Alec Soth (estadounidense, n. 1969) *Dos toallas* (imagen 2.8). A Soth le comisionaron un trabajo documental en las cataratas del Niágara, al entrar a un motel se encontró con este acomodo casi escultural, el cual cautivó su atención y lo fotografió. “La imagen retrata dos toallas dobladas sobre una cama de un motel”²⁴. Esta imagen es particularmente interesante porque a través de símbolos románticos democráticamente aceptados, como dos toallas dobladas con forma de dos cisnes juntos, sobre una cama floreada de un motel, nos remite a una pulsión romántica. Un *ready-made* Duchampiano: unas toallas cuyo fin esencial es secar un cuerpo húmedo, por la mano del personal de limpieza del motel se transforman en otra cosa, para luego ser documentadas por Soth. Esto sirve para evidenciar cómo en el arte los objetos, por su significado connotativo pueden tener más de un valor. La toalla que era para secar, es ahora el mármol de una escultura.

²⁴ Behind The Image: Alec Soth's Two Towels, Theory & Practice, Magnum Photos Fecha de consulta: 12:23 pm, enero 07, 2022 desde <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/behind-image-alec-soths-two-towels/>



Edward Weston, *Pimiento no. 30*, 1929.
(Imagen 2.9)

Pimiento no. 30 de Edward Weston (estadounidense, 1886-1958) (imagen 2.9), se encuentra en la misma dialéctica que dos toallas. Al apreciar por primera vez esta imagen abstracta, se puede pensar que es la fotografía de una escultura de dos personas abrazándose y dándose un beso. Nos puede remitir a la obra de Auguste Rodin (francés, 1840-1917) *El beso* (imagen 2.10).



Auguste Rodin, *El beso*, 1919.
(Imagen 2.10)

Después de leer el título de la obra de Weston, el espectador descubre que la imagen sólo trata de un pimiento. Aún así, *Pimiento no. 30* puede representar una escultura romántica abstracta de dos personas abrazándose y dándose un beso. Al igual que en *Dos toallas*, por medio del arte el objeto adquiere un valor distinto; el pimiento por su significado denotativo es pimiento, pero por su carácter connotativo puede ser una escultura de dos seres humanos entrelazados. Este trabajo ha sido importante para mí ya que gracias a él descubrí por primera vez el efecto sorpresa en una obra de arte.

Félix González-Torres (cubano-estadounidense, 1957–1996) crea instalaciones e imágenes con materiales ordinarios, de una manera inusual invita al espectador a participar en algunas de ellas. Consigue colocar cientos de caramelos envueltos en papel metalizado y plástico sobre el piso de una galería o apilarlos en una esquina a manera de pirámide, donde al espectador se le permite tomar uno o varios de esos dulces. Con ayuda de materiales económicos y procesos de impresión baratos, apila posters con imágenes - un ave volando en un cielo gris, una cama vacía con dos almohadas- que pueden aparecer en vallas de publicidad. Este artista muestra performances con un gogó bailando sobre una base en medio de la sala de exposiciones. González-Torres fue un artista abiertamente gay quien murió prematuramente a causa del sida en 1996.

“Ante todo, se trata de dejar una marca de mi existencia: estuve aquí. Tuve hambre. Fui vencido. Fui feliz. Estuve triste. Me enamoré. Tuve miedo. Tuve esperanza. Tuve una idea y buen propósito y por eso hice obras de arte”²⁵.

Félix González-Torres

Dentro del amplio repertorio creativo de González-Torres, resalta para esta investigación la obra *“Untitled” Perfect Lovers* (“Sin título” Amantes perfectos) (imagen 2.11). Esta pieza está compuesta por dos relojes de pared montados a muro, en donde ambos van marcando la misma hora.

²⁵ Gonzalez-Torres F., citado por Grosenick, U., Reimschneider, B., (2002). *Art Now*, Colonia: Taschen, p.182.



Félix González-Torres, *“Untitled” (Perfect Lovers)* (“Sin Título” (Amantes perfectos)), 1987-1990
(Imagen 2.11)

Siendo González-Torres abiertamente gay, estos *Amantes perfectos* adquieren un carácter connotativo: hablan del amor entre iguales, un amor en una sincronía temporal perfecta, hasta que uno de ambos pierda la batería. Estos relojes enamorados son un homenaje de Félix a su pareja, quien murió prematuramente a causa del sida. Además, en esta pieza los sujetos enamorados simulados por relojes connotan una pulsión dual: la vida y la muerte.

“Two clocks side by side are more of a threat to power than the image of two guys giving each other a blowjob, because [systems of power] cannot use me as a rallying point in [their] struggle to obliterate meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side or two mirrors side by side...”²⁶.

José Félix González-Torres

²⁶ El artista explicó cómo, en la mayoría de los casos, se resistió a la etiqueta de arte gay durante la era de la censura extrema y la controversia sobre la financiación de la NEA para Robert Mapplethorpe, citado en Public Delivery fecha de consulta mayo 6, 2022 desde <https://publicdelivery.org/felix-gonzalez-torres-clocks/>

(Dos relojes uno al lado del otro son más una amenaza para el poder que la imagen de dos tipos chupándose el pene, porque [los sistemas de poder] no pueden usarme como un punto de reunión en [su] lucha por borrar el significado. Va a ser muy difícil para los miembros del Congreso decirles a sus electores que se está gastando dinero para la promoción del arte homosexual cuando todo lo que tienen que mostrar son dos enchufes uno al lado del otro o dos espejos uno al lado del otro...)

Las palabras de González-Torres sobre sus dos relojes sirven para mostrar cómo existen prácticas artísticas que han usado los significados connotativos de los objetos iguales en par, el dos, para darles roles diferentes a su significado denotativo, para hablar de sus particularidades y de su contexto, cuando no encuentran otra forma de hablar de su contexto ante los sistemas de poder.

Otra pieza importante para este capítulo del mismo autor es la obra *Sin título* (imagen 2.12), en donde se muestra una cama vacía. Esta imagen estuvo en circulación en el espacio público en Manhattan, Nueva York, su galerista alquiló vallas publicitarias, en donde Félix colocó la imagen a manera de poster. Por las marcas en la imagen de la cama, se puede inferir que acaba de ser abandonada -dos rastros de cabezas se perciben en las almohadas, una cama imperfecta, ropa de cama desdoblada- a través de estos elementos González-Torres habla del duelo vivido por la pérdida de su pareja un año antes. El vacío por lo ocupado, con dos almohadas, refleja una dualidad en esta cama: lo ocupado y el vacío.



“La obra podía leerse como una expresión de duelo por su pareja, Ross Laycock, fallecido el año anterior. Su evocadora potencia gay surge de las almohadas idénticas, al tiempo que la irrupción de la intimidad en el espacio público -una constante en la obra de González-Torres- interrumpía el flujo del mercado”²⁷. (Ruiz, 2020)

Félix González-Torres,
Untitled (Sin título), 1991.
(Imagen 2.12)

Nicolas Bourriaud menciona sobre la obra de este autor, “el número “dos” es omnipresente, pero no se trata nunca de una oposición binaria [...] El sentimiento de soledad no está nunca representado por el ‘1’, sino por la ausencia del ‘2’. Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica en la historia del arte”²⁸. Al igual que los autores antes mencionados, vemos en este autor, cómo a través de elementos inanimados se puede crear una alta poética para contar lo que de otra manera no se puede contar. Por la forma en que los presentan sus autores, estos objetos adquieren un significado connotativo; para entender las obras el espectador tiene que dejar de lado el significado denotativo de cada objeto y permitirse tocar la esencia que le ha dado la mano del artista, para dialogar sobre lo que el autor presenta. Como podemos constatar en el arte estos objetos, por su valor connotativo, tienen otros cometidos, para entenderlos tenemos que analizar a su referente y a su contexto.

²⁷ RUIZ, J. Félix González- Torres: la misteriosa vida del artista al que está dedicada esta edición de ARCO, revista GQ España. Fecha de consulta: 5:55 pm, enero 07, 2022 desde <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/felix-gonzalez-torres-arco-artista>

²⁸ BOURRIAUD, N. (2008), *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 60-61.

Los trabajos presentados anteriormente me ayudaron a que comenzara a ser un internauta creativo en medio de un contexto aún obtuso en 2004, a expresar de forma abierta mi sentir gay en la vida y en el arte. En este razonamiento comencé a trabajar en varias de mis series de una manera conceptual con el número dos, reflejado en pares de objetos la serie *Teléfonos* destaca para abordar este tema (imagen 2.13). El proyecto es el resultado de caminatas a la deriva que llevo haciendo en los lugares a los que viajo desde 2005, en donde las restricciones son: (1) encontrar teléfonos públicos en el paisaje urbano para intervenirlos, (2) la ausencia de personas, (3) que se encadenen al concepto de la serie: reconectar a los teléfonos públicos con sus cables; (4) fotografiarlos, (5) regresar los cables a su estado original.



Jesús Jiménez Izq. *Interconexión I, Teléfonos, Nueva York, 2009.*
Dcha. *Codependencia II, Teléfonos Nueva York, 2007.*
(Imagen 2.13)

Como hemos explicado con la obra de González-Torres, las conexiones que se dan entre estos objetos convertidos en entes pueden tener una pulsión gay al ser iguales. En *Teléfonos* presento sujetos homosexuales simulados por objetos dobles. Lo que para Alec Soth fueron unas toallas dobladas encontradas para ser fotografiadas (imagen 2.8), para

mí el intervenir los objetos para luego fotografiarlos es una regla a seguir. Tanto en los *Starn Twins* como en *Weston*, la preocupación creativa es producir imágenes estéticas, sólo que en *Pimiento 30* de Edward Weston (imagen 2.9) el factor sorpresa se encadena al proceso de lectura de la composición abstracta fotografiada.

En todos los casos presentados en este capítulo vemos al número dos representado en objetos dobles: dos hombres agarrados de la mano, dos relojes uno al lado del otro, dos toallas dobladas, dos teléfonos. Este número no se encuentra presente de manera figurativa, se encuentra de manera conceptual y abstracta en la obra de arte o en la lectura de la misma; el número está en las imágenes representado por sujetos simulados en dobles de objetos, que por su significado connotativo desempeñan diferentes papeles. De Daniel Joseph Martínez, durante los seminarios “Imagen en movimiento” del Centro de la Imagen en México en 2006, aprendí que “lo que se ve a simple vista y se repite en una obra de arte es de lo que menos se trata”. Este tutor insistía en hacer un esfuerzo mental para ver más allá de lo que se repite en una obra de arte.

El portafolio *Teléfonos* es una tipología de auriculares urbanos públicos de diferentes partes del mundo, donde no sólo se aborda la condición actual de estos objetos sino también la situación dual de la comunicación humana contemporánea: nos comunicamos por des-comunicación. Los teléfonos enamorados (imagen 2.14) se han vuelto un vestigio de teléfonos urbanos que ya no existen, han sido reemplazados o han sido abandonados. Este estado físico de estos objetos ha transmutado a lo digital, es un reflejo del cambio que estamos viviendo en nuestro contexto, tanto en las relaciones personales como en la forma de comunicarnos. Al reconectar simbólicamente los puntos nodales de estos objetos pretendo dar reversa a esta des-comunicación que se vive en la generalidad de la sociedad contemporánea. La obra de arte en *Teléfonos* es la imagen como documento de la intervención, más que la *intervención efímera*²⁹ creada en el espacio público.

²⁹ El tema intervención efímera se aborda en el capítulo 4 *Instantáneas expansivas: los números en la técnica de producción*.



Jesús Jiménez, izq. *Link II, Les Maries, París 2007.*
 Dcha. *Codependencia IV, Teléfonos, Paris Charles de Gaulle, 2010.*
 (Imagen 2.14)

En *Carrera sin fin V*, de la serie *Ágora* (imagen 2.15) se muestra a dos coches de supermercado inmersos en un viaje, los trazos en el piso de rodadas de llanta nos remiten al movimiento, un cochecito penetra al otro, su condición de iguales nos habla de una pulsión homosexual. Estos objetos no están ligados al amor en la realidad, es gracias a la mano del artista que, por todos los argumentos antes mencionados, simula sujetos en situaciones con objetos para convertirlos en arte. Los cochecitos copulando en 2005 mostraban el advenimiento de la aceptación de las relaciones homosexuales por medio del mercado. Según Edgardo Ganado Kim (2009) “en el neoliberalismo se existe cuando se consume y se pagan impuestos, mientras un grupo minoritario no cumpla con estas condiciones del mercado, este seguirá en la periferia del mismo”³⁰.

³⁰ Comentarios de Edgardo Ganado Kim en conferencia Centro Cultural Clavijero, Morelia, México, 2009.



Jesús Jiménez, *Carrera sin fin V*, serie *Ágora*, 2005.
(Imagen 2.15)

El mercado está inmerso en una carrera sin fin, en la cual va incorporando entes generadores de riqueza para reforzarse. Esta imagen en 2005 era sólo un dúo de cochecitos enamorados, con el pasar de los años la historia se encargó de darle otra carga conceptual a esta composición: la del mercado generado por el “dinero rosa”³¹.

Podemos concluir para este capítulo que los objetos tienen una función y una identidad por su significado denotativo, pero adquieren otras funciones y otras identidades por su significado connotativo. Nicole Everaert-Desmedt menciona que “un objeto que pierde su función pierde su identidad”³². En los trabajos presentados, tanto en Goicolea, Alighiero Boetti, así como en González-Torres existe un hilo conductor: sentimientos y pensamientos, expresados con sujetos simulados en objetos dobles. Al igual que estos artistas, utilizo a los objetos en dobles para hablar de pulsiones personales y del contexto que vivía. Deseaba hablar de pulsiones gay sin ser obvio. El uso connotativo del número dos para mostrar sujetos homosexuales simulados con objetos dobles, me permitió cumplir este objetivo.

³¹ En economía el dinero rosa es el poder adquisitivo de la comunidad LGBTQ+. Según Husillos Mario, Dinero Rosa, Economipedia, Fecha de consulta 15:21, febrero 22, 2022, desde <https://economipedia.com/definiciones/dinero-rosa.html>

³² EVERAERT-DESMEDT, N. (2011). En *A propósito de la pérdida de función*, citado en conferencia *La muerte viva*, Guanajuato, México. Fecha de consulta 11:11 am, marzo 11, 2022, desde <https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/muerte-php/muerte-5.php>

III. SERIALIDAD:

LOS NÚMEROS EN LOS TÍTULOS DE LAS OBRAS DE ARTE

“Las cosas y las ideas brotan o crecen por el medio, y es allí donde hay que instalarse, es siempre allí donde se hace un pliegue”³³.

Gilles Deleuze (1995)

De acuerdo con el diccionario de la lengua española, “serie (del lat. series) significa: 1. f. Conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí. 2. f. Serial (|| obra que se difunde en emisiones sucesivas). 3. f. Conjunto de sellos, billetes u otros valores que forman parte de una misma emisión. 4. f. Mat. Expresión de la suma de los infinitos términos de una sucesión”³⁴. El diccionario de español de Google proporcionado por Oxford Language menciona que “serialidad es un nombre femenino que significa: cualidad de lo que se produce de forma seriada o que presenta disposición en serie”³⁵. Se ha decidido intitular a este capítulo con el término *serialidad* para mostrar cómo algunos trabajos creativos usan los números en los títulos de las obras de arte, para seriar creaciones que suceden unas a otras, para relacionarlas entre sí.

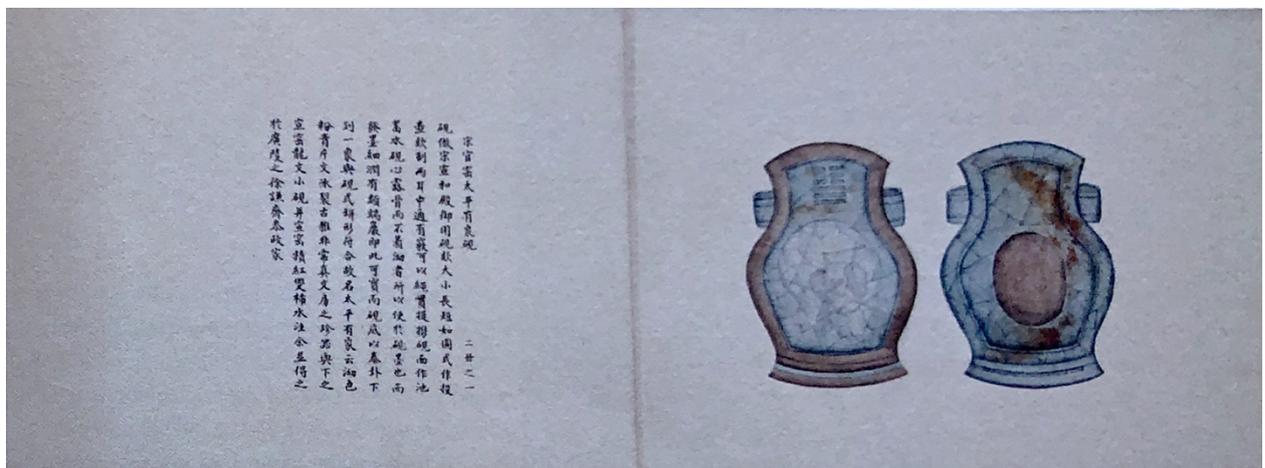
La necesidad de describir objetos, por medio de textos, probablemente tenga sus orígenes desde el momento en que la escritura llegó a la civilización humana. No nos enfocaremos en encontrar estos orígenes, nos ocuparemos de entender su naturaleza, su concepto y la diferente forma en que algunos artistas han abordado esta práctica. En Documenta 12 (2007) descubrí varios artistas que llamaron toda mi atención. Uno de estos artistas fue Hsiang Yuan-pien (chino, siglo XIV), quien creó un álbum en la segunda mitad del siglo XVI titulado *Noted Porcelains of Successive Dynasties* (Porcelanas descritas de sucesivas dinastías) (imagen 3.1). De acuerdo con el catálogo de la exposición, este proyecto incluye seis folios, prefacio e índice, 82 folios con ilustraciones en acuarela y descripciones. El prefacio del álbum menciona que estos trabajos únicos son de las dinastías Song (960 -1279), Yuan (1271-1368) y Ming (1368 -1844).

³³ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995. Citado en Bourriaud, N. (2009). *Postproducción* 1ª. Ed. 2ª. Reimp., Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 13.

³⁴ Serie, diccionario de la lengua española en Real Academia Española, Fecha de consulta: 10:00 am, enero 26, 2022 desde <https://dle.rae.es/serie>

³⁵ Serialidad, diccionario de español de Google, Oxford Language, Fecha de consulta: 10:16 am, enero 26, 2022 desde <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=SERIALIAD>

“Each object is portrayed in finely detailed painting, with its special qualities described in lengthy commentaries and compared with other famous pieces. A detailed account of how the piece was acquired is also included. The presentation of the ceramics in isolation without a spatial context corresponds to the traditional depiction of objects, a response to the question of objectivity and reality”³⁶ (Cada objeto está representado en una pintura finamente detallada, con sus cualidades especiales descritas en extensos comentarios y comparados con otras piezas famosas. También se incluye un relato detallado de cómo se adquirió la pieza. La presentación de la cerámica de forma aislada y sin contexto espacial corresponde a la representación tradicional de los objetos, una respuesta a la cuestión de la objetividad y la realidad).



Hsiang Yuan-pien, *Noted Porcelains of Successive Dynasties*,
 (Porcelanas descritas de sucesivas dinastías) s. 16.
 (Imagen 3.1)

En el álbum de Hsiang Yuan-pein, es importante destacar la forma en que los objetos y el texto descriptivo son tratados, a cada uno se le da su lugar. Al dar una página a la descripción hecha del objeto, en misma proporción al objeto, el creador pone en un mismo nivel de lectura a ambos conceptos -el objeto representado y el texto descriptivo-, dentro de este álbum uno existe con el otro, se complementan, el título forma parte de la pieza de arte.

³⁶ Documenta 12(2007). Catálogo. Colonia: Taschen, p. 20.

Dentro de la misma Documenta en Kassel, Alemania, se podía apreciar el trabajo de Alina Szapocznikow (polaca, 1926-1973), artista escultora sobreviviente del Holocausto. En esta quinquenal se presentó su serie *Photosculptures* (Fotoesculturas), fotografías en blanco y negro de chicles masticados, escenificados para la cámara y fotografiados (imagen 3.2), todo hecho por la artista.



Alina Szapocznikow,
Photosculpture (Fotoescultura)
1971, reimpresión 2007.
(Imagen 3.2)

“Last Saturday, the sun was shining, weary with polishing my Rolls-Royce made of pink marble from Portugal, I sat down and began to dream, chewing mechanically on my chewing-gum. While I was pulling astonishing and bizarre forms out of the mouth I suddenly realized what an extraordinary collection of abstract sculptures was passing through my teeth. It suffices to photograph and enlarge my masticatory discoveries to create the event of a sculptural presence. Chew well and look around! The creation lies between dream and everyday work”³⁷.
Alina Szapocznikow (1971)

(El pasado sábado, el sol estaba brillando, cansada de pulir mi Rolls-Royce de mármol rosa de Portugal, me senté y comencé a soñar, masticando mecánicamente mi chicle. Mientras sacaba formas asombrosas y bizarras de mi boca de repente me di cuenta de la extraordinaria colección de esculturas que estaban pasando por mis dientes. Basta con fotografiar y ampliar mis descubrimientos masticatorios para crear el acontecimiento de una presencia escultórica. ¡Mastica bien y mira a tu alrededor! La creación se encuentra entre el sueño y el trabajo cotidiano). Szapocznikow creó un ensamble de 20 imágenes indisociables a través de un proceso serial restringido por masticar chicles, para ser fotografiados por la cámara; ella

³⁷ Alina Szapocznikow, 92 Malakoff, 22 June 1971, citado en Documenta 12 (2007). Catálogo. Colonia: Taschen, p. 90.

nos muestra un mundo de posibilidades plásticas de lo ordinario. Siendo escultura no es por casualidad que, en este caso, los chicles masticados tengan un tratamiento escultórico al ser fotografiados. El encuentro con el azar se hace presente en las efímeras e inesperadas esculturas, que en sus palabras salían de su boca para ser capturadas por el aparato fotográfico. La serie de 20 imágenes es la obra final, esta autora no da título a cada imagen sino a la serie en su totalidad: *Fotoesculturas*. Sin embargo, en el catálogo del Centro Nacional de Arte y Cultura George Pompidou cada imagen es identificada con un número: *Fotoescultura vista 1, vista 2, [...], vista 20* (imagen 3.3).

Alina Szapocznikow, *Photosculpture* (Fotoescultura)
1971, Vue no. 4. (vista no. 4) ³⁸.
(Imagen 3.3)



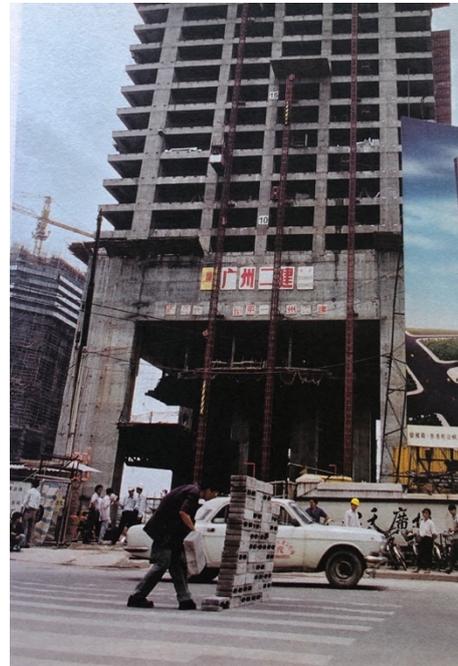
Aunque la autora no dispuso de un título para cada imagen en esta serie, es notable cómo las vistas se presentan con un número identificador dentro del catálogo digital de la institución mencionada. Esos elementos numéricos agregados no se ven ajenos a las imágenes presentadas, sino que le dan orden a la narrativa del portafolio.

En esta Documenta, Lin Yilin (chino, n. 1964), artista visual especializado en el performance, presentó su obra *Safely Manouvering Across Lin He Road* (Maniobrando con

³⁸ Alina Szapocznikow, *Photosculpture* Imagen captura de pantalla catálogo Centro Nacional de Arte y Cultura George Pompidou. Fecha de consulta: 11:11 am, febrero 1, 2022 desde <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cBLnXB>

seguridad a través de la carretera Lin He) en Guangzhou, China, en junio de 1995. Yilin movió de un extremo al otro de esta carretera una pared, creada por él, conformada por bloques de concreto, con lo cual creó una simulación de pared en movimiento (imagen 3.4).

Lin Yilin, *Safely Manouvering Across Lin He Road*³⁹
(Maniobrando con seguridad a través de la carretera Lin He) en Guangzhou, China, performance junio de 1995.
90 min.
(Imagen 3.4)



El performance de Lin Yilin se presentó en un video dentro de esta muestra, en este se puede observar como Yilin quita de un lado un bloque y lo pasa al otro extremo de la pared hasta hacerla cruzar de un lado de la carretera al otro. Se presenta una serie escultural en movimiento, con esto quiero decir que por cada bloque quitado y colocado se crea una nueva pared escultural; un fotograma dentro del video del performance. El performance duró 90 minutos y durante este tiempo alteró el tránsito de autos dentro de esta carretera de mucho movimiento. El performance toma una personalidad relevante al incluir en su título números como medición de tiempo. La locación de este evento es igual de importante, el autor pudo haber dejado a nuestra imaginación la ubicación, sólo que el artista decidió también agregar al título el lugar en donde fue creada la acción. El performance en sí mismo nos revela muchos mensajes, se acrecientan por la información que Lin Yilin coloca en los títulos de sus obras.

³⁹ Stills de video disponibles en <https://www.linyilin.com/per-linhe> detalle de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhnrxEuyAZQ>

Richard Wentworth (samoano, n. 1974) es un productor creativo conocido por sus esculturas, instalaciones y fotografías. En estas últimas nos presenta imágenes del *destritus* en el paisaje urbano, el artista se encamina en derivas que decantan en encuentros inesperados con objetos dejados al margen de nuestra atención, pero que gracias a su trabajo los podemos voltear a ver y pensarlos. Existe algo enigmático en el ojo que captura estas imágenes, deja a nuestra imaginación el enigma de saber si los objetos fueron colocados de esa manera o bien fueron el resultado de un encuentro azaroso con ellos. En estas obras de arte el título es la ubicación y el año de toma de la fotografía (imagen 3.5).

Richard Wentworth, *Kings Cross, London, 1999*.
(Imagen 3.5)

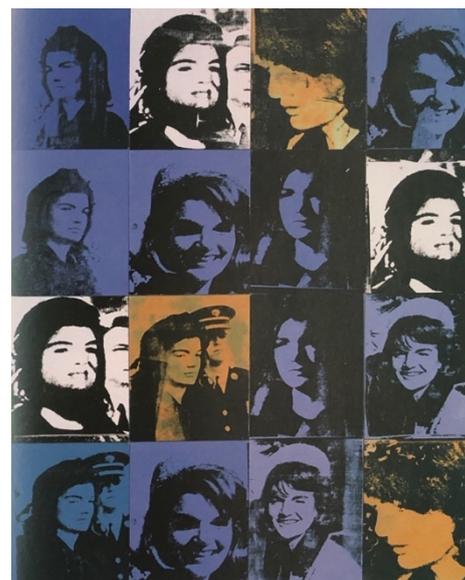


El artista de Andy Warhol (estadounidense, 1928–1987), al convertirse en el máximo representante del movimiento pop, marcó una era dentro la historia del arte, en sus obsesiones creativas podemos encontrar a la repetición y a la serialidad. Por ejemplo, en *100 latas* nos devela una pintura con 100 latas de sopas Campbell's repetidas en serie (imagen 3.6). Para Warhol, no bastó con pintar sopas enlatadas, además reforzó en su título que se trataban de 100 latas. Siguiendo este pensamiento crea *16 Jackies* (imagen 3.7), en esta obra muestra una serie de ocho retratos diferentes de Jackie Kennedy, en donde unos se repiten y otros no. Lo relevante para el presente capítulo es notar cómo

este autor utiliza un número en el título, no solamente para identificar las series en sus obras sino también para darle personalidad a la obra.

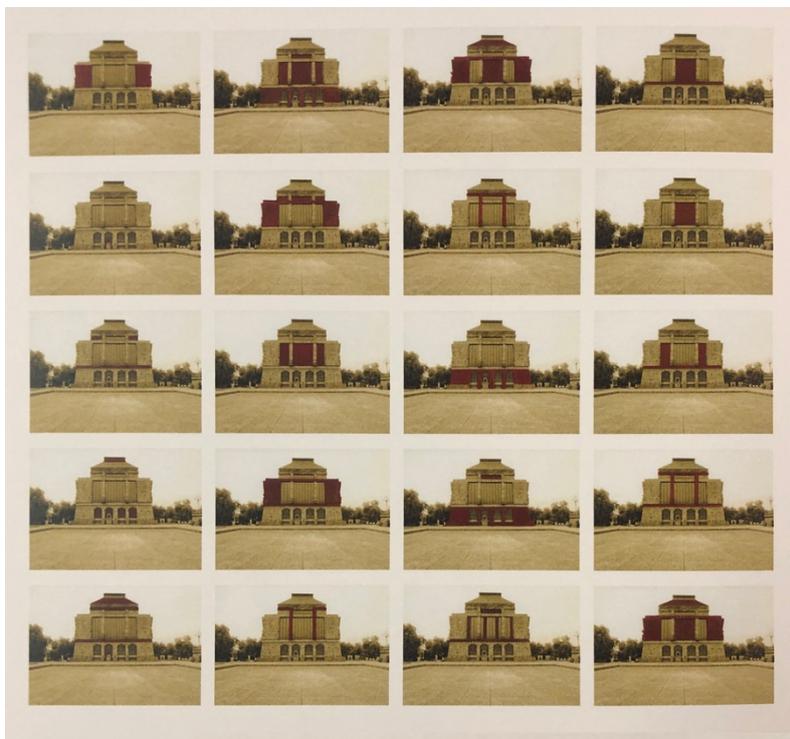


Andy Warhol, *100 latas*, 1962.
(Imagen 3.6)



Andy Warhol, *16 Jackies*, 1964.
(Imagen 3.7)

Cristina Kahlo (mexicana, n. 1960) es una fotógrafa, curadora y galerista quien en sus obras se vuelca al pasado prehispánico mexicano desde la contemporaneidad. Prueba de ello es su composición *Twenty Ways to See Anahuacalli* (Veinte formas de ver Anahuacalli), en la cual denota fotografías de dicho museo intervenidas con tintas (imagen 3.8). El Museo Anahuacalli fue creado por Diego Rivera (mexicano, 1886-1957) para albergar su colección de arte precolombino. La necesidad creativa de Kahlo para presentar una serie de una imagen repetida pero modificada para crear algo diferente consistió en que para ella “en la repetición se hacen más evidentes las diferencias”⁴⁰.



Cristina Kahlo, *Twenty Ways to See Anahuacalli* (Veinte formas de ver Anahuacalli), 2016.
(Imagen 3.8)

Kahlo coloca un número en el título de esta obra, sólo que este está representado con letras.

[...] en veinte formas de mirar Anahuacalli elegí el número veinte porque en la cultura maya la numeración o símbolos para numerar son del 1 al 20. El año estaba dividido en 18 unidades, cada una de 20 días. En su calendario solar usaron otro carácter religioso en el

⁴⁰ Kahlo, C. (2022). Respuesta a preguntas por Jesús Jiménez. ¿Por qué fueron veinte? ¿Por qué preferiste al número con texto sobre el número en el título? ¿cuál es la necesidad creativa o artística de presentar una serie de una imagen repetida pero modificada por ti para crear algo diferente?

que cada año se divide en 20 ciclos de 13 días. Es decir que su calendario se componía por múltiplos de 20. ¿Cómo no era fácil titularlo con el símbolo maya, preferí la palabra! En fin, una loquera que me pareció que por alguna razón el veinte debía de ser de buen augurio, si tan sabios matemáticos como los mayas lo utilizaron.⁴¹

Al preferir la palabra sobre un símbolo maya, Kahlo le da un sentido de universalidad al número incluido en el título.

Al igual que estos artistas, en algunas de mis obras coloco números en los títulos, especialmente en aquellos portafolios donde busco dar serialidad a los componentes del conjunto de la serie. De acuerdo a los ejemplos vistos, las series *Postproducción* y *Estrellas fugaces* es donde podemos analizar el tema de la serialidad en el propio trabajo. El título de la serie *Postproducción*, hace referencia al ensayo homónimo de Nicolas Bourriaud (2009).

Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. [...] La pregunta artística ya no es: "¿qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien: "¿qué se puede hacer con?". Vale decir: ¿cómo producir la singularidad?, ¿cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas.⁴²

En este portafolio visual se muestran objetos esculturales coreografiados de manera absurda, por mi mano, para ser fotografiados por la cámara. Estos objetos son

⁴¹ IBIDEM.

⁴² Bourriaud, N. (2009). *Postproducción* 1ª. Ed. 2ª. Reimp., Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 13.

creados a partir de objetos encontrados en el *detritus* urbano, para ser postproducidos. Por ejemplo, de un encuentro azaroso con un acomodo inusual probablemente hecho por un niño jugando en una escalinata en el río Támesis (imagen 3.9) nació la obra *Réplica III* (imagen 3.10).

Jesús Jiménez, *Imagen S/T*, en archivo ephemera, serie *Postproducción*⁴³, 2007.
(Imagen 3.9)



Jesús Jiménez, *Réplica III, Escalera, Río Támesis*, 2007. Serie *Postproducción*.
(Imagen 3.10)

Para llegar a *Réplica III, Escalera, Río Támesis*, 2007, tuve que entrar en diálogo con el caudal del Támesis y la Luna –debí esperar a que la marea bajara para recolectar los bloques de ladrillos, acomodarlos y regresar cinco horas después para fotografiarlos, cuando la marea del río había subido-. De este momento eureka, dos años después,

⁴³ Viví en el sur de Londres de 2007 a 2011, durante este período conviví con el Río Támesis donde disfrutaba de caminatas largas o donde salía a correr. En el *detritus* del río, cuando la marea bajaba, encontraba mucha inspiración.

produje la pieza *Cuadrado I* (imagen 3.11), la intención era realizar una serie con estos ladrillos, la escalera y el Támesis.



Jesús Jiménez, *Cuadrado I*, Río Támesis, 2007, Serie *Postproducción*.
(Imagen 3.11)

Pocas veces dejo mis intervenciones efímeras después de ser fotografiadas, yo mismo las deshago. No fue el caso con *Cuadrado I*, dejé la intervención construida, regresé a ver qué había pasado con el acomodo de ladrillos en esa escalera enlamada de verde por el agua del río londinense. Lo que encontré cuatro horas después fue un diálogo entre el Támesis y la escultura, el cual decantó en una pieza de videoarte (video 1).



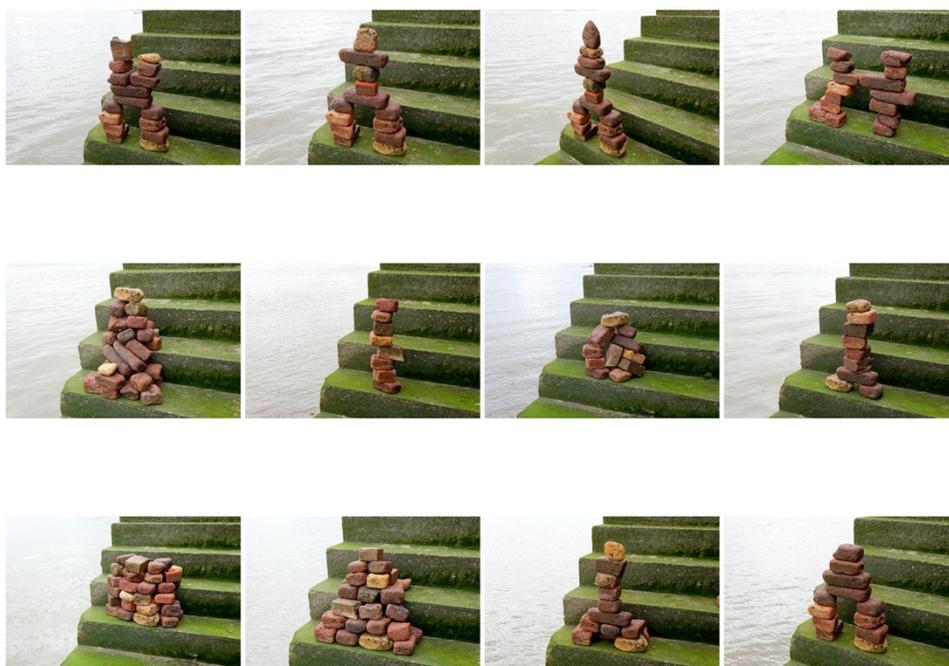
Jesús Jiménez, still de video
Cuadrado I, Río Támesis, 2007,
Serie *Postproducción*. Video
Digital 4' 15". Disponible en:
<https://youtu.be/41k3Oe4yjkq>
(Video 1)

El azar⁴⁴ se hizo presente -pareciera que el Támesis estaba esperándome para que viera cómo se llevaba la escultura-, este evento no estuvo planeado, el resultado afortunado fue ver y registrar cómo los ladrillos volvían al río. Regresé dos años después a realizar el video *Pirámide I* (Video 2) y *Ensayo para esculturas I* (imagen 3.12).

⁴⁴ El azar en mi obra será tratado en el epílogo "*Inestimable Azar*".



Jesús Jiménez, *Pirámide I*, still de video *Río Támesis*, 2011,
 Serie *Postproducción*. Video Digital 3' 28".
 Disponible en: <https://youtu.be/XxqF68L9H8A>
 (Video 2)



Jesús Jiménez, *Ensayo para esculturas I*, *Río Támesis*, 2011,
 Serie *Postproducción*. Esculturas 1.1, 1.2, 1.3, [...], 1.12.
 (Imagen 3.12)

En estos trabajos los números se usan en los títulos para dar serialidad al proyecto. En la propia obra, seriar los títulos con números se vuelve una necesidad para darle a cada imagen una identidad, así como un momento propio, o en algunos casos, una ubicación propia. Si en un momento fue crear instantes escultóricos en Londres, luego lo fue en otros lugares, como se puede apreciar en *Ensayo para esculturas II* (imagen 3.13).



Jesús Jiménez, *Ensayo para esculturas II, Rue du Temple, París, 2010*. Serie *Postproducción*.
Esculturas 2.1, 2.2, 2.3, [...], 2.8.
(Imagen 3.13)

En las tutorías con Tom Hunter, en el *London College of Communication*, comencé a seriar mis imágenes. Fue Anne Williams, directora de la maestría en fotografía en esta misma institución, quien me sugirió no sólo seriar mis imágenes sino darles ubicación (imagen 3.14).

Jesús Jiménez, *Totem I, Berlín, 2011*,
Serie *Postproducción*.
(Imagen 3.14)



La obra que produzco en series no trata sobre la repetición, procura mostrar diferentes caras de los componentes de una serie. Al seriar con números encuentro un *modus operandi* democráticamente aceptado en el mundo del arte -como hasta ahora hemos visto en Szapocznikow, Kahlo o Warhol quienes trabajan en serie-. En el trabajo propio, esta repetición modificada también puede convertirse en una narrativa de objetos postproducidos, la cual es dictada por el número en el título. Un claro ejemplo son *Ensayo para volar I* y *II*. En ellos vemos cómo los números en serie en los títulos sirven para contar una historia (imagen 3.15). En este díptico los números denotan un antes y un después, pero son connotados con el *Ensayo para volar* de un avión de papel que busca imitar el vuelo de un avión.



Dcha. Jesús Jiménez, *Ensayo para volar I*, Coyoacán, México, 2006.

Izq. Jesús Jiménez, *Ensayo para volar II*, Londres, 2007.

(Imagen 3.15)

En la serie *Estrellas fugaces* comienzo a dialogar con la escultura y la pintura. En *Estrella fugaz I* (imagen 3.16) agrupo una serie de cajas de cartón de sopas de *noodles* instantáneos de la marca Maruchan⁴⁵ en forma circular para crear una escultura hecha con materiales ligeros. Si para Warhol la cultura de la sopa enlatada Campbell's fue una obsesión para describir su contexto, en mi propia obra la sopa instantánea también lo es; en las Campbell's de Warhol se muestra la estandarización de la producción, en las Maruchan se contextualiza el consumo de lo instantáneo en la sociedad contemporánea. Lo estandarizado se volvió instantáneo.

⁴⁵ Producto alimenticio de origen chino hecho en Estados Unidos ampliamente consumido en el mercado mexicano.

Jesús Jiménez, *Estrella fugaz I*, 2012.
(Imagen 3.16)



Con estas esculturas creo monotipos que utilizo para producir la serie de pinturas *Estrella fugaz*. Como ya hemos visto, uso números en los títulos de las piezas para seriar e identificar. Los números ayudan a indexar cada una de estas acciones y creaciones, al tiempo que dan personalidad y temporalidad a cada una de ellas (imagen 3.17).

Jesús Jiménez, *Estrella fugaz III*, 2012.
(Imagen 3.17)



Al igual que los artistas mencionados en este capítulo, puedo optar por usar un mismo elemento y un mismo set para crear nuevos instantes, nuevas esculturas efímeras, en cambiantes momentos, enmarcados por un número en el título. Dentro de la práctica artística existen ciertos artistas que tienen una obsesión por describir y seriar sus creaciones. Cuando en la obra se observa un sentido de modelo repetitivo agrego un número al título para ordenar y diferenciar una creación de la otra, darle identidad a cada una, o incluso crear una historia.

En algunos títulos, aparte de usar a los números para seriar y fechar mis obras, les agrego su ubicación. Los títulos son importantes, Gerardo Suter (2006) menciona al respecto: “sólo aquel que tenga la voluntad y el tiempo de leer el texto del título en Jesús Jiménez podrá descifrar el enigma del objeto descrito”⁴⁶.

Hasta ahora no he puesto restricciones en el número de serie a utilizar en mis trabajos para cerrarlas, esta decisión depende del desarrollo orgánico de cada serie. Mientras existan palabras en imágenes o en obras de arte para agregar más elementos a estas series, seguiré aumentando tanto el número serial, como el año de creación, así como las localizaciones. El optar por usar números para seriar permite al autor expandir o delimitar sus series, en tanto estos y el contexto se lo permitan. El uso de números en el formato de fecha en los títulos permite darle ubicación cronológica a las obras, lo cual también es una forma de seriar.

⁴⁶ Suter G.(2006). Palabras en tutorías al referirse al trabajo de Jiménez, Seminario Imagen Contemporánea, Imagen en Movimiento, Centro de la Imagen, Cd. México.

IV. INSTANTÁNEAS EXPANSIVAS:
LOS NÚMEROS EN LA TÉCNICA DE PRODUCCIÓN

“Art is generally nothing more than the metalanguage of banality”⁴⁷.
(El arte generalmente no es más que el metalenguaje de la banalidad)
Jean Baudrillard

Como veremos en esta sección, somos varios los artistas que usamos el recurso de lo ordinario y banal como detonante creativo dentro de nuestro trabajo. Algunos artistas creamos instantes efímeros para la cámara, de una manera lúdica coreografiamos situaciones absurdas para convertir lo ordinario en extraordinario, en algunas de estas obras aparecen números. En estas piezas de arte, el carácter connotativo crea un metalenguaje visual de lo ordinario.

Peter Fischli (suizo, n. 1952) y David Weiss (suizo, 1946-2012) fueron un dúo artístico cuyo trabajo colaborativo comenzó en 1979 y terminó en 2012 con la muerte de Weiss. Estos artistas abordaron la escultura, la fotografía, el performance y el video. De acuerdo con Charlotte Cotton:

“Fishli and Weiss’s Quiet Afternoon is a series of still-life photographs, made in their studio, of ordinary objects propped and stacked together in unexpected combinations. The series has been great influence on redirecting this traditional genre of art and photography into playful and conceptually driven territories”⁴⁸. (Una tarde tranquila de Fishli y Weiss es una serie de fotografías de naturalezas muertas, realizadas en su estudio, de objetos ordinarios apoyados y apilados en combinaciones inesperadas. La serie ha sido una gran influencia para redirigir este género tradicional de arte y fotografía hacia territorios lúdicos y conceptuales) (imagen 4.1).

Fischli y Weiss producen sus obras de arte a partir de objetos ordinarios en la periferia de su atención dentro de su estudio, los cuales cobran importancia al crear arte con ellos, en donde el equilibrio es un elemento protagónico.

⁴⁷ Baudrillard, J. (1997) Objects, images, and the possibilities of aesthetic illusion, citado en Zurbrugg, N. (1997). Jean Baudrillard, Art and Artefact, London: Sage Publications, p.10.

⁴⁸ Cotton Ch. (2014). The photograph as contemporary Art, 3rd.Edition, London: Thames & Hudson, p. 115.



Peter Fischli y David Weiss, *Quiet Afternoon* (Tarde tranquila) 1984 -1985.
(Imagen 4.1)

En su video *The Way Things Go*⁴⁹ (La forma en que van las cosas) 1987, se puede apreciar cómo una cadena de eventos de objetos banales orquestados por la química y la física, el azar y el juego se vuelve una experiencia visual de ricas sorpresas lúdicas. Tanto en este video como en la obra anterior, el uso de los números es omnipresente, sin embargo, cuando se razona sobre su papel en los cálculos numéricos (físicos y químicos) para la producción de estas obras, su uso se hace visible.

John Baldessari (estadounidense, 1931–2020) fue un artista multidisciplinario. En 1973, lanza al aire tres bolas para conseguir una línea recta (imagen 4.2). De acuerdo al título fueron treinta y seis intentos (una restricción dictada por el rollo de película usado para 36 exposiciones fotográficas). De estos intentos, los mejores logros de línea recta terminaron en una serie. Las reglas del juego se crearon por el artista y por el número de fotos posibles en un rollo de película fotográfica, las cuales fueron: lanzar tres bolas al aire para conseguir una línea recta y registrar la acción. Baldessari no sabía a qué se iba a enfrentar, mucho menos tenía un aparato digital para ver en el momento los resultados, el marcador final de su juego se apreció hasta que el negativo fue revelado e impreso. Un ensayo lúdico de prueba y error con varias líneas rectas logradas y registradas en fotografías fue en lo que concluyó este juego.

⁴⁹ Video disponible en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=GXRRC3pfLnE>



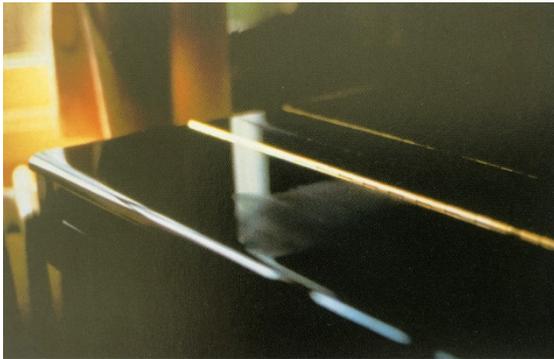
John Baldessari, *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-six Attempts)*, (Lanzar tres bolas al aire para obtener una línea recta (mejores intentos de treinta y seis intentos)), 1973.
(Imagen 4.2)

El mismo artista se puso a producir fumarolas con su cigarro para imitar una nube fotografiada montada sobre un muro oscuro (imagen 4.3). El modesto y azaroso juego de Baldessari se vuelve un acto poético que funciona como una secuencia, desde que el cigarro está en su boca para ser inhalado hasta el rastro pequeño de una fumarola, imitando el tamaño de la pequeña nube en el muro.



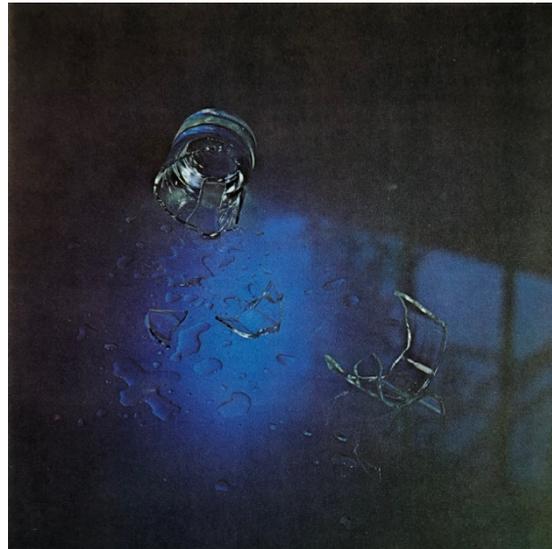
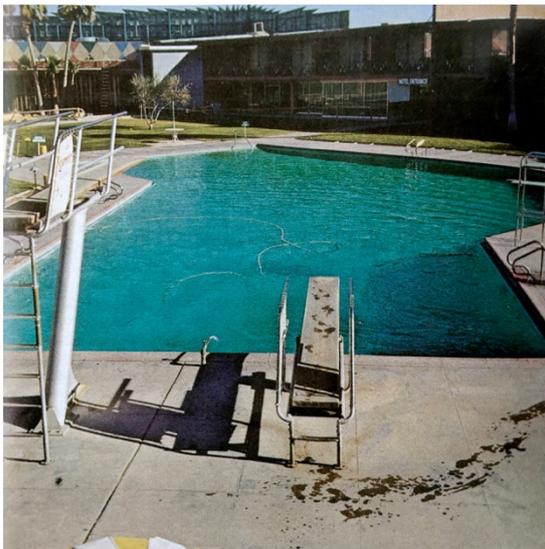
John Baldessari, *Cigar Smoke to Match Clouds That Are The Same (By Sight -Side View)* (Humo de cigarro para coincidir con nubes que son iguales (A simple vista – Vista lateral)), 1972-73.
(Imagen 4.3)

Gabriel Orozco (mexicano, n. 1962) es otro artista multidisciplinario que aborda el tema del juego y lo ordinario, principalmente en sus primeros trabajos fotográficos. En 1993 realiza la obra *Aliento en piano* (imagen 4.4), la imagen crea en el espectador preguntas sobre el cómo fue creada la pieza. Al activar nuestra mente pensamos que tal vez Orozco inhaló, respiró y exhaló sobre el piano negro que, por las características de su superficie, funciona perfectamente para que se haya registrado la acción para la cámara.



Gabriel Orozco, *Breath on Piano* (Aliento en piano), 1993.
(Imagen 4.4)

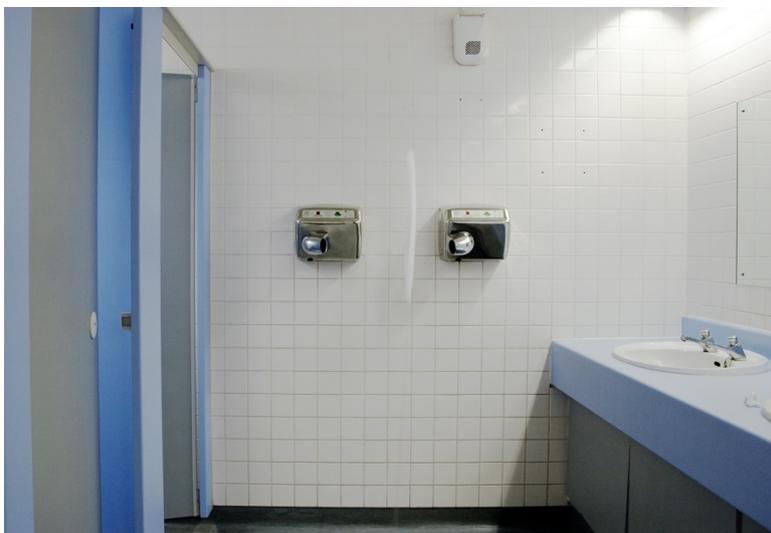
Ed Rusha (estadounidense, n. 1937), como veremos en el capítulo V, es uno de los artistas precursores en el arte conceptual. Crea en 1968 su serie nueve piscinas y un vaso quebrado (imagen 4.5).



Ed Rusha, *Spread from Nine Swimming Pools and a Broken Glass*,
(Manchas de nueve piscinas y un vaso quebrado), 1968.
(Imagen 4.5)

En esta serie se puede observar cómo el artista caminó por nueve piscinas con el cuerpo mojado y escurriendo agua para capturar por la cámara los rastros de su andar. En este mismo portafolio se incluye un vaso quebrado; la particularidad de este contenedor de cristal es que contenía agua, misma que se derramó al quebrar el recipiente. En ambas acciones existe el rastro del agua, pareciera que el productor de estas imágenes nos quiere hablar del agua contenida y derramada en algo tan grande como una piscina y en algo tan pequeño como un vaso quebrado. Sin embargo, los elementos punzantes en ambos casos son lo sutil del momento ordinario, una serie de instantes efímeros capturados por la cámara donde se manifiesta de forma lúdica un diálogo entre el hombre y el agua.

Todo este conjunto de artistas tiene en común en los trabajos explicados que usan los recursos propios del lenguaje de la fotografía para capturar lo fugaz y el equilibrio; aplicando la técnica fotográfica capturan imágenes congeladas de instantes efímeros. Los números están presentes de manera muy consciente en la forma en que los artistas programan el aparato fotográfico para capturar estos momentos -medir la luz, combinar la apertura del diafragma con la velocidad y el ASA para la toma perfecta- o bien sus tomas están restringidas a los límites de esta técnica -en Baldessari, los lanzamientos al aire requirieron 36 intentos porque el rollo de película era lo que permitía-. Esta combinación técnica siempre está presente al tomar una imagen, sólo que en estas imágenes de instantes fugaces congelados su fuerza y protagonismo es mayor. Este tipo de procedimientos creativos se encuentran en mi propio trabajo (imagen 4.6).



Jesús Jiménez, *Codependencia II, papel volando*, Tate Britain, Londres, 2007. Serie *Transacciones*.
(Imagen 4.6)

En la Serie *Transacciones* el artista funge no sólo como creador que quiere estar en las catedrales del arte, sino también como espectador activo que busca crear sus propias obras de arte en espacios museísticos. La experiencia personal y el contexto coinciden de manera consciente para crear y jugar en tiempos y en espacios específicos: museos y galerías de arte (imagen 4.7).

Jesús Jiménez, *Jugando II, Ping y Pong, Tate Britain, Londres, 2007. Serie Transacciones.*
(Imagen 4.7)



*“Lo que es el arte, antes que nada,
y lo que sigue siendo, es un juego”⁵⁰.
George Bataille*

En estas series, los proyectos creados a partir de objetos ordinarios revisitan juegos y *gadgets* de la memoria infantil o esos momentos poéticos de ensueño. *Ensayo para volar* fue creado bajo la tarea de “seguir un objeto”. Escogí crear y seguir un avión de papel. De una manera sorprendente un avión real apareció en el momento del vuelo en la fotografía final. El instante de ensueño se convirtió en un instante real, el número en el título sirve para denotar el antes y el después de esta acción, pero son connotados con el *Ensayo para Volar* de un avión de papel que busca imitar el vuelo de un avión (imagen 4.8).

⁵⁰ Bataille, G. Citado en Jiménez, J (2019). *Ludens*, Presentación por Nicole Everaert-Desmedt, Cd. de México: Textofilia, p. 7.



Dcha. Jesús Jiménez, *Ensayo para volar I*, Coyoacán, México, 2006.
 Izq. Jesús Jiménez, *Ensayo para volar II*, Londres, 2007.
 (Imagen 4.8)

Como podemos apreciar en mi portafolio creativo, sigo utilizando números no sólo para seriar mis creaciones o para denotar un antes y un después, sino también para señalar el año de creación de cada trabajo. A diferencia del capítulo anterior en este apartado vemos que las creaciones suceden en diferentes escenarios con diferentes objetos y situaciones, los números van ligados a acciones y a palabras como: jugando, codependencia, rastros de energía, etc. Los números en los títulos -ya sean escritos, romanos o incluso con números arábigos- nos dan guía para entender cómo fueron creados estos instantes efímeros (imagen 4.9).



Jesús Jiménez,
*Jugando II, dos papas
 al agua*, Londres,
 2008,
 Ensayo con un kilo de
 papas al agua, serie
Postproducción.
 (Imagen 4.9)

Casi todos los fotógrafos que usan fotografía análoga han tenido como restricción elegir entre carretes de 12, 24 ó 36 exposiciones. Los números están presentes inconscientemente, pero esto no es lo que me ocupa en esta investigación. Lo que sí es importante es cómo estos números se vuelven parte de la obra de arte de manera consciente como en John Baldessari, *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-six Attempts)*, (Lanzar tres bolas al aire para obtener una línea recta (mejores intentos de treinta y seis intentos)) (imagen 4.2). Él no menciona por qué el número 36 fue una condición, sin embargo, el fundamento de esta restricción está dado por la naturaleza misma del carrete de película fotográfica usado.

Como podemos ver en las creaciones presentadas en este capítulo, lo ordinario, lo banal y lo lúdico se combinan para crear arte a partir de instantes efímeros congelados expandidos; capturado en una imagen (de forma consciente), lo efímero se expande en el tiempo a través del arte. Los momentos lúdicos se convierten en imágenes ricas de emociones poéticas. En las instantáneas expansivas presentadas, los números están presentes tanto en la técnica de la producción fotográfica para capturar estos momentos, como en la forma en que los artistas los usan para crear y presentar estas acciones; asimismo los números se manifiestan en los títulos, sirven para dar identidad, serialidad, temporalidad y en algunos casos dan pistas al espectador para entender cómo una idea absurda, transformada en arte, fue concebida y producida (imagen 4.9).

V. AUTOMATICIDAD:
LOS NÚMEROS EN LA IMAGEN PERFORMATIVA

El título para este apartado es tomado y reinterpretado del capítulo 2 “Automaticity: Ruscha and performative photography” (Automaticidad: Ruscha y la fotografía performativa) escrito por Margaret Iversen en el libro *Photography after conceptual art*⁵¹ (La fotografía después del arte conceptual). En esta sección del libro se muestra cómo algunos primeros artistas conceptuales crearon sus obras a partir de ideas expresadas en manuales, instructivos, restricciones y reglas para llevarlas a cabo. La acción performativa final de los resultados de estas guías con restricciones para crear acciones es capturada por la cámara, quedando registradas en imágenes como documentos del performance. Estas ideas con restricciones para ser ejecutadas son el motivo por el cual Iversen usa las palabras *automaticidad* y *fotografía performativa*.

De acuerdo con el diccionario en inglés *Oxford Reference*; *automaticity* (automaticidad), se refiere a “la capacidad de realizar una tarea mediante procesamiento automático, independiente del control y la atención conscientes”⁵², es decir, en este capítulo explica cómo artistas conceptuales crearon obras a partir de una idea dada por un procesamiento automático (libre de control), con restricciones y reglas, para crear imágenes performativas⁵³.

Uno de los protagonistas en el texto de Iversen es Edward Ruscha (estadounidense, n. 1937). Este productor es notable por sus trabajos proto-foto-conceptuales y sus pinturas de arte pop (etiquetas de las cuales él prefiere guardar distancia para no caer en un conflicto de identidad creativa). Uno de sus proyectos es el libro *Twentysix Gasoline Stations* (Veintiséis estaciones de gasolina) (imagen 5.1). En esta obra no sólo presenta una tipología de estaciones de gasolina en los Estados Unidos, sino también agrega su localización y nombre -desde *Bob's Station en Los Ángeles, California*,

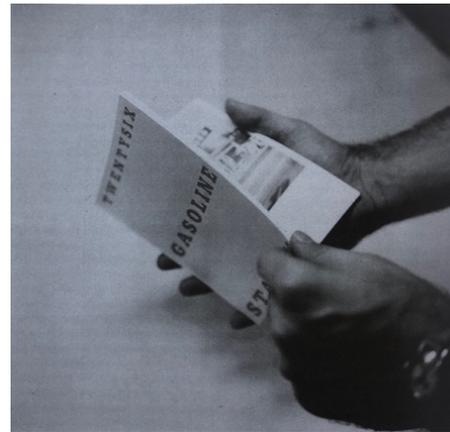
⁵¹ COSTELLO, D., IVERSEN, M. (2010), *Photography after conceptual art*, 1st Edition, London: Costello and Iversen.

⁵² Automacity: the ability to perform a task by automatic processing, independent of conscious control and attention, Oxford Reference, Fecha de consulta: 3:50 pm, abril 2, 2022 desde <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095436124>

⁵³ Por imágenes performativas me refiero a aquellas imágenes creadas a partir de una acción, las cuales son producidas a partir de procesos de automaticidad, con la dicotomía de tener, al mismo tiempo, restricciones y libertad de control.

hasta la estación *Fina gasoline station Groom, Texas*. Aunque el viaje real ocurrió de Los Ángeles a Oklahoma, el libro cierra en Texas, en palabras del autor él deseaba darle un tono de rareza al viaje. “It was like going out in a certain direction and then backtracking... I wanted something to appear kind of awkward there, almost like a coda”⁵⁴ (Era como salir en una dirección determinada y luego retroceder... Quería que algo pareciera un poco extraño allí, casi como una coda⁵⁵).

Ed Ruscha, *Hands Flipping Pages (Twentysix Gasoline Stations)* (Manos hojeando libro, Veintiséis estaciones de gasolina), 1963.
(Imagen 5.1)

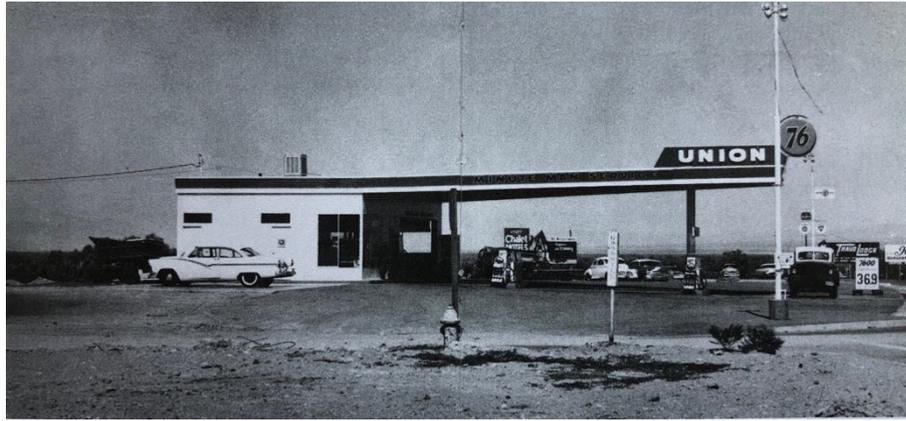


A Ruscha se le ocurrió la idea de fotografiar 26 estaciones de gasolina para crear un libro (imagen 5.2). El título y la portada del mismo se definieron previo al registro de estos constructos urbanos. No existe un argumento en específico del por qué la idea fue fotografiar 26 estaciones de gasolina, fue sólo una ocurrencia. Mucho se ha escrito sobre este libro por su importancia como un proto libro de arte, también se ha razonado este libro desde el punto de vista del *ready-made* de Duchamp, a lo cual Ed Ruscha ha declarado: “*the spirit of Duchamp’s work is stronger in my books than in anything else*”⁵⁶ (el espíritu de la obra de Duchamp es más fuerte en mis libros que en cualquier otra cosa). Para Ruscha, sus estaciones de gasolina son constructos ya hechos que al registrarlos en fotografías para producir un libro los convierte en un *ready-made Duchampiano*. Sin embargo, poco se ha razonado sobre la relevancia del número en la idea como fuente detonadora de la obra.

⁵⁴ Ruscha, 1963, quoted in Edward Ruscha Editions 1959-1999, Walker Art Center, Vol 2 1999, p.63 consultado en Wikipedia Twentysix Gasoline Stations, references 5, Fecha de consulta 6:14 pm, abril 2, 2022 desde https://en.wikipedia.org/wiki/Twentysix_Gasoline_Stations

⁵⁵ Coda de acuerdo al diccionario Oxford Languages significa: 1. Parte que se añade al período final de una pieza musical, que con frecuencia suele ser la repetición de uno de los mejores motivos de la misma. 2. Repetición de los motivos más agradables del baile al final de una pieza bailable. Fecha de consulta 6:24 pm, abril 2, 2022 desde <https://n9.cl/d68v7>

⁵⁶ Ed Ruscha citado en COSTELLO, D., IVERSEN, M. (2010), *Photography after conceptual art*, 1st Edition, London: Costello and Iversen, p. 13.



Ed Ruscha, *Union, Needles, California, 1962*, from *Twentysix Gasoline Stations* (de Veintiséis estaciones de gasolina), 1963.
(Imagen 5.2)

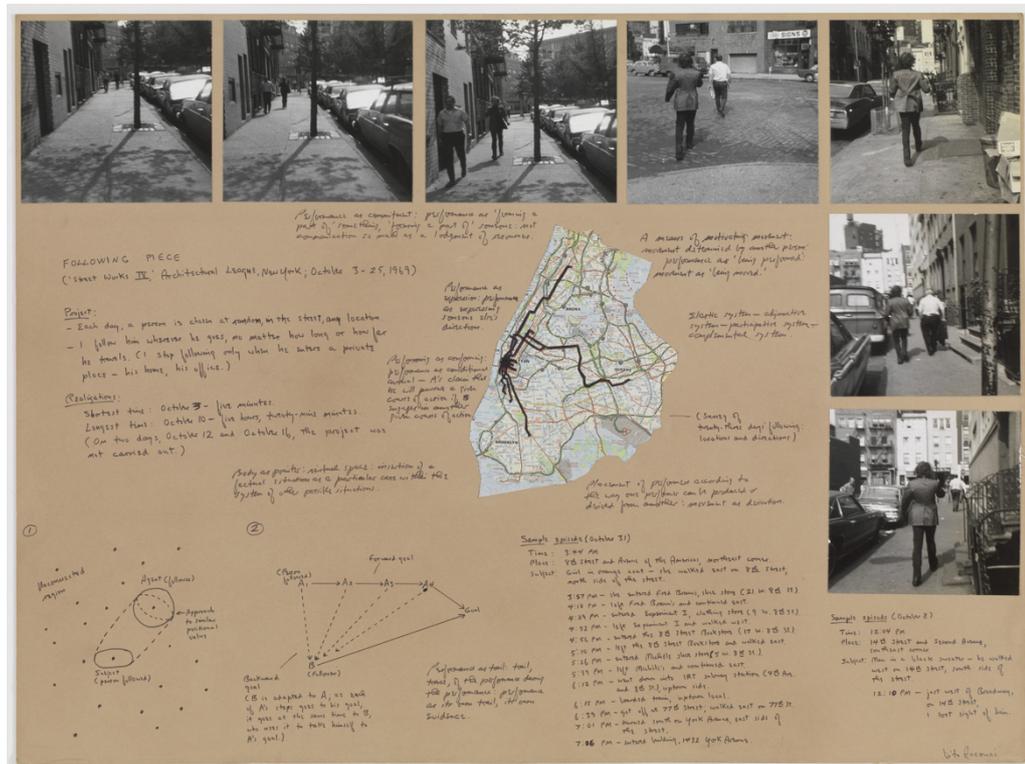
Para esta disertación lo que importa es cómo la deriva activada por la idea de crear estas imágenes tiene una fuente numérica para ser accionada: 26 estaciones de gasolina. El manual de acción y las restricciones para este trabajo devinieron de la ocurrencia por hacer un libro el cual se iba a titular *Veintiséis estaciones de gasolina*. Algunos trabajos conceptuales basados en guías, reglas y restricciones tuvieron su fuente primaria de acción en un número. En Ruscha podemos encontrar un claro ejemplo del uso de los números para conceptualizar, crear y producir, en este caso, arte conceptual en un libro de arte.

Vito Acconci (estadounidense, 1940–2017) fue un artista conceptual y poeta. En el otoño de 1969 decidió elegir un extraño en la ciudad de Manhattan y seguirlo hasta que entrara a algún lugar, para crear *Following Piece* (Pieza siguiendo) (imagen 5.3).

“The process varied in length from a few minutes to several hours and took the artist around Manhattan and into Brooklyn, Queens, and the Bronx, as shown in the work’s central map. Though this stalking was aggressive, by allowing a stranger to determine his route the artist gave up a certain degree of agency. He said, “I am almost not an ‘I’ anymore; I put myself in the service of this scheme.” A typescript lays out the terms of the “scheme”, and this photocollage documents several of the actions”⁵⁷ (El proceso varió en duración desde unos pocos minutos hasta varias horas y llevó al artista por Manhattan y

⁵⁷ Vito Acconci, *Following piece*, 1969, en www.moma.org, Fecha de Consulta: 1:40 pm, abril 4, 2022 desde <https://www.moma.org/collection/works/146947>

Brooklyn, Queens y el Bronx, como se muestra en el mapa central de la obra. Aunque este acoso fue agresivo, al permitir que un extraño determinara su ruta, el artista cedió un cierto grado de agencia. Él dijo: “Ya casi no soy un 'yo'; me pongo al servicio de este esquema”. Un texto mecanografiado establece los términos del “esquema”, y este fotocollage documenta varias de las acciones).



Vito Acconci, *Following Piece* (Pieza siguiendo) 1969. (Imagen 5.3)

En Acconci los números aparecen después de la idea accionada. En Ed Ruscha, por el contrario, el número activa la acción, el número es la idea. En Acconci los números aparecen en sus *fotocollages* en formatos de fechas, horas y en la esquematización del performance, los números se mezclan en sus *fotocollages* como la obra de arte conceptual final: idea, acción, producción y conclusión artística acompañada de esquemas, imágenes, números, mapas, textos.

Richard Long (inglés, n. 1945) es un artista visual multidisciplinario cuyo trabajo abarca el arte conceptual, la pintura, el *land art* (arte de la Tierra) y la escultura. En sus obras se puede encontrar la acción de caminar como un tema recurrente, ya sea en la idea

para crear algo o como parte de la pieza final. En 1967 Long caminó por el pasto inglés dejando el rastro de su andar en una línea (imagen 5.4).



Richard Long, *A Line Made by Walking, England*
(Una línea hecha al caminar, Inglaterra), 1967.
(Imagen 5.4)

Richard Long produjo esta pieza a partir de la idea de caminar en el césped, el artista camina de un lado al otro hasta vencer al pasto y algunas flores para crear una línea trazada por sus pasos. La fotografía de esta acción performativa funciona como el documento de la acción que se llevó a cabo. La idea transmutada a una foto, por una acción, se vuelve una pieza de arte democrática, puesto que todo el mundo la puede hacer. Esta idea ejecutada por Long queda en la historia del arte gracias al uso de la fotografía.

De acuerdo con Tony Godfrey en su libro *Conceptual Art (Arte conceptual)* sobre *A Line Made by Walking, England* (Una línea hecha al caminar, Inglaterra) menciona:

The work is democratic (anyone could do it); it exists outside the circuit of the commercial gallery (at least until the gallery acquires the photograph); it is based on an idea “ –walk back and forth until the grass is trodden into an evident line”- and it makes one think about one’s relationship to the world⁵⁸. (El trabajo es democrático (cualquiera podría hacerlo); existe fuera del circuito de la galería comercial (al menos hasta que la galería adquiere la fotografía); se basa en una idea -"caminar de un lado a otro hasta que en la hierba quede una línea evidente"- y hace pensar en la relación de uno con el mundo) .

⁵⁸ GOFREY, T. (1998), *Conceptual Art*, 1st Edition, London: Phaidon Press Limited, p. 130.

Richard Long, *England* (Inglaterra), 1968.
(Imagen 5.5)



Un año después, el mismo artista realizó la pieza *England* (Inglaterra) 1968 (imagen 5.5). Esta sigue la misma lógica que la pieza comentada anteriormente. Sólo que en *England* (Inglaterra) 1968, aparte de trazar un nuevo dibujo con su andar sobre el pasto, el año de creación está presente en el título. Los números en estas piezas, como en otras de Richard Long al igual que en Acconci, se manifiestan en la presentación final de algunas de sus acciones performativas.

Bruce Nauman (estadounidense, n. 1941) es un productor multidisciplinario mejor conocido por sus performances experimentales con su cuerpo para la cámara. Comenzó estudiando matemáticas y física para luego dedicarse al arte y la filosofía. Este artista realizó bastantes acciones automatizadas que decantaron en videos o fotografías performativas. Entre 1967 y 1968 tuvo la idea de caminar de forma exagerada en el perímetro de un cuadrado (imagen 5.6).

Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* ⁵⁹
(Caminando de una manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado), fotograma del video, 1967-68.
(Imagen 5.6)



Nauman exagera su caminar paso a paso, para adelante, para atrás, se balancea, de ida y de vuelta. Él usa video, fotografías o fotogramas del video para distribuir y hacer visible la producción de sus obras conceptuales y performativas. La automaticidad en su trabajo se nota en la esquematización de la idea para llevarla a cabo, que es evidente en las marcas puestas sobre el piso en *Caminando de una manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado*. Aunque Bruce Nauman no usa números en esta pieza, esta obra de arte es importante como referente para este capítulo y para la propia serie *Rastros de energía*.

Durante mis estudios de posgrado en Londres en 2007 tenía el hábito de cuidar mi ingesta calórica; de igual manera, cuantificaba las calorías consumidas durante mis entrenamientos de ejercicios de rutina, los cuales consistían en salidas a correr o caminar por largos períodos de tiempo. Un día al terminar de correr por 90 minutos salió de manera aleatoria en mi *iPod* la canción *The Scientist* (El Científico) de Coldplay, donde en la letra de la misma Chris Martin canta: “but tell me you love me, comeback and haunt me Oh and I rush to the start running in circles, chasing our tails”⁶⁰ (pero dime que me amas, regresa y persígueme Oh, y me apresuro al comienzo corriendo en círculos, persiguiendo nuestras colas). Al estar escuchando y cantando esta letra observé el contador de calorías, revisé los kilómetros recorridos, y en ese instante pensé en la idea de correr en círculos sobre el pasto, dejar mi rastro a la manera de Richard Long, con diferentes figuras, titulando cada figura con las calorías quemadas durante la acción y tomando un registro fotográfico de la acción performativa realizada en el pasto inglés. Así nació la serie *Rastros de energía* (imagen 5.7).

⁵⁹ Video disponible en <https://www.artforum.com/video/bruce-nauman-s-walking-in-an-exaggerated-manner-20235>

⁶⁰ Coldplay, *The Scientist*, video oficial disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RB-RcX5DS5A>

Jesús Jiménez, *Círculo de 621 calorías, después de haber corrido una hora, 2007*. Serie Rastros de energía.
(Imagen 5.7)



Como se puede apreciar en esta serie aparecen números como idea, medio y fin: (1) en la conceptualización de la imagen, en el deseo de correr una hora en círculos y cuantificar la quema de calorías (idea), (2) en el total de calorías usadas en la producción (medio), (3) en el título de la pieza: 621 calorías, una hora, 2007 (fin). Pude haber medido los kilómetros recorridos, las vueltas realizadas, pero no fue así, mi obsesión en ese momento era correr y medir calorías al correr o caminar (Imagen 5.8).



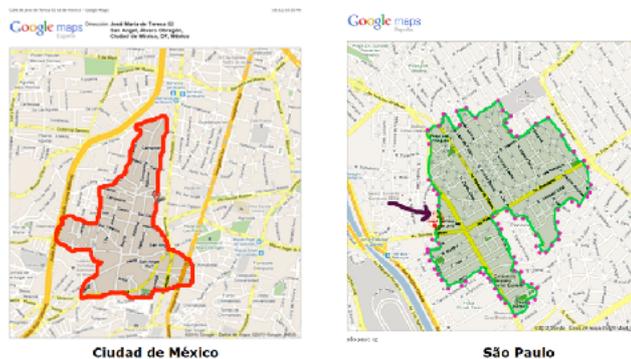
Jesús Jiménez, *Figura de 318 calorías, 2007*. Serie Rastros de energía.
(Imagen 5.8)

En 2009 realicé la pieza *1,000,000 de pasos para crear una obra de arte*. La obsesión por cuantificar mis pasos, las distancias recorridas y las calorías consumidas me llevaron a pensar en la idea de caminar un millón de pasos. El número como objetivo a realizar fue una fuente primaria activadora de esta acción automatizada vuelta una imagen

performativa, la obra de arte es una hoja de cálculo donde se registran de manera diaria la fecha, el número de pasos, los kilómetros recorridos y las calorías consumidas, hasta llegar al millón de pasos en la sumatoria total de los pasos dados diariamente (imagen 5.9).



Jesús Jiménez, *Un millón de pasos para crear una obra de arte*. serie *Rastros de energía*, 2009. Detalle instalación de vinil a muro. (Imagen 5.9)



Felipe Ehrenberg, *Escultura caminada / Caminata escultórica*, *Partitura visual*, compuesta en 1971. (Imagen 5.10)

Felipe Ehrenberg (mexicano, 1943 – 2017) artista visual, neólogo, editor, ensayista y profesor trabajó el performance, las artes gráficas, la pintura y el arte postal. Este artista fue pionero del arte conceptual en México. En 1971 compuso en la partitura visual *Escultura caminada / Caminata escultórica* (imagen 5.10).



Jesús Jiménez, *Escultura energética*, 19,985 pasos, 1,838 calorías, 20.73 km. 23.02.2011, Reinterpretación de Partitura visual, *Caminata escultórica* de Felipe Ehrenberg. (Imagen 5.11)

Caminata escultórica parte de la premisa que Ehrenberg hizo en 1971: “Si aceptamos la definición de una escultura como la forma que resulta de darle sustancia a una ocurrencia o idea (esfuerzo mental) mediante un esfuerzo físico, entonces una caminata puede ser una escultura”⁶¹. Ehrenberg compone esta partitura con una serie de instrucciones que forzosamente decantan en un mapa y en el registro en video o en fotografía. Un instructivo acompaña a la composición para que la pieza sea reinterpretada a la manera en que una pieza musical compuesta puede reinterpretarse en un cover. En 2010, como parte del Festival Ala Blanca: Partituras Visuales Ehrenbergianas, fui invitado a participar para reinterpretar *Caminata escultórica* (imagen 5.11).

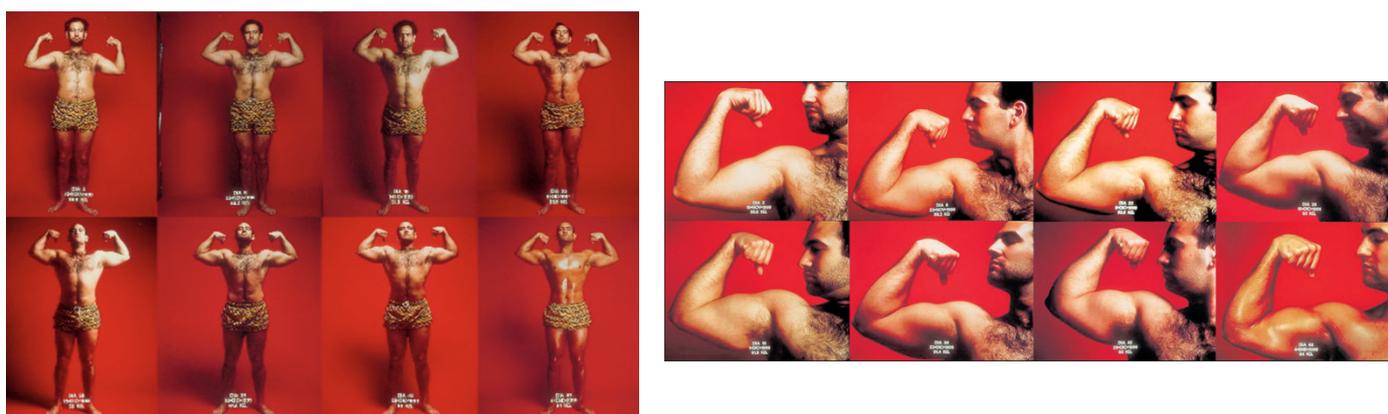
Para el festival realicé *Escultura energética*, siguiendo las instrucciones pautadas que Ehrenberg compuso para caminata escultórica. En esta pieza, además de incluir fotografías de la caminata y un mapa donde se trazó la escultura caminada, decidí agregar

⁶¹ EHRENBURG, F. (1971), *Escultura caminada / Caminata escultórica*, Partitura visual, disponible en anexos.

números que resultaron de los pasos ejecutados, las calorías consumidas, la distancia recorrida y la fecha en la que se realizó. Para crear la escultura energética performativa no existió un número fijo previo al trazo de la escultura energética, las formas cuantitativas llegaron con el resultado de la automaticidad accionado por el caminar durante más de cuatro horas en Londres.

Igualmente existen varios artistas que usan su cuerpo como testimonio de una acción performativa. Héctor Falcón (mexicano, n. 1973) es un creador multidisciplinario conocido por sus fotografías performativas con su cuerpo. Entre 1999 y 2000 creó la pieza *Metabolismo alterado* (imagen 5.12).

Héctor decidió usar su cuerpo como el lienzo, los medicamentos como el pigmento y la fotografía como el medio de registro, la memoria, y fue así que se sometió a un proceso de transformar su cuerpo conforme a los parámetros de “belleza” que se impone un sector de la población (mayormente) masculina: los fisicoculturistas. El artista en un periodo de 49 días ingirió los medicamentos que utilizan algunos fisicoculturistas en un periodo de cuatro años, se sometió a una estricta dieta de ingesta proteica y una exigente rutina de ejercicio. Al tiempo que hacía lo anterior, registraba en una bitácora todo lo que sucedía tanto a nivel de transformación física, como a nivel psicológico.⁶²

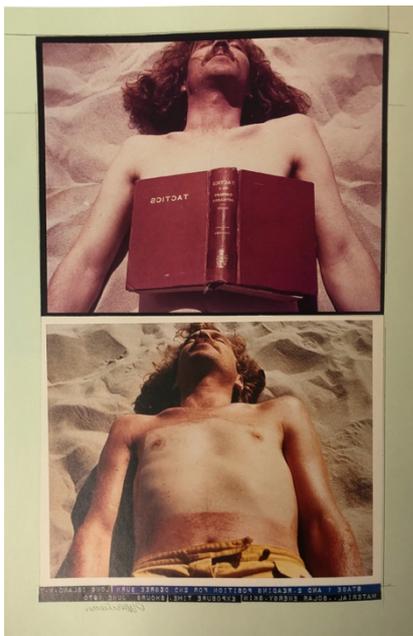


Héctor Falcón, *Metabolismo alterado*, 2000.
(Imagen 5.12)

⁶² Metabolismo, Héctor Falcón (1973), Palacio de la Escuela de Medicina, fecha de consulta 11:37 am, abril 18, 2022 desde <https://pem.facmed.unam.mx/index.php/2021/06/09/metabolismo-hector-falcon-1973/>

Sobre *Metabolismo alterado* Falcón comenta: “pensé en un cambio metabólico de siete semanas + una semana antes para que fueran ocho fotos, así lo pensé desde el principio, hacer unas fotos y documentar el proceso en ocho fotografías del proceso”⁶³. Él usa un proceso automatizado para crear fotografías performativas, este es dictado por las instrucciones pautadas para sus entrenamientos físicos, su dieta, sus medicamentos, así como por el rigor en la toma de sus fotografías. En este diario fotográfico del cambio en su metabolismo aparece realizando posturas que los fisicoculturistas realizan de manera convencional; nos presenta con letras blancas el día del diario, la fecha de realización, así como la evolución de su peso durante estos 49 días. Los números que resultan de esta acción son pruebas del metabolismo alterado al cual Falcón se indujo por decisión propia, los números refuerzan los cambios evidentes en el cuerpo de este artista, crean un peso visual que hacen asequible el proceso vivido.

Dennis Oppenheim (estadounidense, 1938–2011), usando su cuerpo como lienzo crea *Stage 1 and 2 (Etapa 1 y 2)* (imagen 5.13) en junio de 1970. El objetivo del artista con esta pieza en particular fue provocarse una quemadura de segundo grado en las áreas del cuerpo que no estuvieran protegidas de la energía solar con el libro *Tácticas de artillería de caballería*.



Dennis Oppenheim, *Stage 1 and 2. Reading Position for 2nd Degree Burn Long Island, N. Y. Material ... Solar Energy, Skin Exposure Time, 5 Hours, June 1970* (Etapa 1 y 2. Posición de lectura para quemaduras de segundo grado Long Island, N. Y. Material... energía solar, tiempo de exposición de la piel, 5 horas, junio de 1970).

(Imagen 5.13)

⁶³ Respuesta de Héctor Falcón a la pregunta ¿en *Metabolismo alterado* tú te planteaste que fueran 49 días o fue una decisión al azar? ¿Tenías en mente llegar a un peso ideal? Entrevista realizada por WhatsApp en abril 18, 2022.

Lo relevante de esta pieza, como en las mencionadas con antelación en este capítulo, es lo siguiente: (1) la fuente creadora para realizar esta acción performativa fue un número: ocasionarse una quemadura de 2º grado. (2) Los números como resultado de la acción que acompañan a la fotografía del performance son cuantificadores simbólicos que nos permiten adentrarnos en el proceso de creación de esta pieza, fueron cinco horas bajo el sol para conseguir una quemadura de 2º grado. (3) Los números en la fecha nos permiten darle ubicación cronológica a la acción. Estas tres aristas se vuelven importantes para el artista, las cuales las hace evidentes al presentarlas e integrarlas al pie de la obra.

Eleanor Antin también ha trabajado con el tema del cuerpo. Entre 1965 y 1968 se dedicó a hacer una colección de sangre de 100 poetas –entre los cuales se encuentran Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y Gerard Malanga–. Antin coloca cada fluido en un portaobjetos, la colección es dispuesta en una caja de madera para almacenarlos, con la ayuda de un índice se identifica cada muestra con un número y el nombre del poeta (imagen 5.14). Podemos suponer que esta imagen performativa dada por el arte objeto fue creada a partir un número, sólo 100 portaobjetos caben en la caja de madera para almacenarlos; la restricción es dada por las limitantes de la salida estética de la obra. Los números aparecen en el índice para identificar cada muestra.



Eleanor Antin, *Blood of a Poet*
(*Sangre de poeta*), 1965-68.
(Imagen 5.14)

Conocer esta y otras piezas -especialmente las de Falcón, quien fue mi tutor- me inspiró el deseo de realizar algo con mi cuerpo. En 2006 tuve la idea de tomar 12 litros de agua embotellada de diferentes marcas, una después de otra; registrar las botellas de agua de plástico llenas de agua natural; una vez metabolizada el agua en mi cuerpo, orinar en las mismas botellas y fotografiar el resultado. En un tercer paso tirar la orina y doblar las botellas vacías para crear esculturas de plástico y fotografiarlas (imagen 5.15). En un primer políptico muestro 12 litros de agua, en un segundo 12 litros de orina y en un tercer políptico 12 botellas vacías accionadas vueltas esculturas por mi mano. La composición creativa la intitulé *Hiponatremia*, que es la falta de sodio en la sangre, siendo la toma excesiva de agua un factor que puede causar este déficit. En Falcón se presenta el número como resultado de las acciones. En esta pieza de mi autoría el número es el detonante para realizar las acciones, el cual presento en el título, en cambio en Falcón encontramos a los números dentro de la obra final.

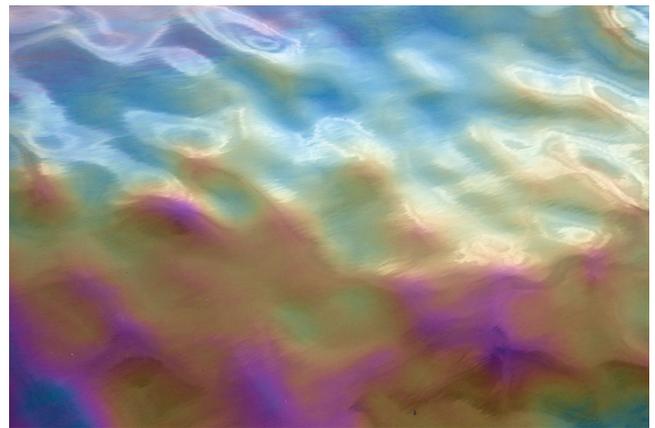
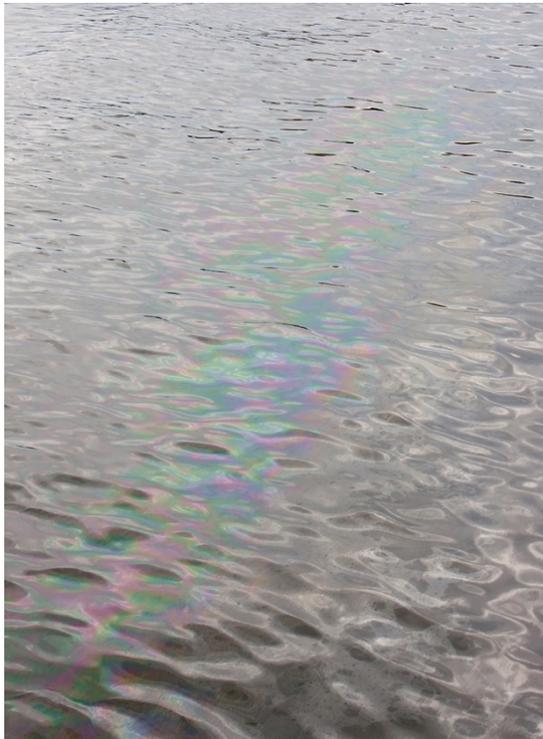


Jesús Jiménez, *Hiponatremia*, 2006. 12 litros de agua consumidos y metabolizados en orina.
(Imagen 5.15)

Durante el último año de mi residencia en Londres en 2011, observaba varias manchas de aceite en los puertos de esta ciudad. Los colores metálicos sobre el agua flotando cautivaron toda mi atención. De estas observaciones y cuestionamientos decidí colocar diez litros de aceite para motor de lancha a uno de estos puertos y registrar la acción⁶⁴ (imagen 5.16). El número en el título sirve como cuantificador del rastro hecho por

⁶⁴ Cabe mencionar que la acción fue creada de manera azarosa el día de *gay pride* Londres 2011.

el aceite para motor en el agua y ayuda a entender el proceso de cómo fueron creadas y producidas las imágenes.



Jesús Jiménez, *10 lts. de aceite para motor en agua*, Londres, 2011.
Detalles de intervención.
(Imagen 5.16)

De la misma forma pero con una connotación diferente Karmelo Bermejo (español, n. 1979) en 2005 dispara 10 kg. de combustible en el mar de Galicia para crear la pieza *Aportación de fuel a la costa da morte* (imagen 5.17). "En una especie de protesta invertida, Bermejo vierte su pequeño aporte de crudo al mar que anteriormente sufrió las consecuencias del *Prestige*, buque petrolero que se hundió frente a la costa española"⁶⁵ en 2002. Cuando ejecuté la propia obra desconocía la obra de Bermejo, gracias a esta investigación descubrí esta obra. Los diez kilos o diez litros de fuel, que por depositarlos en un puerto del río Tamesis o en un mar español, adquieren un rol contaminante.

⁶⁵ SILVA, N. (1995), Erick Beltrán, Karmelo Bermejo y Lygia Clark en *El Eco: Tropicalia Negra*, revista Código. Fecha de consulta: 1:07 pm, diciembre 15, 2023 desde <https://revistacodigo.com/el-eco-tropicalia-negra/>



Karmelo Bermejo, *Aportación de Fuel a la Costa da Morte*, 2005.

Detalle de intervención.
(Imagen 5.17)

Iversen cierra en su capítulo *Auto-maticy: Ruscha and performative photography* (*Auto-maticidad: Ruscha y la fotografía performativa*) con las siguientes palabras: “In sum, photography after conceptual art should be viewed as refiguring photography away from high modernist paradigms and toward a model which revives the spirit of the early avant-gardes”⁶⁶ (En resumen, la fotografía después del arte conceptual debe verse como una reconfiguración de la fotografía que se aleja de los altos paradigmas modernistas y la acerca a un modelo que revive el espíritu de las primeras vanguardias). El uso de los números está implícito tanto en el capítulo como en el resumen de Iversen, pero estos no se mencionan. Para esta investigación, como se pudo ver en este capítulo, es importante enfatizar que la reconfiguración de la fotografía después del arte conceptual, planteada por Iversen, tiene como uno de sus elementos al uso de los números.

Como hemos visto en este apartado, *Automaticidad: imágenes performativas*, el uso del significado denotativo de los números ha sido un elemento protagónico. Por el uso que se les da, por su contexto y referentes, transmutan a un significado connotativo otorgándoles otras funciones. En el arte conceptual la idea es la fuente de las creaciones artísticas, las ideas se convierten en instrucciones y manuales, esquemas y restricciones para llevarlas a cabo, algunas decantan en imágenes performativas en fotografía, video o instalación. Los números, como hemos apreciado, pueden funcionar como pretexto,

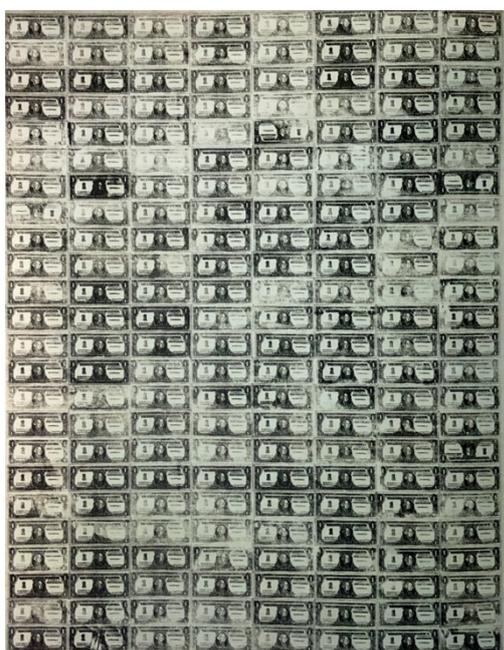
⁶⁶ COSTELLO, D., IVERSEN, M. (2010), *Photography after conceptual art*, 1st Edition, London: Costello and Iversen, p. 26.

medio o fin: (1) pueden ser pretexto para realizar una idea, (2) están presentes en la idea o son parte de la idea, (3) pueden estar presentes en las restricciones o instrucciones para automatizar la idea, (4) los números también pueden estar en el resultado de la idea accionada, (5) los números pueden manifestarse de forma aleatoria o bien pueden aparecer por el contexto en que se dan, y (6) pueden estar presentes en las combinaciones de las anteriores aristas de manera ausente o presente, pero de forma consciente (imagen 5.17).

	Date	Km	Calorie	Steps
	011220	9.5156	498.51533	13405
	021220	3.9659	207.77360	5587
	031220	6.1757	323.54221	8700
	041220	6.1629	322.87282	8682
	051220	4.2321	221.71939	5962
	061220	1.7256	90.40588	2431
	071220	3.6245	189.88581	5106
	081220	3.3867	177.42757	4771
	091220	7.8744	412.53492	11093
	101220	7.3704	386.13090	10383
Jesús Jiménez, <i>Escultura energética.</i>	111220	4.9675	260.24694	6998
<i>2,303,711 pasos,</i>	121220	2.2005	115.28516	3100
<i>1,635.29 km,</i>	131220	2.6776	140.27600	3772
<i>85,672.15 calorías,</i>	141220	6.0124	314.98880	8470
<i>año 2020.</i>	151220	4.0831	213.90975	5752
Detalle de diario anual de pasos	161220	5.6632	296.69193	7978
durante pandemia SARS-COV2, en 2020.	171220	8.9888	470.92127	12663
(Imagen 5.17)	181220	7.2511	379.88319	10215
	191220	4.9810	260.95353	7017
	201220	2.1636	113.35134	3048
	211220	3.4925	182.96870	4920
	221220	5.3764	281.66767	7574
	231220	4.6971	246.07803	6617
	241220	3.7601	196.98886	5297
	251220	4.0561	212.49658	5714
	261220	2.6229	137.41247	3695
	271220	3.3810	177.13006	4763
	281220	4.2314	221.68220	5961
	291220	6.0288	315.84414	8493
	301220	3.4548	180.99770	4867
	311220	2.8863	151.20950	4066

VI. ACTIVO CIRCULANTE:
LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE CON DINERO

En las ciencias económicas el activo circulante “es el conjunto de bienes y derechos líquidos de una empresa⁶⁷. Es decir, es el dinero que una empresa tiene para disponer en cualquier momento”⁶⁸. En este episodio desarrollaré el tema de los números en obras de arte contemporáneo que emplean dinero. Para evitar confusiones, es importante aclarar que se dejará de lado el tema de la comercialización del arte y el mercado del arte. Trataré sobre la compra y venta de algunas piezas, sin ahondar en este tópico. El principal objetivo a desarrollar es ver cómo algunos artistas usamos el dinero y sus números para crear arte.



Andy Warhol, *192 billetes de un dólar* 1962.
(Imagen 6.1)

Andy Warhol abordó el tema del dinero en sus obras. En 1962 creó la pieza *192 billetes de un dólar* (imagen 6.1). De alguna manera, al igual que los bancos centrales del mundo, Warhol produjo papel moneda. Sin embargo, el propósito del artista fue crear obras de arte. Podemos suponer que tal vez eligió 192 billetes, sobre otros números, por cuestiones de composición. El resultado para esta pintura fue un cuadro compuesto de 24 filas y ocho columnas. En este políptico de billetes de un dólar, por lógica, los números están en las improntas del billete, mientras que el número total de billetes está señalado

⁶⁷ Los bienes y derechos líquidos de una empresa, son aquellos que se pueden convertir en dinero en efectivo en el corto plazo.

⁶⁸ Definición activo circulante, glosario de contabilidad, Debitoor, fecha de consulta 9:21 am, marzo 12, 2022, desde: <https://debitoor.es/glosario/activo-circulante>

en el título, los números están en la mente del espectador⁶⁹. También se hacen presentes en el valor económico de estos billetes y en el valor de la obra. Warhol, al igual que otros artistas, incorporó a su corpus creativo todo aquello que formó parte de su tiempo y contexto.

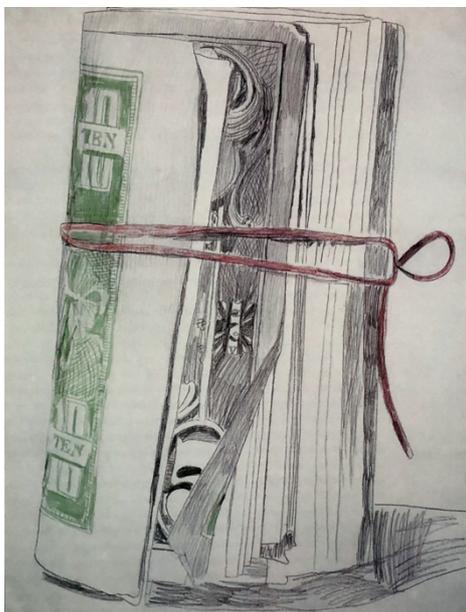
Según Baudrillard (1987) Warhol produjo un nuevo virtuosismo en el arte: el genio de la simulación.

“When Warhol painted his Campbell’s Soups in the Sixties, it was a coup for simulation and for all modern art: in one stroke, the commodity-object, the commodity-sign were ironically made sacred-the only ritual we still have, the ritual of transparency. But when he painted his Soup Boxes in ’86, he was no longer illuminating; he was in the stereotype of simulation. In ’65, he attacked the concept of originality in an original way. In ’86, he reproduced the unoriginal in an unoriginal way. In ’65, he dealt with the whole trauma of the eruption of commodity in art in both an ascetic and ironic way (the asceticism of commodity, its puritanical and fantastical side-enigmatic, as Marx wrote) and simplified artistic practice by the same token. The genius of commodity, the evil genius of commodity produced a new virtuosity in art – the genius of simulation”⁷⁰. (Cuando Warhol pintó sus sopas Campbell’s en los años sesenta, fue un golpe para la simulación y para todo el arte moderno: de un solo golpe, la mercancía-objeto, la mercancía-signo se convirtieron irónicamente en sagrados, el único ritual que aún tenemos, el ritual de transparencia. Pero cuando pintó sus Soup Boxes (cajas de sopas) en el 86, ya no iluminaba; estaba en el estereotipo de la simulación. En el 65 atacó de forma original el concepto de originalidad. En el 86, reprodujo lo no original de una manera poco original. En el 65, abordó todo el trauma de la irrupción de la mercancía en el arte de una manera tanto ascética como irónica (el ascetismo de la mercancía, su lado puritano y fantástico-enigmático, como escribió Marx) y simplificó la práctica artística por la misma razón. El genio de la mercancía, el genio maligno de la mercancía produjo un nuevo virtuosismo en el arte: el genio de la simulación).

⁶⁹ En este caso, como financiero mexicano, es normal que al ver dólares haga una operación mental para sacar su equivalente en pesos mexicanos para entender su valor.

⁷⁰ Baudrillard, J. (1987) *Simulation and Transaesthetics: Towards the Vanishing Point of Art*, this paper was given as a lecture at the Whitney Museum (New York) in 1987. Fecha de consulta 11:30 am abril 21, 2022 desde <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/simulation-and-transaesthetics-towards-the-vanishing-point-of-art/>

Parfraseando las palabras de Baudrillard, en *192 billetes de un dólar* de Warhol, como en otras de sus obras con billetes, también atacó de forma novedosa el concepto de originalidad, al hacer arte con ellos los convierte en algo sagrado, además de que abordó todo el trauma de la irrupción del dinero en el mundo del arte. Sabemos que la obra de arte vale más que lo que cuesta hacerla o lo que representa. En este caso *192 dólares* vale lo que la mano del artista le aporta en valor y lo que el mercado está dispuesto a pagar por ella. Una de estas piezas de la serie se subastó en 2009 en más de 43.8 millones de dólares⁷¹; “*en una sola pincelada*” creó una simulación de dinero para crear dinero real al extremo (imagen 6.2).



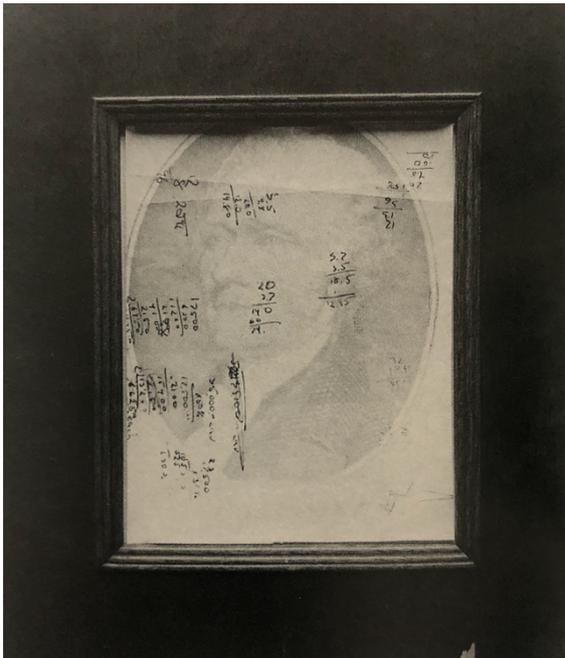
Andy Warhol, *Fajo de billetes*, 1962.
(Imagen 6.2)

Los Starn Twins son artistas que también han usado el dinero como pretexto para crear arte. En 1988 crearon *Little Money* (poco dinero) una obra que denota el retrato de Alexander Hamilton⁷², el cual se encuentra en los billetes de diez dólares estadounidenses; lo adornan operaciones matemáticas, en donde aparecen números (imagen 6.3). La obra está realizada de una forma desenfadada, el retrato no está al centro, rompe cualquier convención sobre posiciones para el retrato, los números aparecen sobre Hamilton. *Little Money* (Poco dinero) podría ser un apunte de operaciones matemáticas para llegar a la

⁷¹ Andy Warhol and *200 one dollar bills*, Sotheby's, Fecha de consulta 11:45 am, abril 22, 2022 desde: <https://www.sothebys.com/en/articles/andy-warhol-and-200-one-dollar-bills>

⁷² Hamilton es considerado padre fundador de los Estados Unidos, primer secretario del tesoro y jefe arquitecto del sistema financiero de los Estados Unidos.

conclusión de que hay poco dinero, tanto en lo individual de los artistas, como en lo general en su país. En octubre 19 de 1987 los mercados estadounidenses perdieron en un solo día su valor en un 20%, evento que en historia económica se le conoce como *Black Monday* (lunes negro). Esta pieza creada en 1988 está connotada por el contexto que acompaña al lunes negro en la economía y en las bases financieras de los Estados Unidos. *Little Money* (Poco dinero) se convierte en una creación política y económica por el contexto y la forma en que se trabajó.



Sarn Twins, *Little Money*, 1988.
(Imagen 6.3)

Agustín Jiménez (mexicano, 1901-1974) fue precursor en las vanguardias fotográficas mexicanas. Al igual que sus colegas contemporáneos, retrata el contexto mexicano modernista, sólo que lo hizo de una manera vanguardista. En 1933 realizó la imagen *Pesos fuertes* (imagen 6.4). Contrario a *Little Money* (Poco dinero) de los Sarn Twins, en esta obra encontramos prosperidad y abundancia remarcada por el título: *Pesos fuertes*. En esta fotografía de Agustín Jiménez se ven unas manos recogiendo algunas monedas de pesos mexicanos, la composición nos remite a arquetipos de riqueza que tienen su fuente en el imaginario colectivo sobre los tesoros acumulados en bóvedas por reyes y emperadores. En esta imagen la *fisicidad* del dinero en monedas es importante para hacer referencia a *Pesos fuertes*, así como en *Little Money* (Poco dinero) la reproducción de una parte de un billete sirve para hablar de poco dinero. En la obra de Agustín Jiménez

los números están presentes en nuestra mente, tal vez se puedan ver algunos números en las monedas de la imagen, pero el valor numérico en números, dado por el dinero en monedas, tiene mayor presencia en la mente del espectador.

Agustín Jiménez, *Pesos fuertes*, 1933.
(Imagen 6.4)



Jesús Jiménez, *\$96,230 pesos en billetes mexicanos*, serie *Dinero*, 2006.
(Imagen 6.5)

Debido a mi formación en administración financiera sería natural pensar que coincidí con el dinero, como concepto y como material para producción creativa. Sin embargo, la fuerza creadora para abordar este tema llegó con mi fascinación personal por el arte abstracto. Durante mi trabajo profesional como financiero una de mis tareas era realizar cortes de caja y contar dinero, para enviarlo a depósito al banco. Siempre me sentía atraído por los colores y las formas de los billetes, por lo que un día experimentando con mi cámara fotográfica, decidí realizar el políptico *\$96,230 pesos en billetes mexicanos* (imagen 6.5).

Llegué a esta conclusión creativa después de ver la pieza *Pan (C-315)* de Marco Breuer (alemán, 1966), tuve un sesgo cognitivo por el título, siempre pensé que esta serie tenía que ver con fotografías de pan, pero no era así. Durante la presente investigación descubrí que esta serie son fotografías sin usar cámara, el artista rasga papel cromógeno para fotografía hasta conseguir sus piezas de arte (imagen 6.6). Sin desearlo, Breuer jugó con mi percepción y con mi bagaje cultural. Este sesgo cognitivo se resolvió en esta investigación al conocer cómo se hizo la obra.



Marco Breuer, *Pan (C-315)*, 2003.
(Imagen 6.6)

Pude apreciar la serie de Breuer en 2005 en el MoMA en la exposición *Photography: Inaugural Installation* (Fotografía: instalación inaugural). A mi regreso a México, hice una conexión con esta obra al contar billetes mexicanos y al ver su composición abstracta al amontonarlos, pensé en la idea de fotografiarlos y titularlos con la cantidad en dinero que representaban. *Pan* de Breuer no tiene nada que ver con dinero, pero incluyo esta obra en este capítulo para entender de donde nació la serie *Dinero*. Así como ya analizamos en otros autores, tanto en la obra de este productor, como en la mía, vemos la manera en que se usan números para identificar la obra.

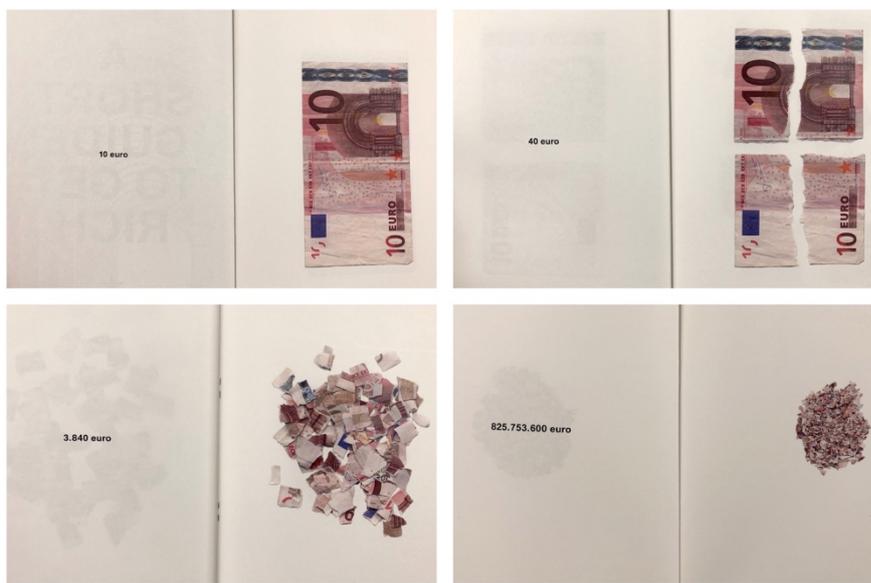


Jesús Jiménez, *\$100,000 USD enviados por trabajadores mexicanos en los Estados Unidos a Michoacán y fotografiados después de ser cambiados por pesos mexicanos en caja Majapara Morelia*, 2007.
(Imagen 6.7)

Después de fotografiar los billetes mexicanos tuve la idea de fotografiar dólares, así nació el políptico *\$100,000 USD enviados por trabajadores mexicanos en los Estados Unidos a Michoacán y fotografiados después de ser cambiados por pesos mexicanos en caja Majapara Morelia* (imagen 6.7). En *\$100,000 USD* encontramos un tema económico y político entre México y los EUA: el envío de remesas por trabajadores mexicanos en los Estados Unidos a México, como efecto y causa de la inmigración de muchos mexicanos en aquel país. La casa de cambio Caja Majapara ya no existe, fue uno de los centros preferidos para cambiar remesas en Morelia, México. La mala administración, la falta de pagos, el incumplimiento de la ley, tal vez lavado de dinero, fueron algunas razones para que este negocio cerrara.

En *\$100,000 USD*, al igual que en *\$96,230 pesos mexicanos*, juego en la mente del espectador con la abstracción y la percepción. Cuando pregunto a personas ¿de qué tratan las imágenes?, me responden: son hojas de papel, cabellos o hilos. Es hasta que leen el título que caen en cuenta que son dólares en billetes, al resolverse el enigma la sorpresa se hace presente. Las cantidades escritas en el título sirven para crear una relación entre las imágenes y la cantidad en dinero que representan, el espectador se vuelve a asombrar al conocer que no son mil, dos mil o diez mil dólares, sino cien mil dólares en billetes.

El dinero es una convención abstracta democráticamente aceptada por la cual la civilización humana realiza transacciones financieras. En nuestros días, el dinero se ha vuelto una convención abstracta porque no sabemos a ciencia cierta qué lo respalda -en teoría las reservas de oro o de dólares de una nación lo deberían de respaldar-. Sin embargo, en la práctica, si vamos a un banco y queremos cambiar un billete por su valor en oro, es casi imposible hacerlo. Si aceptamos este carácter abstracto del dinero y aceptamos que mis fotografías tratan de billetes, entonces podemos dialogar en torno a la representación, a la evolución y la fisicidad del dinero.



Vincenzo Fagnani,
How to make money
 (Cómo hacer dinero),
 detalle de libro,
 2013.
 (Imagen 6.8)

Vincenzo Fagnani (italiano, n.1984) es un diseñador gráfico que en 2013 publicó *How to make money* (Cómo hacer dinero). En este proyecto editorial el artista parte de una imagen figurativa de un billete de diez euros. Fagnani multiplica este billete al irlo dividiendo, hasta llegar a una imagen abstracta de 826,753,600 euros (imagen 6.8). Este proyecto sirve para ilustrar la relación entre imagen, cantidad monetaria y título. Contrario a mi práctica, en Fagnani no existe el efecto sorpresa, desde un inicio él nos revela su proceso; lo que sí está presente es un sentido lúdico para producir dinero. En su libro denota un billete de diez euros, que por el referente y por el contexto creativo es connotado de otro significado: los diez euros se convierten en 826,753,600 euros.

En una de sus tutorías en 2014-15, durante la beca Jóvenes Creadores del FONCA México, al ver mis nuevas imágenes con dinero, Cristina Kahlo dijo: un artista siempre vuelve a sus leitmotivs (sus mismos motivos). Tuvieron que pasar siete años para volver a tocar este tema e incrementar las imágenes para la serie *Dinero*. Tal vez la razón principal fue regresar por un período al negocio familiar, donde volví a contar billetes. Algunos llegaban enrollados, otros doblados, de alguna manera me recordaban la obra de Jason Salavon (estadounidense, n. 1970) *Emblem (2001: A Space Odyssey)*, (*Emblema (2001: Una odisea del espacio)*) 2003 (imagen 6.9).

Salavon es un artista contemporáneo, usa tecnología y software personalizado para manipular y reconfigurar datos preexistentes, con el fin de crear nuevas estéticas y composiciones. Para *Emblem*, por medio de un software, decodifica la película de Stanley Kubrick (inglés, 1928-1999) *2001: Una odisea del espacio*, para reconstruirla y reconfigurarla en un círculo.



Jason Salavon *Emblem (2001: A Space Odyssey)*,
(*Emblema (2001: Una odisea del espacio)*)
2003.
(Imagen 6.9)

Conocí la obra de Salavon en 2006 dentro de EXIT#14 - *Abstracción*, revista EXIT editada en España por Olivares y Asociados S.L. Inspirado en *Emblema*, en la fisicidad y en lo abstracto de los billetes al agruparlos, retomé en 2013 el papel moneda para crear nuevas composiciones (imagen 6.10).

Jesús Jiménez, *Boceto para \$13,930 pesos en billetes mexicanos*, serie *Dinero*, 2015.
(Imagen 6.10)



Jesús Jiménez, *\$13,930 pesos en billetes mexicanos*, serie *Dinero*, 2015.
(Imagen 6.11)

“En la serie *Dinero* la forma flexible de la materia del papel moneda pretende desdoblarse preguntas y respuestas sobre el concepto abstracto del dinero. Por un momento los billetes son detenidos de su circulación para hacer de ellos un acomodo escultural, luego de ser fotografiados se envían a depósito al banco para ponerse en circulación nuevamente. En principio no únicamente es la fascinación de su composición abstracta y estética al estar agrupados la que detona este proyecto sino también su flexibilidad y su concepto para ser tratados como simple papel para crear una escultura conceptual y ser fotografiada”⁷³ (imagen 6.11).

⁷³ Texto escrito por mi autoría sobre la *Serie Dinero* en 2015. Citado en el apartado *Activo Circulante*, en Ludens. (1ª. Ed.) Ciudad de México: Ediciones Textofilia, p. 81.



Jesús Jiménez, *\$10 dólares en billetes*, serie *Dinero*, 2016.
(Imagen 6.12)

En las nuevas imágenes de la serie *Dinero*, los billetes son acomodados en varias figuras. Estas formas pueden ser construidas con uno o varios billetes, pueden ser de una misma o diferente denominación, también pueden representar una cantidad aleatoria o específica de billetes en dinero. Los números se hacen presentes algunas veces en la denominación de los billetes o en el valor económico de los billetes fotografiados, los números se presentan en la mente del espectador. De igual manera, los números se pueden manifestar en el título de la obra (imagen 6.12).



Jesús Jiménez, , *Chaosmosis financiero*, 2015.
Detalle registro fotográfico de performance.
(Imagen 6.13)

En 2015 participé en el mes del performance en Berlín dentro de la muestra *Latitud 32°N/55°S Latitud*, curada por Lala Nomada. En *Chaosmosis financiero* (imagen 6.13) realicé acciones performativas que se documentaron en fotografía y video; en este caso, la pieza final de arte fue el performance. Dentro de un cubo blanco, euros en billetes simulados

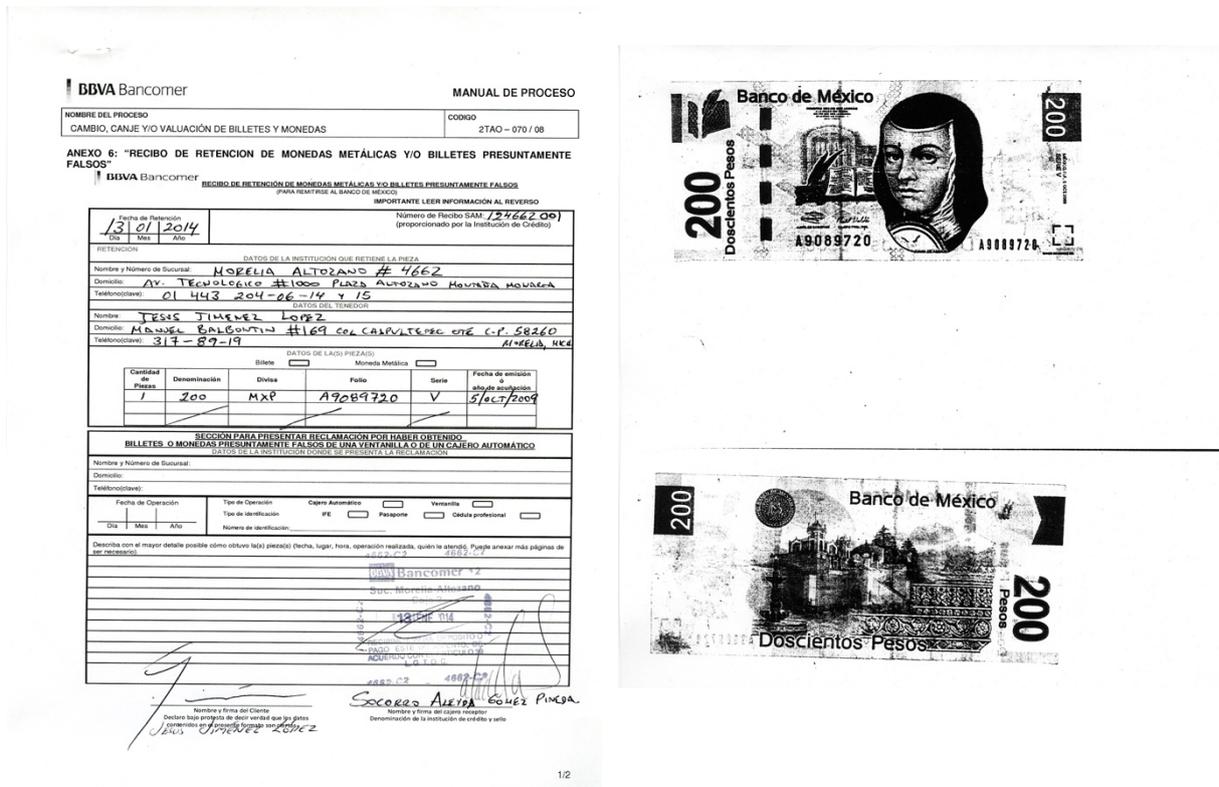
con servilletas en forma de euros en billetes son lanzados desde un segundo piso, monedas de oro simuladas con monedas de chocolate son lanzadas al aire, todo cae al suelo, se limpia, se barre, se acomodan los billetes simulados en un tendedero, al final las monedas de chocolate son derretidas con agua caliente. El performance hace referencia a acciones de lavado de dinero. En él están presentes los números dentro de los billetes reproducidos en servilletas y en la denominación de las monedas de chocolate. No se sabe cuánta cantidad de dinero estuvo simulada en el performance. Sin embargo, este dinero simulado connota cantidades monetarias y por tanto numéricas.



Jesús Jiménez, *Esto no es un billete de \$20 pesos mexicanos*, 2014.
Detalle archivo ephemera serie *Dinero*.
(Imagen 6.14)

Dentro de la serie *Dinero* tengo un portafolio de imágenes inéditas, algunas de las cuales dialogan con la simulación de dinero con billetes falsificados. En 2014 llegó un billete falsificado a mis manos, por sus cualidades se veía como un billete auténtico; como conocedor de los billetes sentí y vi que era falso, por alguna razón me propuse escanearlo a lo que el *software* me mandó un mensaje donde no estaba permitido editar imágenes de billetes de banco (imagen 6.14). En algunos de los depósitos que hacía en el banco me retenían estos billetes, en México si uno se da cuenta que tiene un billete falso no lo lleva al banco, uno busca engañar al otro, hacer una transacción con otra persona con el billete sin que se dé cuenta que es falso. En uno de mis depósitos en el banco, al ver la acción del banco por retener un billete falso y sacarlo de circulación, quise aprovecharlo para replicar

la acción, pero de manera consciente. Es decir, desde entonces, al darme cuenta de que cuento con un billete falso lo llevo al banco para que lo saquen de circulación.

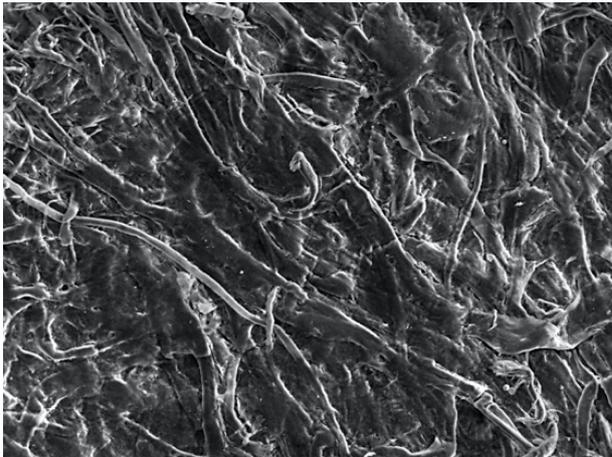


Jesús Jiménez, *Esto no es un billete de \$200 pesos mexicanos*, 2014.
 Detalle archivo ephemera serie *Dinero*.
 (Imagen 6.15)

En *Esto no es un billete de \$200 pesos mexicanos* (imagen 6.15) es un falsificador de billetes quien crea el papel moneda simulado para ponerlo en circulación, soy yo quien presento las imágenes digitalizadas de estos billetes, así como también realizo el registro de la acción bancaria para sacarlos de circulación. Efectivamente, estos no son billetes, en México pueden circular por un momento, siempre y cuando, los actores económicos se lo permitan y la moneda falsa no llegue a las ventanillas de las instituciones financieras. En este caso, las imágenes que presento no son billetes sino su representación: una copia en blanco y negro de ellos. Los números vuelven a mostrarse en la denominación del papel moneda, en los datos del billete, en el título de la pieza de arte y en la bitácora de informe que el banco levanta al sacar de circulación los billetes.

En este trabajo también existe automatización para crear una imagen performativa, la cual está dictada por la idea de sacar de circulación billetes falsos,

regresándolos al banco. Esta serie pudo estar en el capítulo sobre automatización pero se dejó en este apartado para hilarla a la tesitura de activo circulante. A la acción de regresar billetes falsos al banco la veo como una inversión, las piezas finales en el mercado del arte se venderán por más valor que el representado en cada billete falso. Juego con la simulación al igual que Warhol: genero dinero simulado para crear más riqueza. El juego mental entre las imágenes abstractas y el concepto que representan se sigue presentando en las imágenes más recientes de esta serie (imagen 6.16).



Jesús Jiménez, *\$10 USD*, serie *Dinero*, observación microscópica digital, 2018.
(Imagen 6.16)

En los últimos años, he estado efectuando observaciones microscópicas digitales dentro del Laboratorio de Microscopía de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Morelia, UNAM. He observado billetes, divisas y monedas de diferentes denominaciones, tarjetas de crédito y de débito. El producto son imágenes en blanco y negro, así como datos sobre la composición química de los billetes (imagen 6.17). Este proyecto, aún en proceso, busca ser expuesto con las imágenes en blanco y negro o en color con mesas de estudio donde se atiendan los datos químicos de la observación. Los números se encuentran en el título de la obra y en el cúmulo de datos que el *software* del aparato microscópico digital entrega como salida. De lo general del dinero llego a lo particular: una observación microscópica científica, para llegar a una expansión en datos numéricos sobre dinero.

En esta serie el dinero sigue teniendo un valor monetario implícito en el título, que se desdibuja al ver las imágenes orgánicas de microscopía observadas y al ver el inventario numérico en su composición; es decir, los números de la química del billete se sobreponen

a su valor monetario numérico. Aun así, la sorpresa al ver estas imágenes abstractas de billetes y números prevalece. Las imágenes de observaciones microscópicas digitales dialogan con la transmutación de las monedas a monedas digitales. No sólo el concepto y lo abstracto se presentan en esta serie, sino que además es evidente que se trata también sobre la evolución de su materia física, química y regulatoria.



Dcha. Jesús Jiménez, *Boceto instalación observaciones microscópicas*, serie *Dinero*, Izq. Jesús Jiménez, *Detalle observación microscópica digital*, serie *Dinero*, Laboratorio Microscopía ENES Morelia, UNAM, México, 2020.
(Imagen 6.17)

Como conclusiones para este capítulo, podemos mencionar lo siguiente: el tema y concepto del dinero llegaron a la propia práctica no sólo por el contexto en el que crecí y me desarrollé, su llegada también está correlacionada con mi pasión y obsesión por apreciar arte abstracto y por el deseo de producirlo. Los números en los trabajos presentados aparecen como pretexto para realizar la obra de arte, como juntar un número de dólares en billetes; o bien estos números aparecen después de realizar la pieza, como en las observaciones microscópicas digitales de billetes o monedas. A partir de su significado el número se concatena al valor monetario representado en las imágenes, las cantidades monetarias escritas con números se meten en la mente del espectador para interpretar la obra de arte, creando nuevos significantes. En algunos casos, los números denotan sólo valores monetarios ligados al material que representan con el fin de crear una imagen abstracta y estética, en otros casos estas composiciones abstractas y estéticas

también son connotadas por el referente y por el contexto político, social y económico, como lo es la pieza *Dinero rosa*⁷⁴ (Imagen 6.18).

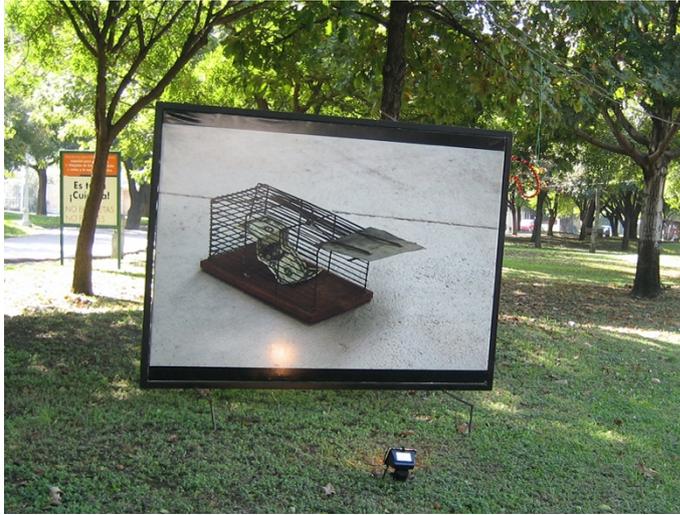


Jesús Jiménez, *Dinero rosa*, Serie *Dinero*,
2015.
(imagen 6.18)

Son varios los artistas que trabajan con el tema del dinero: unos lo usan como material para sus obras, otros como lienzo, algunos otros lo simulan. En mi trabajo creativo lo que busco es mostrar mi forma de pensar sobre el carácter abstracto del dinero, su representación, su fisicidad, su materialidad y su química, sus números, su transmutación, su evolución y su carga política.

Los activos circulantes que presento en este capítulo ahora tienen un valor real, tal vez en un futuro próximo queden obsoletos, probablemente representarán un vestigio del cómo llevábamos a cabo nuestras transacciones. El tratamiento digital de números en activos circulantes en mi obra busca contextualizar estos y otros temas. Los números son inherentes al dinero, en tanto exista el dinero los números seguirán en él, mientras existan artistas interesados en el dinero como material plástico, los números existirán en sus obras de arte con dinero (Imagen 6.19).

⁷⁴ En economía el dinero rosa es el poder adquisitivo de la comunidad LGBTQ+. Según Husillos Mario, *Dinero Rosa*, Economipedia, Fecha de consulta 15:21, febrero 22, 2022, desde <https://economipedia.com/definiciones/dinero-rosa.html>



Jesús Jiménez, *La trampa*, serie
Ágora, 2005. Registro de exposición,
instalación en espectaculares,
Monterrey,
Nuevo León, México.
(Imagen 6.19)

VII. ANAGRAMAS NUMÉRICOS

“Cuando dejas de creer en el rigor científico dejas de ser un matemático para convertirte en un numerólogo...”⁷⁵
 π (Pi, el orden del caos)

Los números, sólo por ser números, se encuentran en el arte contemporáneo. Un claro ejemplo son las obras de Robert Indiana (estadounidense, 1928-2018) diseñador, pintor y escultor. Indiana mencionó: “Numbers fill my life, they fill my life even more than love. We are immersed in numbers from the moment we’re born”⁷⁶ (Los números llenan mi vida, llenan mi vida aún más que el amor. Estamos inmersos en números desde el momento en que nacemos). Este artista, al igual que sus contemporáneos, creció durante la Gran Depresión de los Estados Unidos. Para la edad de 17 años, ya había vivido en 21 direcciones diferentes. Los números y las palabras son temas recurrentes en su obra. Esto no es por azar, estas aristas fueron detonadas por sus estudios en tipografía (imagen 7.1). Los dígitos numéricos de Robert Indiana aparecen en sus pinturas y esculturas, su intención es hacernos conscientes de cómo los números nos rodean.



Robert Indiana, *ONE Through ZERO (The Ten Numbers)* (UNO A CERO (Los diez números)) 1980 -2001.
(Imagen 7.1)

Damián Ortega (mexicano, n. 1967), es conocido por sus trabajos en escultura y particularmente por sus obras en instalación. En la obra *Elote*, Ortega toma una mazorca, enumera cada grano de maíz con el fin de crear un inventario visual sobre el número de

⁷⁵ Frase citada en Aronofsky, D., *π (Pi, El orden del caos)*, Película, USA 1998. Revisitada enero 23, 2022, 6:03 PM.

⁷⁶ Robert Indiana, citado por Rea, N. en *The U.K.'s First Major Robert Indiana Survey Pulls Out All the Stops to Make the Case for Him as a Multifaceted Pop Master*, News Art Net, fecha de consulta 10:02 am, mayo 6, 2022, desde <https://news.artnet.com/art-world/u-k-s-first-major-robert-indiana-survey-pulls-stops-make-case-multifaceted-pop-master-2083909>

granos que puede llegar a tener una mazorca de maíz (imagen 7.2). La convivencia de los números con esta mazorca biológica le da un aura científica a este objeto, como si el espécimen fuese sacado de un contexto específico para ser estudiado. Ortega no lleva a este *Elote* a un laboratorio para ser estudiado, él sólo quiere contar los granos de maíz en la mazorca, los números cumplen una función cuantificadora⁷⁷ que se vuelve estética al presentarlos como parte de una obra de arte.



Damián Ortega, *Elote*, 2000-2005.
(Imagen 7.2)

Roman Opalka (polaco, 1931-2011) pintó números, su tarea comenzó con su primer número sobre el lienzo en 1965, “al morir durante unas vacaciones en Roma el artista llegó al número 5607249, fueron 233 cuadros pintados, él los llamaba detalles”⁷⁸. En Opalka podemos ver el paso del tiempo en su obra, la serie de números describen su vivir, ya que después de morir en 2011 el artista no pintó más números para su serie. Este creador muestra los números tal como son, les deja su carga simbólica y significativa. Lo que motivó a este productor a crear fue el deseo de sólo pintar números y ver hasta cuál dígito llegaba su proceso. La relación entre sus cifras y el tiempo nació de una manera natural y orgánica, relación que se hizo aún más evidente y fuerte con su muerte (imagen 7.3).

⁷⁷ El tema cuantificación será abordado en el capítulo 9, Cuantificación y Medida: la cuantificación por la medida artística.

⁷⁸ Meneces N. (2011), Roman Opalka, pintor de la infinitud, El País, fecha de consulta: 10:16 am, mayo 11, 2022 desde https://elpais.com/diario/2011/08/31/necrologicas/1314741602_850215.html

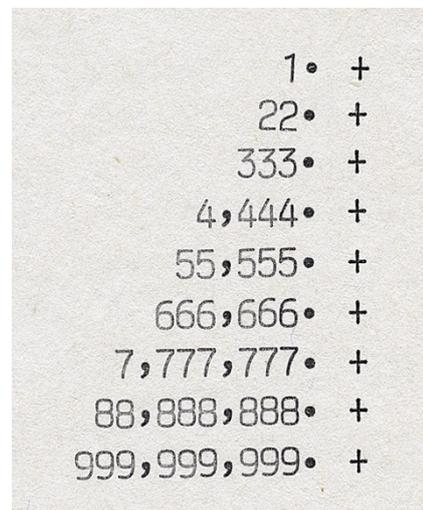


Izq. Roman Opalka, *OPALKA 1965 / 1-00 detalle 1815786 -1837737*, 1965.
 Dcha. Roman Opalka, *OPALKA 1965 / 1-00 detalle 1896176 – 1916613*, 1965.
 (Imagen 7.3)

En la obra de Opalka podemos observar la obsesión de este artista por los números, no sólo al trazarlos en sus cuadros sino además al utilizarlos en los títulos en sus obras donde los incluye en el año de creación, en el número serial de la obra y en la serie de números pintados identificada por su número inicial y su número final. Cada uno de los artistas mencionados denota números en sus obras, pero los connotan con las particularidades por las cuales fueron motivados a usarlos en sus obras de arte.

Al igual que estos artistas he trabajado con los números sólo por el hecho de ser números. En 2015 comencé la serie *Anagramas matemáticos*: con la ayuda de una calculadora hice improntas de números en tickets de papel, para crear poesía visual con números (imagen 7.4).

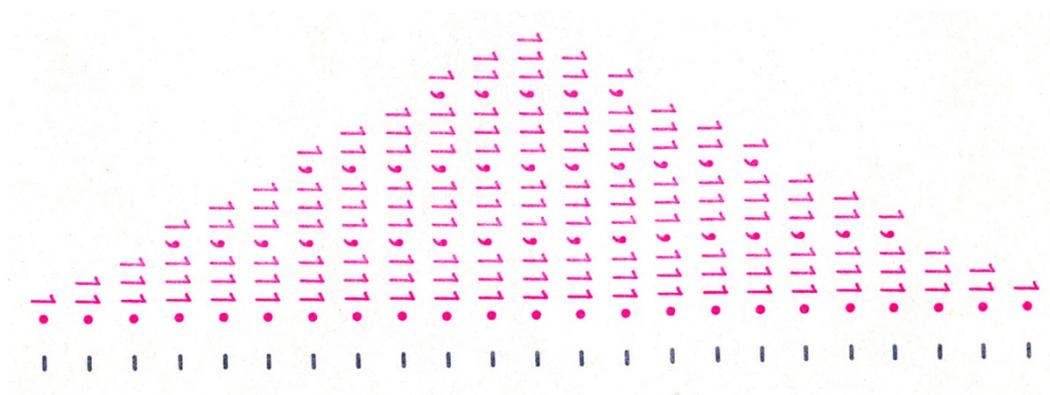
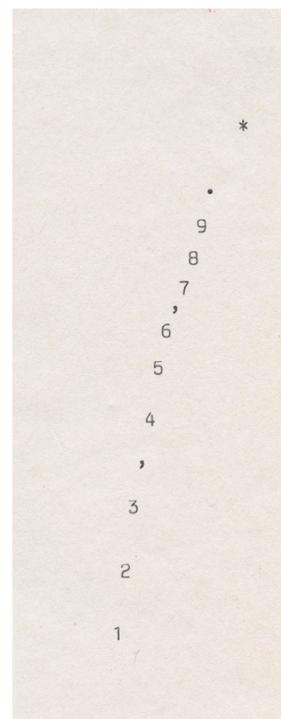
Jesús Jiménez, *Pirámide II*,
 serie *Anagramas matemáticos*, 2016.
 (Imagen 7.4)



Los dígitos numéricos son sacados de su función matemática, científica y económica, son descontextualizados, para terminar en conclusiones absurdas, estéticas, en poesía visual (imagen 7.5). Algunas veces, en los anagramas matemáticos incluyo mensajes codificados (imagen 7.6).

“Esta vez, es importante que no haya números en el título, para que los números en la imagen connoten otra cosa que meramente números (pasos). El título es el que nos hace ver los números como pasos. Otros ejemplos de tal papel del título son: Pirámide (imagen 7.4), Skyline (imagen 7.8)”⁷⁹ donde, el título connota a los números como bloques de construcción.

Jesús Jiménez, *Pasos para alcanzar una estrella*,
serie *Anagramas matemáticos*, 2015.
(Imagen 7.5)



Jesús Jiménez, *Gay Pride*,
serie *Anagramas matemáticos*, 2019.
(Imagen 7.6)

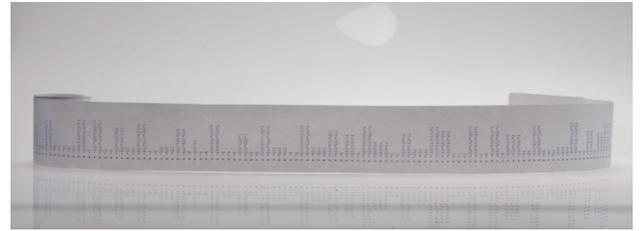
⁷⁹ Nicole Everaert-Desmedt, comentario de tutoría, sobre este capítulo, recibido por e-mail, septiembre 9, 2022.

En 2015 produjo el anagrama matemático *Gay Pride* (imagen 7.6), en él se dibuja una pirámide con números 1 acomodados de manera horizontal. El dibujo es el resultado de una resta. En el lenguaje tipográfico de las calculadoras, el menos y la resta son de color rojo, sólo que en este modelo de máquina el resultado de estas improntas fue de color rosa. *Gay Pride* sirve para ver las unidades de números 1 de una nueva forma: ahora son ladrillos que esquematizan una pirámide. El triángulo rosa fue el símbolo con el cual se identificó a la comunidad gay durante la Segunda Guerra Mundial. En el arte contemporáneo, esta figura se ha vuelto un símbolo que connota la lucha por los derechos LGBTQ+.

Carlos Motta (colombiano, n.1978) es un artista que ha usado el triángulo rosa en sus obras de arte conceptuales como activismo gay (imagen 7.7). Gracias a este productor visual conocí la nomenclatura del triángulo rosa durante la Segunda Guerra. El triángulo rosa, *Gay Pride*, nació de una forma orgánica al comenzar a realizar pirámides con mi calculadora.



Carlos Motta, *Shapes of Freedom: Triangle*, (Formas de la libertad: triángulo) 2012.
(Imagen 7.7)

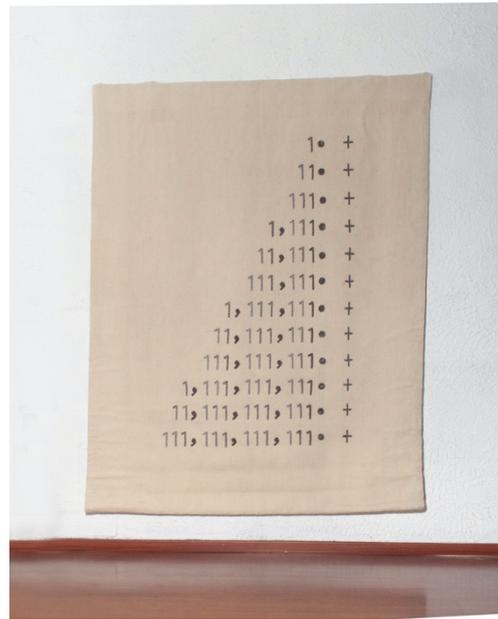


Jesús Jiménez, *Skyline (Horizonte)*, São Paulo, Detalle instalación, 2019.
(Imagen 7.8)

Durante la residencia FAAP de 2019, en la ciudad de São Paulo, realicé un paisaje panorámico de esta ciudad. El horizonte paulista influyó en mí para replicarlo en una calculadora con números impresos sobre papel (imagen 7.8). En cada constructo del horizonte paulista creado con la calculadora, el número 1 es connotado como material de construcción.

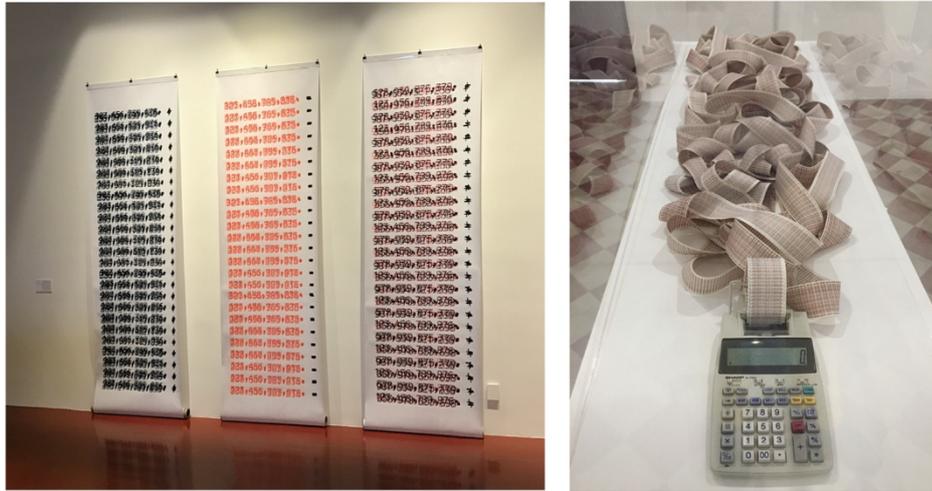
En las megalópolis, como ocurre en São Paulo, el horizonte se pierde al estar en medio de los rascacielos, es hasta que uno sale de estas ciudades donde vuelve a verlo, ¡se vuelve a respirar, llega a la mente un sentir de libertad al dejar atrás el paisaje urbano! La repetición del número 1 en este dibujo montado en el horizonte de la galería pretende hacer eco de este sentir; uno entra a la galería a ver esta pieza para sorprenderse, observar y sentir, pero luego llega un deseo de querer salir, lo monótono del horizonte hace que se pierda el interés, en querer observarlo a detalle en su totalidad, sólo aquel que tenga el tiempo y la paciencia podrá apreciarlo en su totalidad. Aunque se ve repetitivo, cada constructo es particular.

Jesús Jiménez, *Pirámide I*,
serie *Anagramas matemáticos*, 2017.
(Imagen 7.9)



Reinvento los tickets impresos de calculadora al exportarlos a otros materiales. Por ejemplo, el ticket *Pirámide I* se vuelve un textil que se produjo en el Taller Mexicano de Gobelinos (imagen 7.9). *Apuntes de una negociación* (imagen 7.10) es una serie que denota composiciones numéricas y abstractas realizada a partir de tickets impresos desde una calculadora y digitalizados en gran formato para crear poesía visual. Durante el proceso de producción sufrí un secuestro en la ciudad de Morelia (México) y al cabo de nueve días conseguí mi libertad, gracias a la ayuda de uno de los captores. Retomé el proyecto y fui incorporando las cifras y cantidades que se hicieron presentes durante el incidente.

La sumatoria de estas improntas connota el estado psicológico y emocional al que estuve sometido, durante el cual los números y las negociaciones, las oraciones y los mantras se fueron revelando, con el fin de acceder a una nueva dimensión en la cual la libertad se hiciera presente. Este proyecto intenta plantear preguntas y respuestas con relación al terrible hecho, qué lo llevó a su desarrollo y su conclusión, así como reflexionar en torno al estado político y social de México. Es el vestigio de la frustración, desesperación y ansiedad provocados por una experiencia personal, como un reflejo de lo que vivimos algunos mexicanos en nuestro contexto actual.



Izq. Jesús Jiménez, *Apuntes de una negociación*, 2017.
 Dcha. Jesús Jiménez, *Anagrama matemático*, 2017.
 (Imagen 7.10)

Generalmente expongo *Apuntes de una negociación* y *Anagrama matemático* (imagen 7.10) con una video proyección de 5 canales, con el fin de crear una video instalación. En los videos *Anagramas matemáticos* (imagen 7.11) se percibe cómo los tickets de calculadora son llenados con números, cada canal está en diferente velocidad y sonido. Por lo regular el espectador entra a la sala de exposición y al estar observando, escucha de fondo el sonido de máquinas calculadoras que llenan papel; es hasta que sigue avanzando, al encontrarse con los videos, que descubre el origen del sonido. Una versión web se presentó en el concierto *Redirecciones visuales* en la plataforma digital del CCMAS México en abril de 2022⁸⁰.

⁸⁰ Para ver la versión web ir al marcador 28 minutos 21 segundos en el enlace al concierto https://www.youtube.com/watch?v=OXuvkEW-_zo

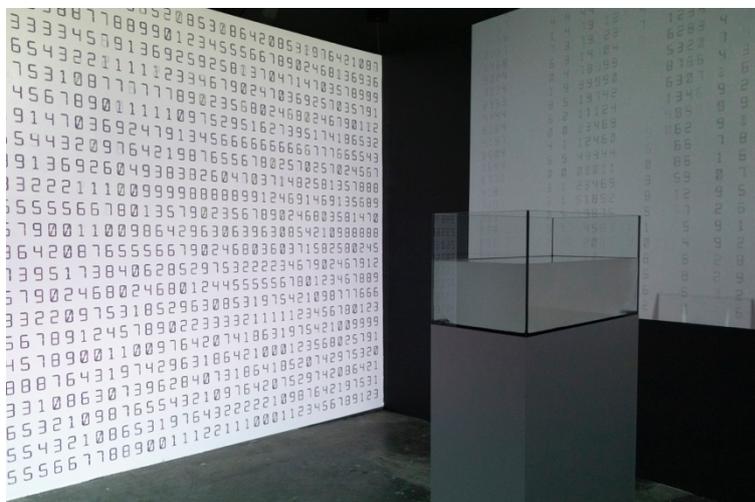


Jesús Jiménez, *Anagrama matemático*, 2017.
(Imagen 7.11)

Estas piezas, junto con otras, formaron parte de mi exposición individual *Anagramas matemáticos* para hablar del estado mental al que estuve sometido durante el secuestro de 2015, en donde los números estuvieron presentes. Los números en las piezas de arte en este proyecto tienen una carga personal y contextual, estas series de números yuxtapuestos con algunas imágenes de la serie *Dinero* sirven para hablar de negociaciones y repeticiones de mantras y oraciones para alcanzar la libertad, como se ha explicado en los párrafos anteriores. En este proyecto los números, las operaciones matemáticas absurdas en la calculadora para crear composiciones abstractas y el dinero, son connotados con la carga conceptual de un evento personal y particular que viví. Pude haber resuelto este proyecto personal de muchas otras formas, tal vez pude haber hecho una película o un libro para contar mi experiencia, pero fueron los números en estas composiciones abstractas los que me permitieron contar esta historia a través de unos anagramas numéricos. Nunca había tratado el tema de violencia o de inseguridad en mis obras de arte, dar el paso adelante para hablar de este tema, desde la estructura de trabajo que ya tenía, sin cambiarla, fue un reto que me bloqueaba. Finalmente la calculadora y los números me ayudaron a transmutar esta experiencia al mundo del arte siendo fiel a mi proceso y estructura creativa.

En junio del 2022, participé en una residencia de arte dentro de la sala para proyectos Cable-Depot en Londres. La residencia decantó en una exposición con los

trabajos creados, los números volvieron a aparecer dentro del proyecto de instalación que titulé *Sinestesia*⁸¹, una exposición con números, arte objeto, video y performances sobre la pandemia por SARS COV2. El video *Reino de números* se presentó en tres canales dispuestos en tres muros dentro de la galería; en medio de la sala se encontraba la pieza *Liquidez financiera*, la cual era un contenedor de cristal con gel desinfectante de primera y de segunda clase. Azarosamente el video también estuvo proyectado con proyectores de diferente calidad, que connota, así como la humanidad fue tratada por el sistema sanitario en todo el mundo entre el sistema público o privado, de primera o de segunda clase (imagen 7.12).

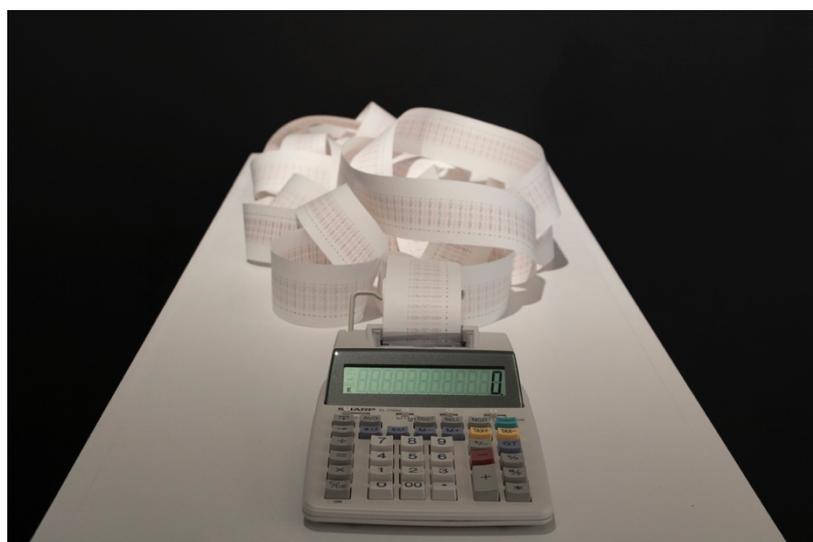


Al fondo, Jesús Jiménez, *El reino de los números*, video proyección 2021. Al frente, Jesús Jiménez, *Liquidez financiera*, gel desinfectante en contenedor de cristal 2021 (Imagen 7.12)

Durante la exposición presenté dos performances. El primero fue *Anagrama matemático COVID* (imagen 7.13), en el que aparezo frente a una pared blanca donde se proyecta el video *El reino de los números*. En esta acción comienzo a usar una calculadora e imprimir números en el papel de la calculadora, tarea que se repite hasta que se termina el papel del aparato. Acomodo la calculadora junto con el resultado del papel impreso en una base. Al final, abandono el espacio donde se sigue proyectando el video, la composición de papel y la calculadora quedan como escultura, sobre una base blanca⁸².

⁸¹ El proyecto se transmitió en vivo por cámaras de circuito cerrado que la galería instaló para difusión de sus exposiciones durante la pandemia SARS-COV2. La memoria del proyecto está en el siguiente enlace: <https://cable-depot.com/Jesus-Jimenez>

⁸² El performance puede ser visto en su totalidad en el enlace <https://vimeo.com/573409971>



Jesús Jiménez, *Anagrama matemático COVID*, detalle de performance, 2021.
(Imagen 7.13)

El segundo performance fue *Anagrama de cuarentena* (imagen 7.14). En esta acción performática vuelvo a aparecer frente a una pared blanca donde se proyecta un video con números que aparecen y desaparecen, comienzo a usar mi calculadora e imprimir números en el papel de la calculadora, en cuanto tengo un pequeño cuadrado de papel impreso lo corto y lo lanzo al aire mientras observo atentamente el vuelo del papel y su caída al suelo. Esta acción la repito hasta terminar el papel de la calculadora, dejo la calculadora en el suelo junto con la composición de los papeles impresos en el suelo. Por último, vierto algunos litros de gel desinfectante en un contenedor de cristal, limpio mis manos y abandono el espacio donde se sigue proyectando el video y donde quedan en el suelo las huellas del performance⁸³.

⁸³ El performance puede ser visto en su totalidad en el siguiente enlace https://www.instagram.com/tv/CRdxRs_gUty/



Jesús Jiménez, *Anagrama De cuarentena*, detalle de performance, 2021.
(Imagen 7.14)

Todas estas operaciones con números enmarcaron las piezas de arte creadas con materiales que estuvieron presentes en nuestra mente durante la pasada pandemia, esta saturación de números es el reflejo del cómo estuvimos expuestos a un virus que reconfiguró nuestro mundo, la invasión de los números en este proyecto es el eco del cómo estuvimos expuestos a los números en estadísticas y cifras durante la pandemia. Los números no tienen carga conceptual artística por sí mismos, es el artista quien, por sus creaciones y por la forma en que los presenta, les da un significado connotativo, los reinventa artísticamente para darles otros roles. Los números con la carga de la pandemia se pueden observar en la videoproyección, en las acciones performativas y en el resultado de los papeles impresos. Igualmente estos se pueden apreciar en el reflejo de la pecera que contiene el gel desinfectante o se pueden ver a través de ella, el común denominador es que son los mismos números del uno al cero, repetidos en serie, presentados de diferente forma, con diferentes cargas conceptuales para ser apreciados desde diferentes puntos de vista.

En mi proyecto *Esto no es un número* (imagen 7.15) hablo de la representación del número en una obra abstracta. Es fácilmente complejo voltear un número uno de cabeza para crear un *ready-made* de números e incluso correlacionarlo con Magritte. La idea conceptual de *Esto no es un número* suena sencilla, se ve sencilla, pero tuve que pasar por toda esta investigación para pensarla, producirla y llegar a esta conclusión artística. Este pequeño gesto es una muestra de cómo al ubicar, pensar y analizar mi obra a través de esta investigación, me ha ayudado a seguir expandiéndome creativamente.



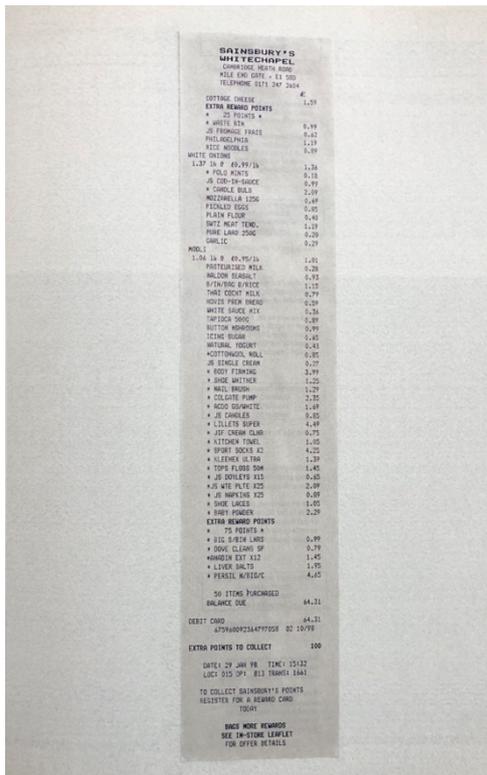
Jesús Jiménez, *Esto no es un número*,
serie *Números*, 2022.
(Imagen 7.15)

Hemos visto en Robert Indiana cómo los números han sido usados en su forma más simple, en Opalka los números fueron el trazo y testimonio de su paso por esta vida, en Ortega el número tiene como tarea inventariar los granos de maíz de un elote. En el trabajo personal los números comienzan a aparecer así como simples números, luego elaboro dibujos con ellos, después los sobrepongo unos encima de otros con sumas y restas, con tintas negras, rojas o rosas para crear estampas abstractas. En la serie *Anagramas matemáticos* me he limitado a usar la misma herramienta: una calculadora, apegado a los límites mismos del aparato.

Los números transmutan a poesía visual, luego son connotados por la experiencia personal que aparece para contarla con números y con textos explicativos, en la propia obra también pueden ser connotados por el contexto, como lo fue la pandemia global del SARS COV2. Los números en tipografía occidental son conocidos globalmente, es este sentido el lenguaje de los números es universal; entonces la obra de Indiana, como la de otros artistas que trabajamos con este lenguaje, se vuelve universal. Los dígitos numéricos no están en todas las obras de arte contemporáneas o conceptuales pero su uso y sus formas, se han convertido en parte del imaginario que las rodea.

VIII. LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE
CON TRANSACCIONES ECONÓMICAS

De acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española la definición de transacción es “(Del lat. tardío *transactio*, -ōnis.) 1. f. Acción y efecto de transigir. 2. f. Trato, convenio, negocio”⁸⁴. Las transacciones forman parte de nuestra vida diaria, a través de ellas realizamos tratos y convenios de bienes y servicios. En la mayoría de los casos, estas actividades están enmarcadas por la presencia de números que las facilitan. En este capítulo apreciaremos cómo algunos artistas usamos transacciones económicas para convertirlas en transacciones artísticas.



Ceal Floyer, *Monochrome Till Receipt (White)*, (Recibo de caja monocromo (Blanco)), 2000. (Imagen 8.1)

Ceal Floyer (pakistani, n. 1968) es una artista contemporánea que juega con nuestra percepción al reducir al mínimo objetos y conceptos cotidianos. Por ejemplo, en su pieza *Garbage bag* (Bolsa para basura) de 1996 coloca una bolsa negra amarrada dispuesta en la esquina de una galería, como si estuviese llena de basura. Es hasta que el espectador la carga o bien lee el título que se da cuenta que sólo se trata de una bolsa vacía y ligera llena de aire, cuyo fin fue confundir al visitante. Floyer produce en el año 2000 *Monochrome Till Receipt (White)* (Recibo de caja monocromo (Blanco)) (imagen 8.1), la idea de esta artista

⁸⁴ Definición transacción, en Diccionario de la Lengua Española, fecha de consulta 5:06 pm, mayo 17, 2022 desde: <https://dle.rae.es/transacci%C3%B3n?m=form>

fue coleccionar en un ticket de compra productos comprados en un supermercado, con una característica específica: que fueran de color blanco. Floyer juega de una manera minimalista con nuestra idea del monocromo blanco, nuevamente hasta que se lee el título descubrimos el secreto de esta pieza. Después quien tenga la curiosidad de observar el ticket de compra a detalle descubrirá varios enigmas que son develados por la palabra y el número impresos en el recibo de caja.

Floyer tiene como instrucciones el generar un nuevo ticket cada vez que se expone, es decir, el comisario de la exposición tiene que disponer de dinero para ir a un supermercado a comprar objetos blancos. En la imagen 8.1 se encuentra una particularidad poco analizada: el ticket fue generado en el súper Sainbury's, sucursal Whitechapel, un barrio en el noreste londinense donde precisamente se ubica la *Whitechapel Gallery*. Los números presentes en este ticket -en forma de cantidades, precios, tiempo, fechas, hasta en el número de tarjeta usado para pagar-, sirven como vestigio de la acción realizada. La idea decantó en un dibujo numérico minimalista en un ticket de compra.

Sería interesante conocer si esta pieza está condicionada a un presupuesto (números) o a un número de productos. Sin embargo, en un supermercado uno encuentra más productos en monocromo blanco que los productos listados en el recibo. El ticket tiene una particularidad importante a mencionar: sólo los familiarizados con este supermercado y con estos productos podrán entender de qué productos blancos se trata.

Gabriel Kuri (mexicano, n. 1970) es conocido por sus instalaciones y esculturas. Él es un artista que va por la vida consumiendo y haciendo transacciones, en ocasiones, guarda el ticket de compra para reproducirlo en un textil. En su pieza *Sin Título* (imagen 8.2) nos muestra una composición de tres tickets de compra ampliados con la técnica del textil. Cada composición tiene particularidades: dibujos, tipografía y a veces rayas magentas. Para los que estamos familiarizados con las rayas magentas en los tickets de compra o en los papeles en rollo para calculadora, sabemos que denotan el principio o el final del rollo de papel. Ellos connotan un diario de las transacciones del artista.



Gabriel Kuri, *Untitled* (Sin título) (magenta comienzo 2s), detalle, 2013. (Imagen 8.2)

Haans Haacke (alemán, n. 1936) produce la escultura *Gift Horse* (Caballo regalado) para el proyecto *The fourth plinth* (La 4ª base), en la plaza Trafalgar en Londres (imagen 8.3). Esta escultura es un esqueleto de un caballo con un moño puesto a manera de regalo, donde aparecen en tiempo real y de manera digital indicadores financieros de la bolsa de valores de Londres. Una lluvia de números, con los resultados en vivo de las transacciones de compra y venta de acciones en el mercado de valores, corre por este listón negro en forma de moño. Haacke ha sido un artista que critica a las instituciones contemporáneas, a esta escultura adjunta un anagrama de números financieros para cuestionar el sistema financiero global. *Caballo regalado* en su carácter connotativo muestra el vestigio del fin del mercado financiero, pero que aún sigue operando.



Haans Haacke, *Gift Horse* (Caballo de regalo), 2015. (Imagen 8.3)

En 2010 asistí con muchas expectativas a comprar el libro *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* (La copia original: fotografía de escultura, 1839 hasta hoy). Al comenzar a hojearlo mi emoción cambió a una decepción, el contenido del libro no era lo que esperaba. El catálogo sobre la exposición homónima era la historia contada en fotografías por el MoMA sobre esculturas desde 1839 hasta hoy. Decidí regresar el libro sin saber qué me esperaba. Al devolver el libro a la tienda obtuve un ticket que comprobaba el reembolso que había obtenido y me dieron una tarjeta de regalo donde me depositaron el reembolso para usarlo en futuras compras. De cierta forma, ahora ellos condicionaron una futura transacción con este monto de dinero para volverlo a usar en sus instalaciones. Al hacer consciente la experiencia y ver el contenido de la información en el ticket de devolución (imagen 8.4) la acción, los números y las palabras dentro del recibo cautivaron toda mi atención. Decidí comenzar a realizar de forma consciente una curaduría sobre recibos de caja de productos, bienes y experiencias que no deseaba consumir en las instituciones especializadas en arte y sus tiendas.



Jesús Jiménez, *Transacción 51212773391, MoMA yo no compro tu idea de la copia original, serie Transacciones, 2010.*
 (Imagen 8.4)

Desde entonces, si acudo a un museo y no me gusta la muestra, pido un reembolso de la entrada (imagen 8.5). También puedo comprar el libro o el catálogo de la exposición que me desagradó para luego pedir su devolución, cambio o reembolso. Este mismo proceso lo aplico a libros de arte que considero irrelevantes, con la restricción de que estén a la venta en instituciones de arte.

Jesús Jiménez, *Transaction*
 10,754,996, Refund, General
 Admission, MoMA (Reembolso,
 admisión general), serie
Transacciones, 2013.
 (Imagen 8.5)

Transaction No. 10,754,996		
The Museum of Modern Art		

--Items-----		
1	Adult General Admission	\$25.00

--Totals-----		
Subtotal:	\$25.00	
Discount:	\$0.00	
Tax:	\$0.00	
Service Charge:	\$0.00	
Total:	\$25.00	

--Payments-----		
10/26/13 2:07 PM	Cash	\$25.00
Change Due:		\$0.00

Balance:		\$0.00

Date:10/26/13 Time:2:07 PM		

Siempre que tengo oportunidad agrego más tickets a mi colección, en especial cuando visito nuevos países y nuevas instituciones. Cada país y cada institución tienen sus políticas para reembolsar o devolver productos o servicios, esto sólo se hace evidente y consciente cuando se lleva a cabo. Gracias a este trabajo curatorial de ir formando mi colección de tickets de libros, exposiciones, o de entradas a museos devueltos me he dado cuenta del cómo funcionan estas políticas en diferentes latitudes. En Estados Unidos, como en Europa, es fácil pedir devoluciones o reembolsos, mientras que en México se pueden devolver libros y catálogos en algunas tiendas de museos, no siendo así en otro

tipo de tiendas. Cuando sí se puede, el supervisor de la tienda tiene que autorizar la devolución y el procedimiento. Este proceso puede ser muy tardado.

En São Paulo, durante mi residencia artística FAAP de 2019, comencé a realizar estas actividades para agregar más transacciones a esta y otras series, mi sorpresa fue que no podía pedir devoluciones ni reembolsos en Brasil; lo que sí podía hacer era un cambio de producto por el mismo precio o por un precio más alto, siempre y cuando pagara la diferencia. Se hizo evidente que en Brasil no existe una política de reembolsos o devoluciones, sino de cambios de productos o de servicios como quedó constatado en la serie *Políticas de Troca* (Políticas de cambio) (imagen 8.6).

En esta acción premeditada compré en la Pinacoteca de São Paulo un aromatizador de Arte Terapia en Brasil, para cambiarlo por una vela de Arte Terapia en Brasil. El aromatizador regresó a la tienda, yo aún conservo la vela (imagen 8.7). En ambos me llama la atención cómo se comercializan objetos en la Pinacoteca de São Paulo con la leyenda “Arte en Brasil”.

Jesús Jiménez, Izq., *Therapy Arte No Brasil em Vela* (Terapia de Arte en Brasil en vela). Dcha. *Therapy Arte No Brasil em Aromatizador* (Terapia de Arte en Brasil en aromatizador), ambas de la serie *Políticas de Troca* (Políticas de cambio), 2019.

(Imagen 8.6)



(Imagen 8.7)

En esta acción sobre cambiar un objeto por otro y dejar el ticket como vestigio del gesto, existen ciertas discrepancias, el ticket en esta acción no resume todo el sentir. En el ticket aparece *Vela Arte no Brasil*, aunque el producto dice *Therapy Arte no Brasil*, igual es el caso para el aromatizador. Mi sentir inicial fue comprar una terapia en un aromatizador y cambiarlo por una terapia en vela, ambos de la línea Arte en Brasil (imagen 8.7), los tickets sirven de prueba. En este caso las imágenes se tienen que presentar con el ticket para entender la acción completa con el objeto, o bien tendríamos que estar familiarizados con estos objetos, ya que es más fácil estar familiarizados con la compra de harina blanca en un ticket que con una terapia de arte en Brasil en aromatizador, cambiado por una terapia de arte en Brasil en vela. De este primer paso para *Políticas de cambio* sólo conservo la imagen de la vela.

Debido a todo este dilema de usar o no la imagen del producto comprado, gracias a la retroalimentación de mis compañeros durante la residencia FAAP, fue que decidí comprar un producto y cambiarlo hasta donde el sistema me permitiera hacerlo (imagen 8.8). En el políptico *Políticas de cambio*, una postal comprada fue cambiada por un lápiz, este fue cambiado por un llavero, que a su vez fue cambiado por un imán. Este juego de transacciones no pudo continuar por un error en el sistema de la tienda, donde al cambiar el último producto (un imán) me dijeron que me podían hacer el cambio con la condición de no darme un nuevo ticket. Acepté y al mismo tiempo este ejercicio terminó. En otros museos este juego de cambios tuvo más transacciones, pero casi siempre terminaba por un error en el sistema de las tiendas.



Jesús Jiménez, *Políticas de Troca* (*Políticas de cambio*), MASP, São Paulo, 2019.
(Imagen 8.8).

En este capítulo hemos visto cómo algunos artistas volvemos arte a las transacciones de compra y venta⁸⁵, donde los tickets -sean de compra, devolución, reembolso o cambio- funcionan como el comprobante de la transacción por su significado denotativo, pero adquieren otro rol por su significado connotativo. Como hemos visto, para entender cada transacción artística tenemos que entender cada obra en su contexto y con su referente, cómo se desarrolló en cada obra presentada. Los números en estas obras están presentes en el dinero usado para activar las acciones de las transacciones descritas, estos también están presentes en diferentes formatos de las transacciones que se llevaron a cabo. En la propia obra los números también aparecen en los títulos para identificar la transacción realizada.

⁸⁵ En la nota al pie no.20, en el capítulo uno, explico a qué me refiero con crear arte. Hacer arte es un modo de pensar, en este caso los tickets como comprobantes de compra, devolución o cambio, sirven para describir un pensamiento y hacerlo evidente.

IX. CUANTIFICACIÓN Y MEDIDA:
LA CUANTIFICACIÓN POR LA MEDIDA ARTÍSTICA

“... En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas”⁸⁶.

Del rigor en la ciencia (Jorge Luis Borges)

Dentro del uso de los números en el arte conceptual y contemporáneo existen artistas que utilizan a los números para cuantificar o medir, para mostrar un resultado artístico. Los trabajos para este apartado parten de ideas objetivas con carácter denotativo, como lo es el medir y cuantificar, que en su carácter connotativo transmutan a lo particular y subjetivo, dado por cómo el artista piensa estas ideas y resuelve presentarlas en sus obras de arte.

Mel Bochner (americano, n. 1940) en el segundo lustro de la década de los 60 compartió un estudio con “científicos de Singer en su laboratorio donde estos últimos buscaban desarrollar fotografías abstractas por medio de computadora, los planes de los científicos no dieron resultado, por lo que Bochner decidió mover el diálogo que tenía con ellos a hablar sobre problemas en teoría de la información”⁸⁷. Les gustaba dialogar sobre cómo los artistas y los científicos podían llegar a una idea acerca de la objetivación. Lo cual llevó a hablar sobre cuantificación y medición. Estas conversaciones le dieron la inspiración a Mel Bochner para comenzar a medir el espacio del laboratorio de Singer donde se encontraba con los científicos. Produjo en vinilo una serie de medidas exactas de los espacios para pegarlas en determinados lugares, y luego registrar la intervención en fotografías (imagen 9.1).

⁸⁶ Borges L., Del rigor en la ciencia, citado por Suárez Miranda, Viajes de varones prudentes, Libro Cuarto, cap XLV, Lérída, 1658.

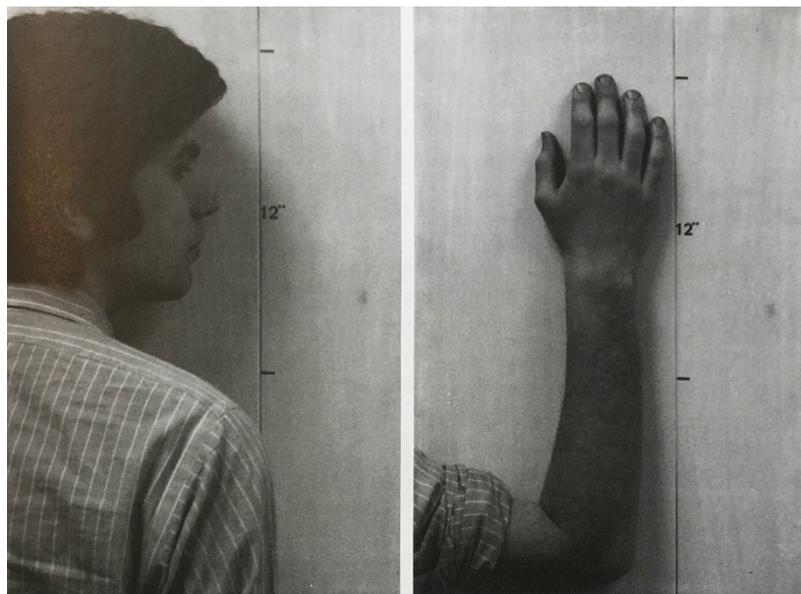
⁸⁷ Costello, D., Iversen M. (2010), Productive Misunderstandings, Photography after conceptual art, Oxford: John Wiley & Sons Ltd, p .99.



“It was about how the experience can be communicated, and at the same time, the fallibility of every measurement system”⁸⁸ (Se trataba de cómo se puede comunicar la experiencia y, al mismo tiempo, la falibilidad de todo sistema de medida).
Mel Bochner

Mel Bochner, *Singer Lab Measurement*
(Medición de laboratorio Singer) #4, 1968.
(Imagen 9.1)

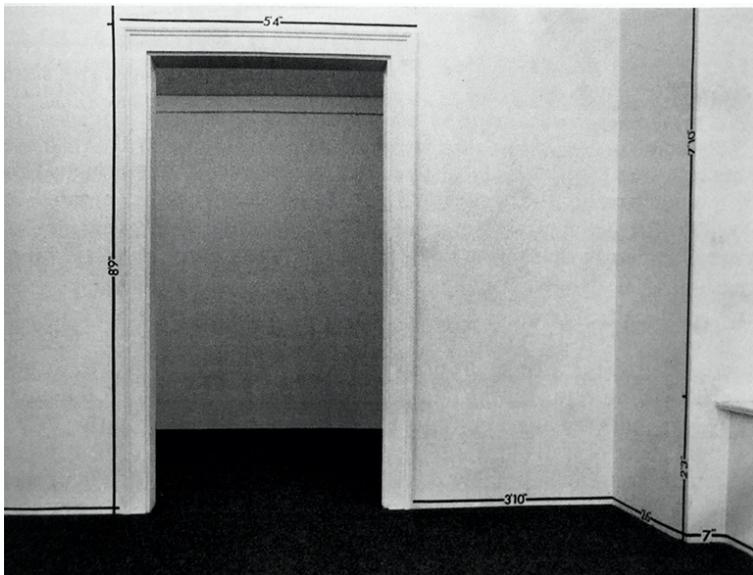
Sin embargo, el artista al ver sus fotografías notó que la escala real de la medida se había perdido, era difícil comunicarla; entonces, Mel Bochner decidió utilizar el mismo método, sólo que ahora produjo medidas exactas de 12 pulgadas para pegarlas al muro, medirlas y compararlas con partes de su cuerpo. Así nació la pieza *Tamaño real (cara y mano)* (imagen 9.2). En un principio, las fotografías no correspondían a la escala real de la medida.



Mel Bochner, *Actual Size (Face and Hand)* (Tamaño real (cara y mano)) 1968.
(Imagen 9.2)

⁸⁸ IBIDEM, p. 100.

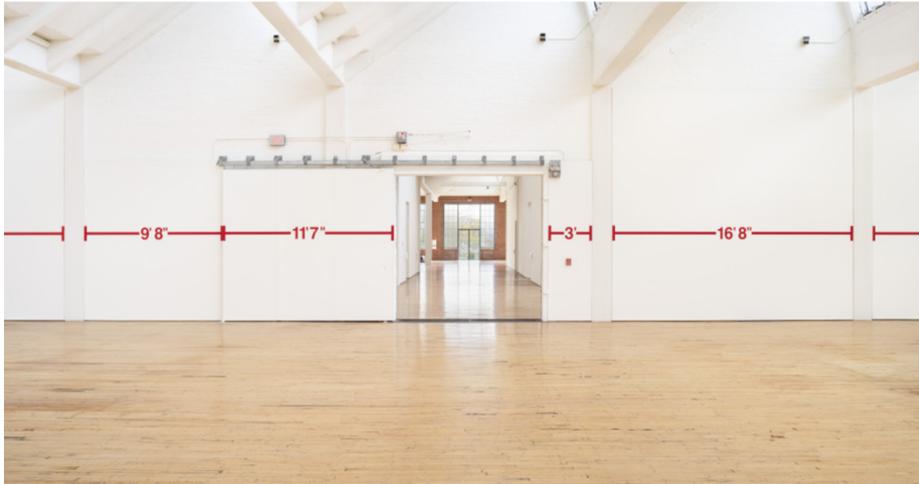
Según Bochner, era su afán por llegar a una proporción 1:1. Este trabajo lo lleva a un círculo vicioso, se genera al ver la medida y las partes del cuerpo en la fotografía y pensarlas en la realidad. Sin corresponder a una proporción de 1:1 en la mente del espectador, se vuelve a ver la proporción en la imagen, por lo que el siguiente paso de este artista, con la instalación e intervención generada para *Tamaño real (cara y mano)* (imagen 9.2), fue imprimir las imágenes fotografiadas en proporción 1:1 donde la medida de 12 pulgadas da la pauta para llegar a la proporción deseada. El objetivo era que las 12 pulgadas medidas y marcadas, también midieran 12 pulgadas en la foto impresa.



Mel Bochner, *Measurement Room* (Cuarto de medición) 1968.
(Imagen 9.3)

Bochner continuó con su obsesión de medir y cuantificar sólo por algunos años (imagen 9.3) para luego dejar estas obsesiones por la pintura. Bochner comenzó su carrera en la pintura, luego trabajó y experimentó en el arte conceptual y la fotografía, la instalación y la escultura, para regresar otra vez a la pintura. Como buen artista conceptual, al preguntarle ¿por qué los artistas conceptuales están pintando otra vez?, respondió “porque creo es una buena idea”⁸⁹. En estas obras los números denotan medición, pero en su sentido connotativo asumen un rol para hablar de la representación de la proporción.

⁸⁹ Mel Bochner Citado en Costello, D., Iversen M. (2010), *Productive Misunderstandings, Photography after conceptual art*, Oxford: John Wiley & Sons Ltd, p. 87.



Mel Bochner,
*Measurement
Room: No Vantage
Point*
(Cuarto de
medición: sin
punto de vista),
1969/2019
(Imagen 9.4)

Para celebrar 50 años de *Measurement Room* (Cuarto de medición) se presentó en Dia:Beacon en el estado de Nueva York la pieza *Measurement Room: No Vantage Point* (Cuarto de medición: sin punto de vista) en 2019 (imagen 9.4). En los cuartos de medición los números denotan medidas, pero es el título de la obra lo que connota a estos cuartos y números: ahora son cuartos de medición donde el espectador se mide para crear un diálogo sobre la proporción y su representación, tanto en el espacio como en nuestra mente.

Ceal Floyer (pakistaní, n. 1968) destaca sobre su trabajo: “es como mencionar lo obvio, pero con otro tono de voz”⁹⁰. En su obra *6 m 93 cm* sus palabras se hacen evidentes. En lugar de marcar las medidas en una mampara, Floyer usa un elástico sobre el muro para dejar marcada una delgada línea negra del material sobrepuesto en el muro (imagen 9.5). En Floyer la medida en el muro, representada con números, está en el título, también lo está de una manera simbólica en el objeto colocado en el muro.

⁹⁰ Ceal Floyer, citado por Grosenick, U., Reimschneider, B. (2002). *Art Now*. (1a Ed) Colonia: Taschen, p. 158.

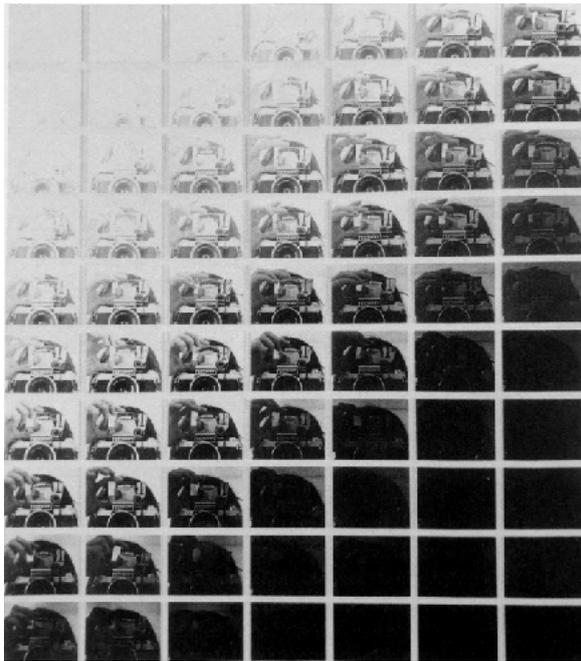


Ceal Floyer, *6 m 93 cm*,
2000/2008
(Imagen 9.5)

John Hillard (inglés, n. 1945) es un artista conceptual. En 1971 creó un políptico en donde una cámara fotográfica se toma fotos a sí misma, para registrar su propia condición (imagen 9.6). En este proyecto como en otros, Hillard comparte su obsesión por la medición y la cuantificación de la luz⁹¹. En este juego con la cámara, retratándose a ella misma, hace evidente la técnica y el manejo del aparato para tomar una fotografía bien expuesta. Este políptico es creado también con errores, como lo demuestran las fotografías subexpuestas y sobreexpuestas a la luz; tenemos sobreexposiciones, subexposiciones y una exposición equilibrada, que juntas crean una combinación tonal creativa y estética. Es decir, mágicamente el error técnico forma parte de algo acertado: la cámara registrando su propia condición.

Para los que no conocen el lenguaje de la fotografía es importante aclarar lo siguiente: en la *Cámara que fotografía su propia condición* los números están simbólicamente en el manejo técnico del aparato, asimismo lo están en el título de la imagen creada, donde el autor explica cómo fue la combinación entre apertura de diafragma y velocidad para realizar las tomas: siete aperturas, diez velocidades.

⁹¹ La luz es una de las materias primas para producir fotografía.



John Hillard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 mirrors)*
(Cámara grabando su propia condición (7 aperturas, 10 velocidades, 2 espejos)), 1971
(Imagen 9.6)

El artista partió de una toma bien expuesta como restricción inicial, la cual fue dictada por el exposímetro de la cámara para crear 70 tomas. La imagen bien expuesta fue calculada entre la imagen 35 y 36 contando diagonalmente, desde la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha. Este trabajo es parecido al abordado previamente de Floyer, ambos crean horizontes, Hillard pinta con luz un horizonte en diagonal -hay medición en las tomas fotográficas-, en Floyer fue un plástico medido y pegado al muro. En Hillard no aparece esta medición en números, en sus fotos se entiende por la técnica usada en cada una de las fotografías, que se resumen en el número de diafragmas y velocidades usados, explícitos en el título. Ambos no mencionan su medición real en la pieza de arte, como lo ha hecho Bochner, sólo lo mencionan en el título. Como también ya vimos Bochner no lo menciona en el título, en él la medición se observa en la obra. Los números están presentes en los tres autores de forma diferente, ellos comparten como común denominador la medición y la cuantificación.

The image shows three panels of the artwork 'Inventory' by Carey Young. Each panel contains a detailed spreadsheet with columns for chemical elements, their atomic weights, and their current market values. The text is small and dense, typical of a data-heavy conceptual artwork.



Izq. Carey Young, *Inventory* (Inventario), detalle para inventario £13,003.27, 2007.
 Dcha. Carey Young, *Inventory* (Inventario), detalle instalación re-comisionada, C. 2013.
 (Imagen 9.7)⁹²

Carey Young (zambiana, n. 1970) es una artista visual, conceptual, quien fue mi tutora durante mis estudios de posgrado. Sus obsesiones creativas abarcan la justicia, la política y los negocios. Desde 2007, cada vez que le comisionan su obra *Inventario*, calcula su valor corporal para crear un *Inventario* personal (imagen 9.7).

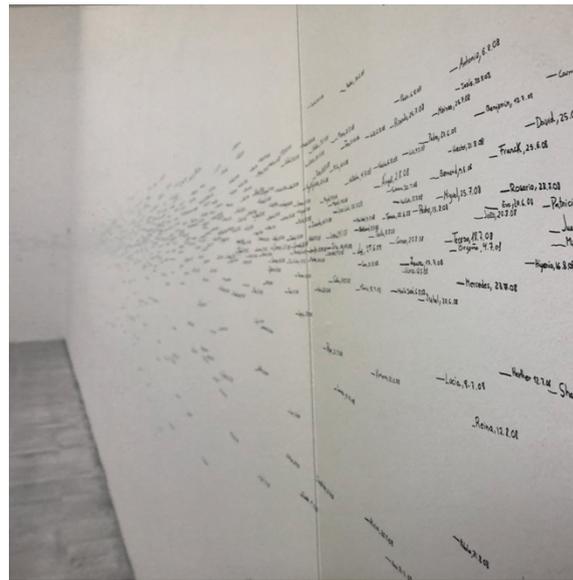
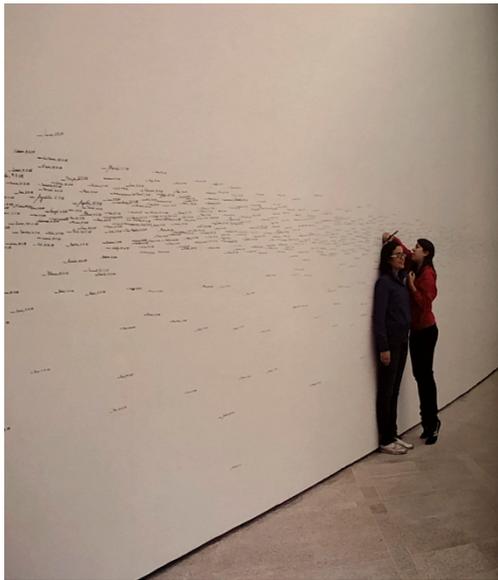
“The artist was weighed on the date on which this art work was first commissioned. If the artwork is re-commissioned, the artist weighs herself on the date she agrees to participate in the exhibition/project. Calculations are then made as to the mass and current market value of each chemical element present in the artist's body at the time of weighing. The work consists of the total market value of these chemical elements (expressed as a graphic on the wall), plus framed prints of the calculation data”⁹³. (La artista fue pesada en la fecha en que se comisionó por primera vez esta obra de arte. Si la obra de arte se vuelve a comisionar, la artista se pesa en la fecha en que acepta participar en la exposición/proyecto. Luego se hacen cálculos sobre la masa y el valor de mercado actual de cada elemento químico presente en el cuerpo de la artista en el momento del pesaje. La obra consiste en el valor total de mercado de estos elementos químicos (expresado en un gráfico en la pared), más impresiones enmarcadas de los datos de cálculo).

⁹² IBIDEM.

⁹³ *Inventory*, Carey Young, en careyyoyung.com, fecha de consulta: 10:39 am, mayo 28, 2022 desde: <http://www.careyyoung.com/works#/inventory>

Sería lógico pensar que el título debería ser el total, resultado de la fórmula creada para medir el valor de Young por la composición de su peso corporal, pero no es así. El título es *Inventario*, ella cada vez que le comisionan se pesa, mide su composición química, con la ayuda de los precios de mercado del día cuantifica estos indicadores de forma monetaria. Young crea un diálogo entre la cuantificación de su composición corporal química y física, con el valor del mercado de sus componentes. El modelo matemático para esta obra fue hecho entre científicos expertos y Young. En esta obra conceptual, creada a partir de una idea, todo se reduce a un número total, que por la medición es cuantificado económicamente.

Roman Ondäk (eslovaco, n. 1966) es otro artista que trabaja obras de arte midiendo y cuantificando. En 2007 creó *Measuring the Universe* (Midiendo el Universo) (imagen 9.8). En esta pieza los visitantes marcan en el muro su estatura con una línea, seguida de su nombre y la fecha de la marca en formato DD.MM.AA. La medida de cada persona no tiene número, está cuantificada sólo por una marca, una simple línea horizontal. Los números aparecen en la fecha que se pone al lado de la línea, al final las marcas de los datos acumulados crean una línea horizontal un poco fracturada, que se va uniendo con la media promedio de las alturas de los visitantes. Con esta técnica, Ondäk crea un dibujo dinámico y participativo donde los números presentes de forma invisible en la marca de los visitantes, actúan como los generadores del dibujo; miden, dan identidad y fecha, para cuantificar la media (el promedio) de la altura de los visitantes.



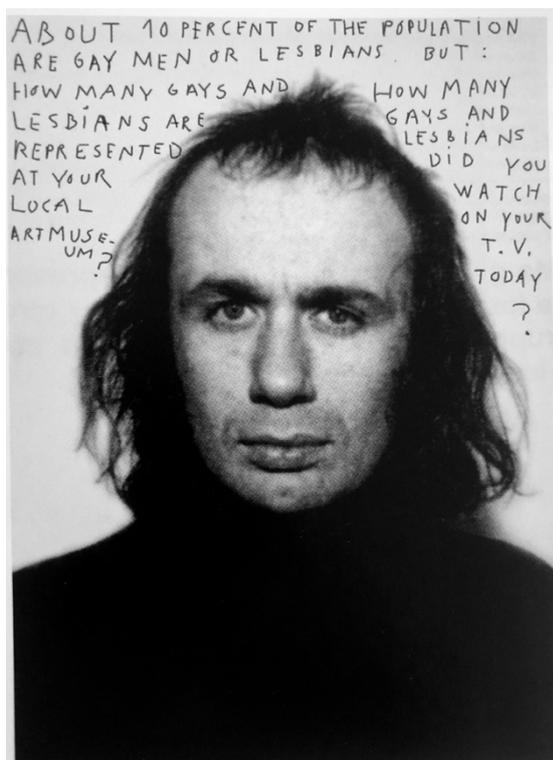
Roman Ondäk, *Measuring the Universe (Midiendo el Universo)*, 2007.
(Imagen 9.8)

Lara Almarcegui (española, n. 1972) es una artista visual que gusta de trabajar con la instalación. Para este capítulo es importante mencionar su obra *Materiales de construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo* (imagen 9.10), donde elabora un inventario de los materiales utilizados en la construcción de este espacio. Almarcegui muestra los inventarios de construcción de espacios culturales, lo mismo puede ser para un museo de arte contemporáneo que para una feria de arte. En sus composiciones ordena de mayor a menor los materiales usados para hacer una sumatoria, gracias al total observamos que para la construcción de este museo se utilizaron 31,812.35 toneladas de diferentes materiales.

Lara Almarcegui,
*Materiales de construcción del
Museo de Arte
Contemporáneo de Vigo,*
2006/2008.
(Imagen 9.10)

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO MUSEU ARTE CONTEMPORANEA DE VIGO		
Pedra	12 948.78	toneladas
Formigón	9 883.00	toneladas
Acero	5 144.96	toneladas
Ladrillo	2 174.50	toneladas
Mortero	552.40	toneladas
Gravas	405.11	toneladas
Xeso	241.38	toneladas
Revestimento	185.20	toneladas
Madeira	78.38	toneladas
Vidro	52.50	toneladas
Zinc	44.71	toneladas
Alumínio	37.15	toneladas
Balcosa	36.08	toneladas
Pintura	14.00	toneladas
Plástico	9.53	toneladas
Cortiza	3.67	toneladas
Total	31 812.35	toneladas

Henrik Olesen (danés, n. 1967), se cuestiona “me gustaría saber ¿por qué la representación de los homosexuales, los pobres y otros grupos llamados “marginales” sigue asociada a los mecanismos de exclusión?”⁹⁴. En el 2000 creó una serie de pósters, entre los cuales destaca para este capítulo *How many gays and lesbians are represented at your local museum?* (¿Cuántos gays y lesbianas son representados en tu museo local?) (imagen 9.11). En este póster se ve un retrato en primer plano de Olesen, en el fondo aparece un párrafo escrito con su puño y letra donde menciona: “alrededor del 10% de la población está conformada por hombres gays o lesbianas pero: ¿cuántos gays y cuántas lesbianas son representados en tu museo local? ¿Cuántos gays y lesbianas viste en tu televisión hoy?”⁹⁵. Olesen menciona un número estadístico poblacional para crear una obra política, para hacernos un cuestionamiento sobre la inclusión.



Henrik Olesen, *How many gays and lesbians are represented at your local museum?* (¿Cuántos gays y lesbianas son representados en tu museo local?) 2000
(Imagen 9.11)

⁹⁴ Henrik Olesen, citado por Grosenick, U., Reimschneider, B. (2002). *Art Now*. (1a Ed) Colonia: Taschen, p. 362.

⁹⁵ Traducción al español del texto de la imagen 9.11.



Guerrilla Girls, *Póster 1989*,
(Imagen 9.12)

El mismo razonamiento aplica para las Guerrilla Girls (estadounidenses, n. 1985), colectivo artístico anónimo de artistas feministas y antirracistas. Este grupo utiliza pósters e instalaciones para exponer datos estadísticos sobre la inclusión de las mujeres dentro de las colecciones y exposiciones de los museos (imagen 9.12).

Las Guerrilla Girls investigan estadísticas de los recintos donde se presentan -en este caso en el Museo Metropolitano en Nueva York- para luego crear obras con carga política de inclusión femenina en la cultura. Para el MET crearon un póster en donde los números estadísticos nos dan respuesta a la pregunta en el póster “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para estar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero 85% de los desnudos son de mujeres”⁹⁶. Estos números estadísticos cuantifican la brecha que existe en la equidad de género dentro de las exposiciones y las colecciones de los museos. En estos dos últimos artistas, los números estadísticos se yuxtaponen con el texto para hacer evidente las preocupaciones y obsesiones del contexto que les rodea.

Durante mis estudios de posgrado cursé un seminario sobre libros de artista y fotografía en el *Chelsea College of Art*. Como parte de la evaluación final se nos comisionó realizar un proyecto que tuviese que ver con el seminario. Mis tutores me han enseñado que la historia es de quien la escribe, especialmente en el arte. Son los libros y los catálogos los que van creando la tesitura de la memoria cultural, en México tenemos una carencia de producción de libros y catálogos de exposiciones, monografías y libros sobre artistas. Todos estos cuestionamientos personales decantaron en realizar un estudio estadístico de bibliografía especializada en el mundo del arte contemporáneo (imagen 9.13).



(1) Gender		(2) Continent of birth	
Male	73.19%	Europe	53.03%
Female	26.81%	America	31.06%
(3) Country of birth		Asia	10.51%
Germany	18.35%	Africa	4.55%
USA	17.65%	Oceania	0.76%
UK	15.44%	(4) Lives and Works	
Japan	5.15%	New York	22.37%
Mexico	3.68%	Berlin	13.82%
Brazil	2.94%	London	13.82%
Denmark	2.94%	Los Angeles	5.92%
France	2.94%	Mexico	4.61%
Italy	2.94%	Amsterdam	3.29%
Netherlands	2.94%	Düsseldorf	3.29%
Switzerland	2.21%	Glasgow	2.65%
Austria	1.47%	Cologne	1.97%
Belgium	1.47%	Rio de Janeiro	1.97%
Canada	1.47%	Tokio	1.97%
Cuba	1.47%	Vienna	1.97%
Poland	1.47%	Buenos Aires	1.32%
South Africa	1.47%	Douarnenez	1.32%
Albania	1.30%	Hamburg	1.32%
Algeria	1.30%	Leipzig	1.32%
Argentina	1.30%	Vancouver	1.32%
Australia	1.30%	Warsaw	1.32%
Brazil	1.30%	Zurich	1.32%
China	1.30%	Antwerp	0.66%
Egypt	1.30%	Barcelona	0.66%
Ethiopia	1.30%	Cairo	0.66%
Finland	0.74%	Caracas	0.66%
India	0.74%	Chicago	0.66%
Iran	0.74%	Frankfurt	0.66%
Kenia	0.74%	Havana	0.66%
Lebanon	0.74%	Helsinki	0.66%
Norway	0.74%	Hermosa Beach	0.66%
Panama	0.74%	Ho Chi Minh	0.66%
Saudi Arabia	0.74%	Karlsruhe	0.66%
South Korea	0.74%	Las Palmas	0.66%
Spain	0.74%	Mataudeo	0.66%
Turkey	0.74%	Milan	0.66%
Venezuela	0.74%	Paris	0.66%
		Ramallah	0.66%
		Rheydt	0.66%
		Shanghai	0.66%
		Turkey	0.66%

Grosenick, U. (2006) *Art now volume 2*, original ed. Köln: Taschen.

Jesús Jiménez, *Art Now Volume 2* (Arte ahora volumen 2), 2007. (Imagen 9.13)

⁹⁶ Traducción al español del texto de la imagen 9.12.

En *Art Now Volumen 2* (Arte ahora volumen 2) no existía algo que no sabía en 2007, como tampoco lo es en 2022: el arte contemporáneo es predominantemente masculino, occidental y se desarrolla entre los puntos nodales de ciudades como Nueva York, Londres, Berlín. Para cada imagen creo un díptico. En una parte aparece una fotografía del canto del libro analizado, en otra aparecen los datos analizados en forma de datos estadísticos poblacionales, a manera de nota al pie aparece la bibliografía del libro (imagen 9.14).



(1) Gender	(2) Continent of birth	(3) Country of birth	(4) Lives and Works
Male 61.00%	Europe 60.57%	USA 22.47%	London 28.11%
Female 39.00%	America 28.00%	UK 21.91%	New York 23.78%
	Asia 9.71%	Germany 12.36%	Berlin 5.95%
	Africa 1.14%	Japan 6.16%	Tokio 5.95%
	Oceania 0.57%	Netherlands 4.49%	Düsseldorf 4.32%
		France 3.37%	Los Angeles 4.32%
		Canada 2.81%	Paris 3.24%
		Switzerland 2.81%	Moscow 1.62%
		China 2.25%	Oslo 1.62%
		Czech Rep. 2.25%	Vancouver 1.62%
		Ireland 1.60%	Zurich 1.62%
		Norway 1.60%	Beijing 1.08%
		Italy 1.12%	Vienna 1.08%
		South Africa 1.12%	Amsterdam 0.54%
		Austria 1.12%	Austin 0.54%
		Finland 1.12%	Barcelona 0.54%
		Poland 1.12%	Barcelona 0.54%
		Ucrain 1.12%	Bozen 0.54%
		Argentina 0.56%	
		Australia 0.56%	
		Belgium 0.56%	
		Bosnia 0.56%	
		Denmark 0.56%	
		Iran 0.56%	
		Lebanon 0.56%	
		Mexico 0.56%	
		Nigeria 0.56%	
		Russia 0.56%	
		South Korea 0.56%	
		Spain 0.56%	
		Sweden 0.56%	
		Uganda 0.56%	
			Helsinki 0.54%
			Kharkov 0.54%
			Melipe 0.54%
			Mexico City 0.54%
			Miami 0.54%
			Milan 0.54%
			Rhode Island 0.54%
			Richterwil 0.54%
			San Francisco 0.54%
			Shanghai 0.54%
			Sidney 0.54%
			Stockholm 0.54%
			Toronto 0.54%
			Trondheim 0.54%

Cotton, C. (2004) *Photography as Contemporary Art*, original ed. London: Thames and Hudson.

Jesús Jiménez, *Photography as Contemporary Art*
 (La fotografía como arte contemporáneo), 2007.
 (Imagen 9.14)

En sus inicios este proyecto fue recibido con desdén por parte del público, como otros proyectos de mi autoría lo han tenido. Es decir, no lo creían importante. La historia ha alcanzado a este proyecto, ahora en 2022 tiene una gran relevancia. En esta serie de libros analizados estadísticamente, los números son resultado del contenido de los libros investigados a través de fórmulas estadísticas para sacar proporciones. Los números resultado de mediciones, cálculos y cuantificaciones arrojan un mapa estadístico de cada libro. Los dígitos numéricos ayudan a entender el contexto del mundo de las publicaciones en el arte contemporáneo. Este proyecto nació al margen del conocimiento de los

proyectos antes mencionados por mis colegas artistas. Sin embargo, poco a poco, los fui conociendo a lo largo de este tiempo. Al investigar y escribir este apartado hago consciencia de un detalle: varios de los proyectos presentados hasta ahora en este capítulo fueron creados en 2007.

En 2015 tuve un encuentro inesperado con unas piedras formadas en una pista para correr, en mi mente creé el cuento de que alguien usaba a las piedras para contar las vueltas dadas a la pista de correr. Por lo que decidí recrear la acción creada en mi mente: contar con piedras mis vueltas en una pista para correr y fotografiar la evidencia (imagen 9.15).

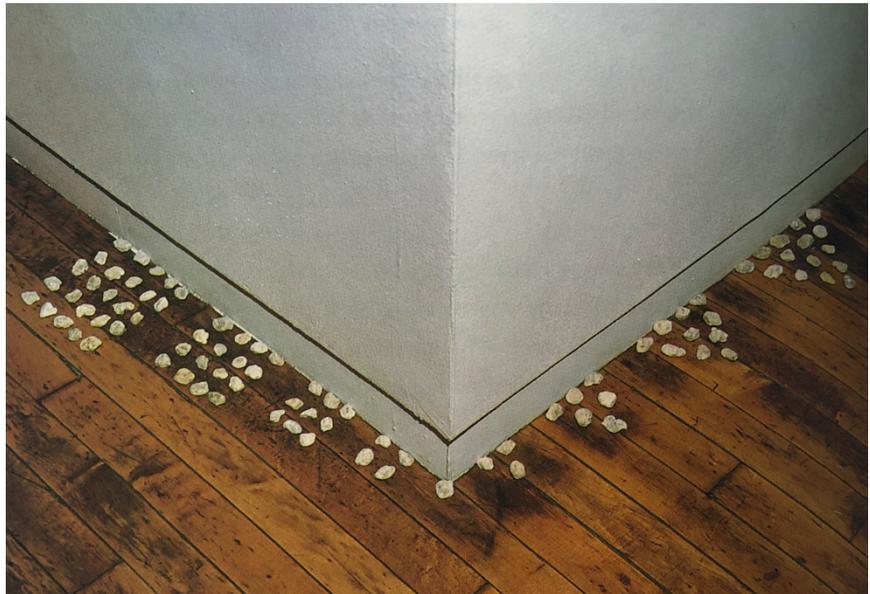
Jesús Jiménez, *10 vueltas*
(piedras sobre tronco) Parque
Ibirapuera, São Paulo, Brasil,
2019.
(Imagen 9.15)



En su obra *Triangular and Square Numbers* (Números cuadrados y triangulares), Mel Bochner usó piedras a manera de puntos para crear números cuadrados y triangulares (imagen 9.16). Si partimos de la unidad 1 (una piedra) a la derecha encontramos el número triangular 1 con tres piedras, número triangular 2 con seis piedras, número triangular 3 con diez piedras y número triangular 3 con 15 piedras; a la izquierda encontramos los números cuadrados: número cuadrado 1 con cuatro piedras, número cuadrado 2 con nueve piedras, número cuadrado 3 con 16 piedras y número cuadrado cuatro con 25 piedras.

En ambas figuras geométricas las bases con piedras son sucesivas al origen, las bases corresponden una con otra, es decir, la base comienza con dos piedras en ambas figuras y terminan con cinco piedras como base, luego pierden correlación, al ir edificando los números ya sean en triángulo o en cuadrado. En esta instalación escultural abstracta y minimalista, Mel Bochner no usa a los números occidentales para cuantificar, usa piedras, invierte el proceso, ahora el espectador tiene que contar y cuantificar para sacar sus propias conclusiones sobre qué es un número triangular o qué es un número cuadrado en términos Bochnerianos.

Mel Bochner, *Triangular and Square Numbers* (Números cuadrados y triangulares), 1971.
(Imagen 9.16)



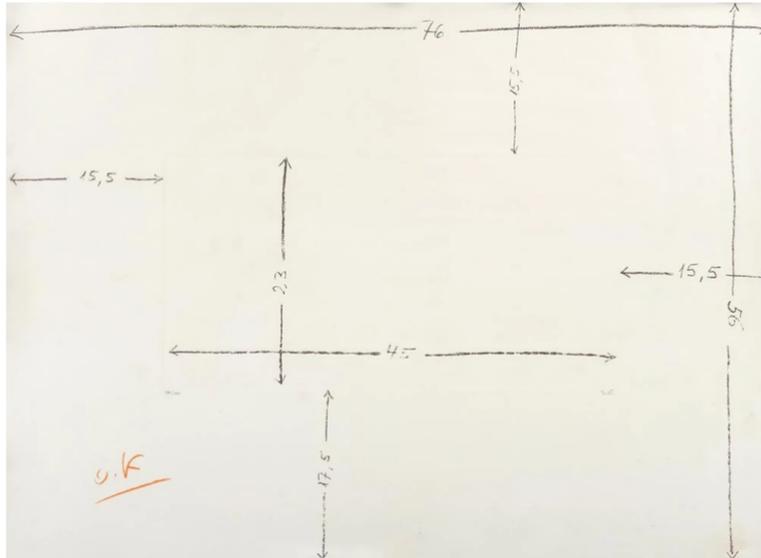
Walter De Maria, *The Broken Kilometer* (El kilómetro roto), 1979.
(Imagen 9.17)

Walter De Maria (estadounidense, 1935-2013) escultor, ilustrador y compositor creó en 1979 *The Broken Kilometer* (El kilómetro roto) (imagen 9.17).

“The Broken Kilometer (1979), located at 393 West Broadway in New York City, is composed of 500 highly polished, round, solid brass rods, each measuring two meters in length and five centimeters (two inches) in diameter. The 500 rods are placed in five parallel rows of 100 rods each. The sculpture weighs 18 3/4 tons and would measure 3,280 feet if all the elements were laid end-to-end. Each rod is placed such that the spaces between the rods increase by 5 mm with each consecutive space, from front to back; the first two rods of each row are placed 80 mm apart, the last two rods are placed 570 mm apart. Metal halide stadium lights illuminate the work which is 45 feet wide and 125 feet long. This work is the companion piece to De Maria's 1977 Vertical Earth Kilometer at Kassel, Germany. In that permanently installed earth sculpture, a brass rod of the same diameter, total weight and total length has been inserted 1,000 meters into the ground. The Broken Kilometer has been on long-term view to the public since 1979. This work was commissioned and is maintained by Dia Art Foundation”⁹⁷.

(El kilómetro roto (1979), ubicado en 393 West Broadway en la ciudad de Nueva York, está compuesto por 500 varillas de latón macizo, redondas y muy pulidas, cada una de las cuales mide dos metros de largo y cinco centímetros (dos pulgadas) de diámetro. Las 500 varillas se colocan en cinco filas paralelas de 100 varillas cada una. La escultura pesa 18 3/4 toneladas y mediría 3,280 pies si todos los elementos estuvieran colocados de punta a punta. Cada barra se coloca de manera que los espacios entre las barras aumenten 5 mm con cada espacio consecutivo, de adelante hacia atrás; las dos primeras varillas de cada fila se colocan con una separación de 80 mm, las dos últimas varillas se colocan con una separación de 570 mm. Las luces de estadio de haluro metálico iluminan el trabajo que tiene 45 pies de ancho y 125 pies de largo. Este trabajo es la pieza complementaria del Kilómetro Vertical de la Tierra de 1977 de De Maria en Kassel, Alemania. En esa escultura de tierra instalada permanentemente, una barra de latón del mismo diámetro, peso total y longitud total se ha insertado 1.000 metros en el suelo. El Kilómetro Roto ha estado a la vista del público a largo plazo desde 1979. Esta obra fue comisionada y es mantenida por Dia Art Foundation).

⁹⁷ The Broken Kilometer, en [diaart.org](https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states/), fecha de consulta 5:17 pm mayo 29, 2022, desde: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states/>



Mathias Goeritz, *Homenaje al papel*, 1965.
(Imagen 9.19)

Teresa Margolles (mexicana, n. 1963) es una artista visual multidisciplinaria en cuya obra un tema recurrente es la violencia. En su obra podemos apreciar algunas creaciones donde la cuantificación y el cuerpo violentado se hacen presentes, prueba de ello es la instalación *57 cuerpos* (imagen 9.20). Para esta obra, Margolles crea una línea suspendida con hilos de suturación, amarrados uno tras otro. Estos materiales tienen una particularidad, fueron los remanentes de los hilos usados para autopsias en cuerpos que sufrieron violencia en México. Cada hilo representa un cuerpo, la instalación varía en el número de cuerpos que representa, esta variable depende de las medidas del espacio donde se presenta.



Teresa Margolles, *57 cuerpos*,
2010.
Hilo sintético, hilo de algodón,
sangre y fluidos corporales, 2190
cm. Detalle de instalación.
Dimensiones variables
(Imagen 9.20)

Para hablar de cuantificaciones y números en el mundo del arte contemporáneo el título de este capítulo suena bastante simple. Creo que he comprobado que es todo lo contrario, los artistas que he mostrado y sus trabajos, junto con mis trabajos, abordamos este tema de una manera compleja, es decir, vamos más allá de contar y medir. Usamos números para medir y cuantificar con una intención, que en algunas ocasiones parte de una obsesión personal. Por ejemplo a Mel Bochner y los científicos de Singer, con los que convivía en su laboratorio, les gustaba dialogar sobre cómo los artistas y los científicos podían llegar a una idea sobre la objetivación, lo cual lo llevó a crear obras de arte sobre la representación de la proporción y sobre la medición y la cuantificación.

Los números como cuantificadores y medidores denotan objetivación, es el artista quien a través de su mano y su forma de pensar les connota de un sentido singular. En este caso, la particularidad y la subjetividad artística están dadas por las decisiones que va tomando cada creativo sobre cómo presentar su trabajo, aun cuando se trate de algo tan racional como medir y cuantificar con números. Con la ayuda de los números podemos cuantificar y medir casi todo, estos procesos se pueden volver arte siempre y cuando en un artista exista una idea, un proyecto y una intención artística para hacerlo. Como se mostró en este capítulo los números por su significado denotativo pueden ser usados para medir y cuantificar, pero en las artes adquieren otros papeles por su significado connotativo, debido a la forma en que el artista los usa para expresar sus particularidades en un contexto dado (imagen 9.21).

March 15, 2020 at 6:32 PM, f/ 16,1/640
ISO 400, Focal length 50 mm, File Size
68.7 MB, Dimensions 6000x4000,
Dimensions (in inches) 20.0" x 13.3",
Resolution 300 ppi, Bit Depth 8, Color
Mode RGB, GPS 19°41'30"N 101°08'19"W



Jesús Jiménez, *March 15, 2020 at 6:32 PM, f/ 16,1/640, ISO 400, Focal length 50 mm, File Size 68.7 MB, Dimensions 6000x4000, Dimensions (in inches) 20.0" x 13.3", Resolution 300 dpi, Bit Depth 8, Color Mode RGB, GPS 19°41'30"N 101°08'19"W. Photographic Metadata Series*, (Serie Metadatos fotográficos), 2022. En esta serie hecha con imágenes aleatorias de mi archivo personal los metadatos se expanden, la imagen se comprime, los datos técnicos de la imagen ocupan el lugar de la imagen, la imagen ocupa el lugar de la ficha técnica.
(Imagen 9.21)⁹⁸

⁹⁸ Por ejemplo, en la imagen 9.21, los números están en el pretexto para realizar una idea; ¿cómo medir una fotografía? (1), en este caso, los dígitos numéricos, no sólo se manifiestan en la idea de "medir una fotografía", además forman parte de la idea manifestada; mostrar la medición fotográfica a través de sus metadatos (2), los números se muestran en las restricciones; mostrar sólo los metadatos numéricos de fotografías digitales (3), los números son usados en la obra de arte y en el título (4), los números están presentes por el contexto en que se dan -sólo se usan fotografías digitales- los dígitos numéricos aparecen de forma aleatoria porque no sabemos con qué metadatos nos vamos a encontrar, sino hasta que se captura la fotografía y se revelan los metadatos (5). Los números se manifiestan en la mente del espectador al mostrarle los metadatos técnicos numéricos que tienen que ver con la fotografía presentada (6). En esta imagen todos los puntos anteriores se manifiestan como restricciones de pasos a seguir, pero además como un resultado de las combinaciones anteriores, siguiendo o no, combinando o no, los pasos mencionados (7).

X. EL TIEMPO CON NÚMEROS EN LAS OBRAS DE ARTE

—¿Cuánto tiempo es para siempre? —preguntó Alicia.
—A veces, sólo un segundo —dijo el conejo blanco.
—¿Y cuánto tiempo es un segundo?
—Cuando amas —respondió el conejo blanco— una eternidad⁹⁹.
Alicia en el país de las maravillas

El tiempo está en todas las obras de arte, su presencia puede estar en su año de creación o en su ficha técnica. Para este capítulo desarrollaré cómo algunos artistas usamos números de forma consciente en formato de tiempo. Para comenzar es importante aclarar los conceptos de tiempo y fecha. De acuerdo con el diccionario *Oxford Languages* la definición de tiempo es “1. Dimensión física que representa la sucesión de estados por los que pasa la materia. 2. Período determinado durante el que se realiza una acción o se desarrolla un acontecimiento”¹⁰⁰. En el mismo diccionario encontramos la definición de fecha “1. Indicación del tiempo y a menudo del lugar en que se hace u ocurre una cosa, especialmente la que figura en una carta o en un documento señalando el día, el mes y el año. 2. Tiempo, determinado por el día, el mes y el año, en que se hace u ocurre una cosa”¹⁰¹.

En este sentido, uno de los mayores exponentes en cuanto a tiempo, números y arte es On Kawara (japonés, 1932-2014). En una de sus series más conocidas, él pinta el tiempo marcando sobre un lienzo la fecha en la que pinta su cuadro, esté donde esté, con la tipografía propia de la fecha del periódico local, donde él ejerce el proceso de pintar la fecha (imagen 146). En esta tarea minimalista y conceptual On Kawara deja claras las fechas en que fue creando cada una de sus pinturas, así como la localidad donde las realizó; en cierto sentido, él actúa como el curador de su colección de fechas. Los números en su obra *4 marzo 1973* denotan una fecha, los cuales están connotados por las noticias en el periódico utilizado como referente del contexto para pintar su obra.

⁹⁹ Carol, L. *Alicia en el país de las maravillas*, citado por Ortega, J. (2020), Cuánto tiempo es para siempre, El Nacional, fecha de consulta 11:22 am, junio 2, 2022, desde: <https://www.elnacional.com/opinion/cuanto-tiempo-es-para-siempre/>

¹⁰⁰ Definición tiempo, diccionario Oxford Languages, fecha de consulta: 11:30 am, junio 2, 2022, desde: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=definici%C3%B3n+de+tiempo>

¹⁰¹ Definición fecha, diccionario Oxford Languages, fecha de consulta: 11:41 am, junio 2, 2022, desde: <https://www.google.com/search?q=significado+de+fecha&oq=significado+de+fecha&aqs=chrome..69i57j0i13l9.5039j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>



On Kawara, *4 March 1973* (4 marzo 1973), *Dakar*, 1973.
(Imagen 10.1)

En el texto en el periódico se puede leer lo siguiente: Le soleil, les fedayin ont execute trois otages. Ceux qui font la grève ne font de tort qu'à eux (El sol, los fedayines ejecutaron a tres rehenes. Los que van a la huelga sólo se hacen daño a sí mismos).

On Kawara, también es el autor de la obra *One Million Years*.

“The work ‘One Million Years’ by the Japanese artist On Kawara, published in 1999 but based on a work of 1969, describes two million years. Part 1 ‘For Those Who Have Lived and Died’ comprises the years 998.031 B.C. up to and including 1969; Part 2 ‘For the Last One’ begins with 1993 and ends with 1.001.992. Each page counts 500 years. A human life occupies less than one fifth of a page”¹⁰². (La obra 'Un millón de años' del artista japonés On Kawara, publicada en 1999, basada en una obra de 1969, describe dos millones de años. La parte 1 “Por los que han vivido y muerto” comprende los años 998.031 a.C. hasta 1969 inclusive; la parte 2 'Para el último' comienza con 1993 y termina con 1.001.992. Cada página cuenta 500 años. Una vida humana ocupa menos de una quinta parte de una página).

El libro se ha leído completo o en partes en museos, galerías y exposiciones, como en la Documenta XI y en la plaza Trafalgar en Londres (imagen 10.2).

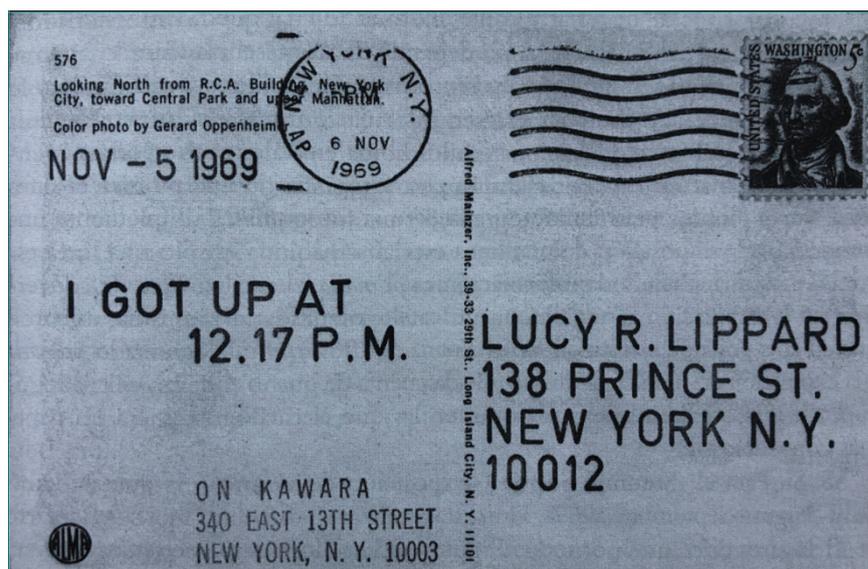
¹⁰² Kawara, O., *One Million Years*, citado en [stedelijk.nl](https://www.stedelijk.nl/en/collection/10699-on-kawara-one-million-years), fecha de consulta: 4:37pm, junio 2, 2022, desde: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/10699-on-kawara-one-million-years>

On



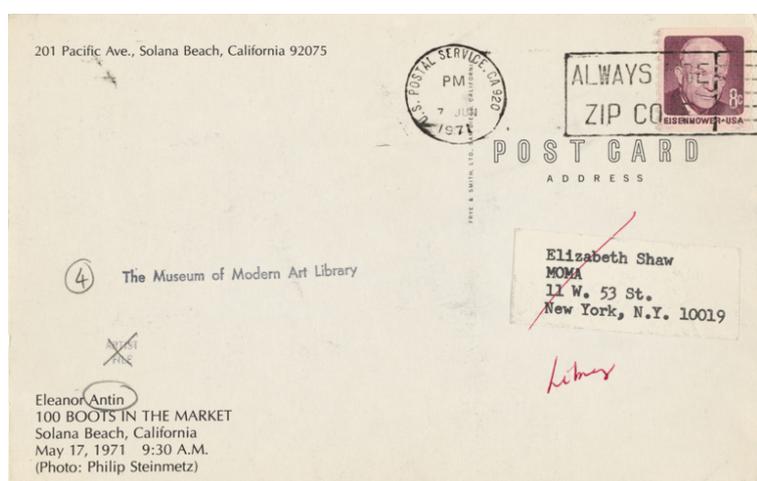
Kawara, *One Million Years*, 1999.
(Imagen 10.2)

El mismo artista creó en 1969 la serie *I got up* (Me levanté). On Kawara envió durante cuatro meses postales con escenas de Nueva York a Lucy R. Lippard, al igual que en otros momentos lo hizo con otros amigos. En estas postales anotó a qué hora se levantó cada día, su nombre y dirección, así como la dirección de sus destinatarios (imagen 10.3).



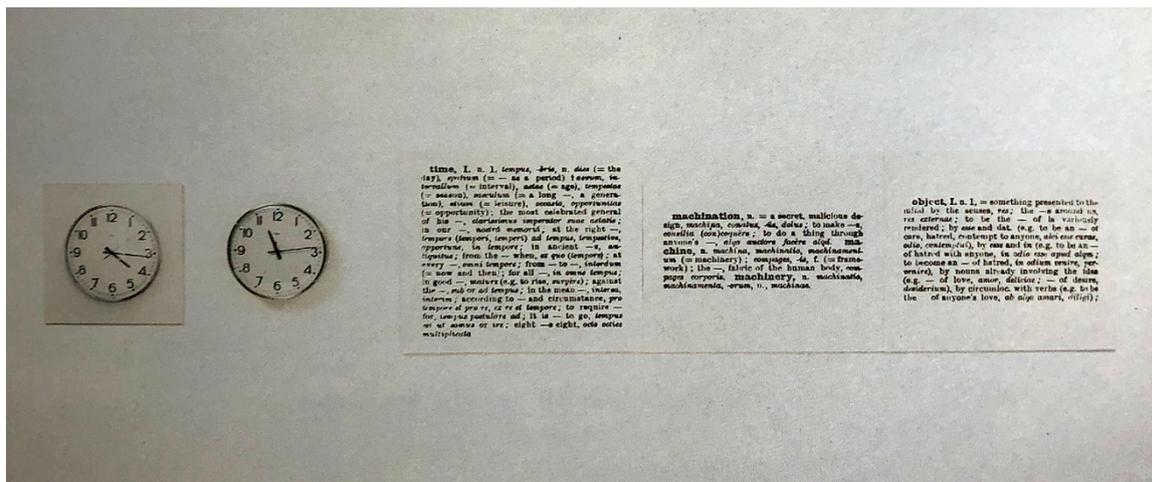
On Kawara, postal de la serie, *I got up* (Me levanté) 1969.
(Imagen 10.3)

Eleanor Antin (estadounidense, n. 1935) trabajó con arte postal, el cual creó a partir de sus fotografías. En la sección *Los números en objetos en las artes visuales* analicé la parte frontal de sus postales de la serie *100 Botas*. Para este capítulo analizaré la parte posterior de estas postales (imagen 10.4). Al igual que On Kawara, la parte posterior de estos documentos presentan un cúmulo de datos donde los números se manifiestan en la esencia del documento postal de diferentes formas. Para este capítulo es importante mencionar cómo en estas series se incluye la fecha y la hora de forma consciente: en *100 Botas* es para mostrar el momento de la toma fotográfica, en *Me levanté* es para crear un diario.



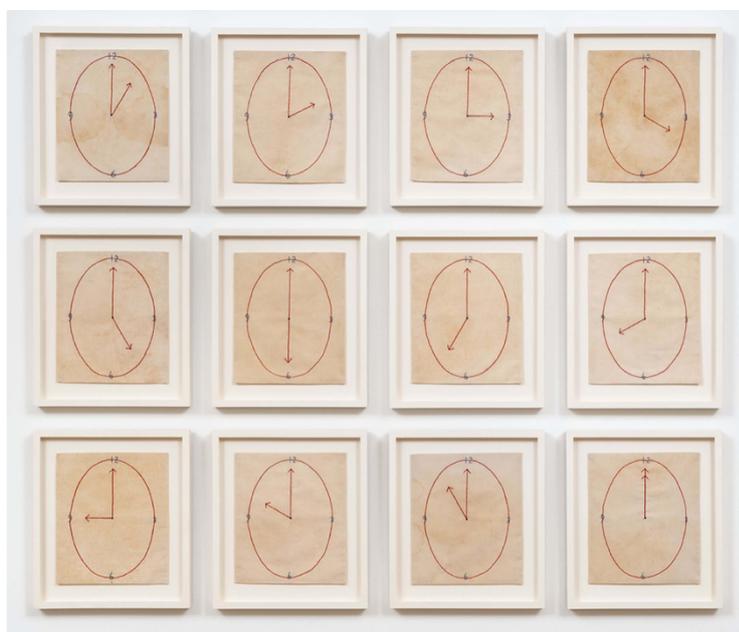
Eleanor Antin, postal de la serie, *One Hundred Boots* (Cien botas)
Detalle de postal, 1971.
(Imagen 10.4)

Joseph Kosuth (estadounidense, n. 1945) es un artista líder en el arte conceptual. En esta rama del arte, él encontró una postura de rechazo a las obras ornamentales. En una de sus series aborda los conceptos y significados de ciertos objetos a partir de diferentes perspectivas. En *Clock (One and Five)* (Reloj (Uno y cinco)) Kosuth aborda el tiempo (imagen 10.5). En la instalación denota un reloj de pared (el objeto del tiempo), una fotografía del mismo reloj (la imagen del tiempo), en el muro encontramos los significados impresos y ampliados de tiempo, maquinación y objeto. Toda esta instalación, bajo la connotación de Kosuth, sirve para pensar y razonar la idea, la representación y el concepto del tiempo.



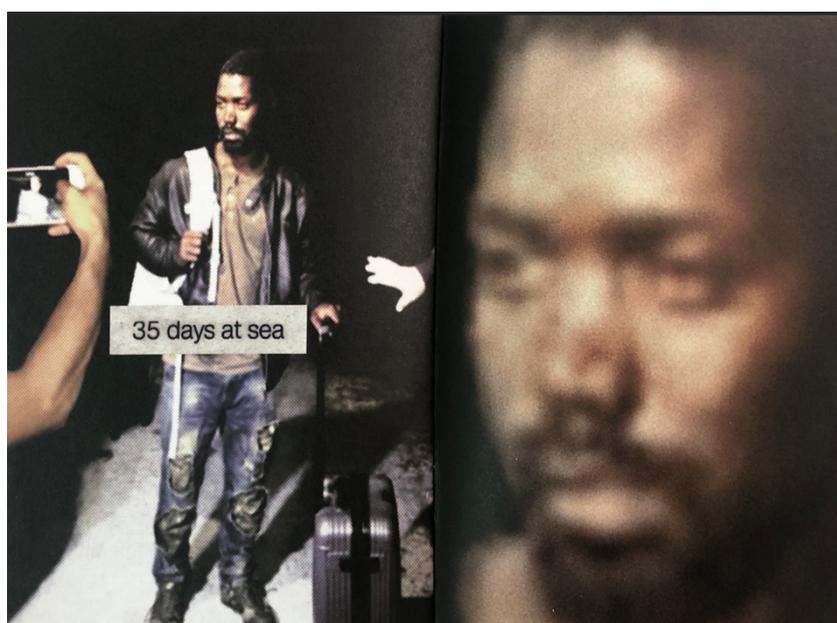
Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)* (Reloj (Uno y cinco)), 1965, (Versión de Exposición 1997). (Imagen 10.5)

Louise Bourgeois (francesa, 1911–2010) fue una artista multidisciplinaria que abordó la pintura, la escultura, la instalación, el arte objeto y el dibujo. Dentro de todas sus fascinaciones destaca para esta sección su obsesión por crear obras que dialogan con las horas del día marcadas en el reloj (imagen 10.6). El tiempo se manifiesta en el pasar de la hora en cada cuadro creado por Bourgeois. Vemos en cada composición un círculo oval, marcado por las horas 12, 3, 6 y 9, al centro se observan dos manecillas, una que marca las horas y otra que marca los minutos. La autora fragmenta el día en horas, desde la 1 hasta las 12, las mismas composiciones, en un proyecto versión editorial, van acompañadas de un poema para cada hora. Las horas denotadas en los dibujos son connotadas con poemas.



Louise Bourgeois, *Hours of the Day (One and Five)* (Horas del día (una y cinco)), 2006. (Imagen 10.6)

Gerardo Suter (argentino, n. 1957) aborda en su trabajo creativo la instalación, el video, la fotografía. En su proyecto *Origen y destino*, crea una serie de libros que decantan en una exposición multifacética, en donde aborda el tema de la inmigración. El tiempo y los números se presentan para hacer consciencia de la crisis humanitaria en la inmigración global. En *35 days at sea* (35 días en el mar) (imagen 10.7) Suter hace evidente el tiempo que pasó un inmigrante en el mar antes de llegar al destino donde desembarcó. La imagen tomada del internet transmuta al catálogo de la exposición a manera de díptico, donde el objetivo no es sólo hacernos conscientes del tiempo que este ser pasó en una barca en el mar, sino también crear una conexión empática con su rostro ampliado y puesto en primer plano.



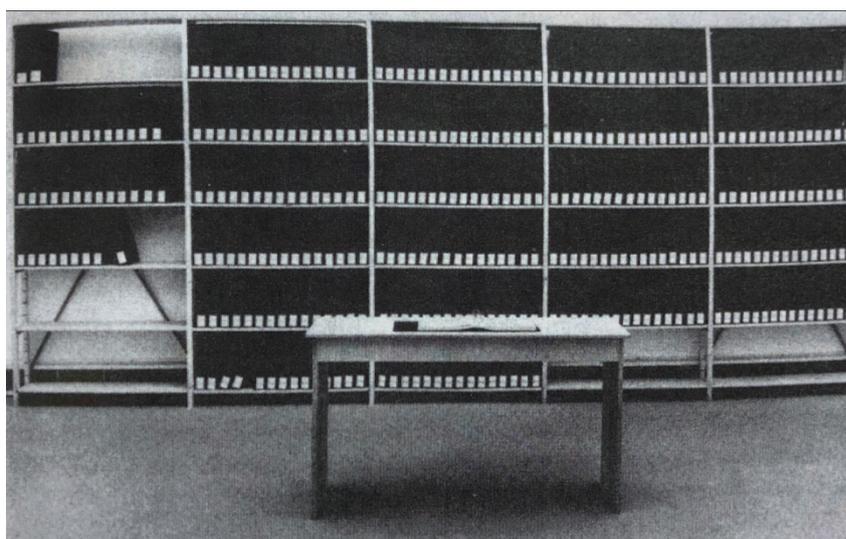
Gerardo Suter, *Origen y destino*, detalle catálogo de exposición, 2020. (Imagen 10.7)

Gavin Turk (inglés, n. 1967) creó una placa en 1991, a manera del cómo las placas en Londres son predispuestas para señalar dónde y cuándo vivieron ciertos personajes famosos en esta ciudad. *Cave* (Cueva) (imagen 10.8) fue creada e instalada en el estudio que tuvo Turk de 1989 a 1991. La placa sirve para enmarcar a través de las fechas en números su estadía en este estudio.



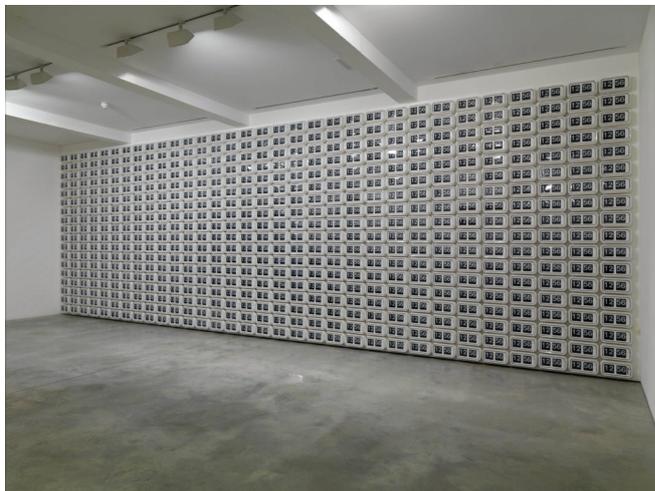
Gavin Turk, *Cave* (Cueva) 1991.
(Imagen 10.8)

Hanne Darboven (alemana, 1941–2009) fue una artista conceptual que abordó a los números en instalaciones minimalistas de gran escala. En 1971 presentó su instalación *One Century in One Year* (Un siglo en un año) con 365 volúmenes de 100 páginas cada uno (imagen 10.9). Darboven nos confunde por un momento, ¿cómo crear un siglo en un año? La respuesta está en su instalación, cada volumen representa un día, juntos dan los 365 días del año y cada volumen tiene 100 páginas al multiplicarlos nos dan el número 36,500 que simboliza los días que tiene un siglo: $100 \text{ años} \times 365 \text{ días} = 36,500 \text{ días}$ en un siglo, archivados en un año.



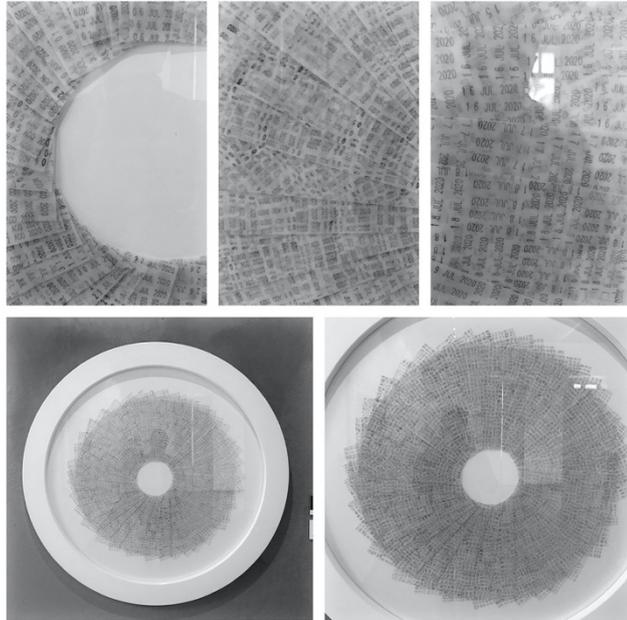
Hanne Darboven, *One Century in one Year* (Un siglo en un año) 1971.
(Imagen 10.9)

Darren Almond (inglés, n. 1971) es un creativo visual que tiene la particularidad que cuando trabaja con el tiempo usa una tipografía relacionada con la hora. En 2008 tuvo la oportunidad de apreciar su instalación *Tide* (Marea). En un muro de la galería se instalaron relojes tipo *flip*. Al escuchar, ver y sentir el cambio de las hojas en todas las pantallas de los relojes, la marea del tiempo se siente en cada minuto que pasa (imagen 10.10). En esta instalación los números marcan la hora, nos hacen reflexionar sobre el presente, al pasar cada minuto, nos hace pensar en el minuto que pasó y al mismo tiempo crean una ansiedad por querer apreciar la marea más seguido. Sin embargo, Darren obliga al espectador a esperar a que pase un minuto entre cada cambio para apreciar la marea.



Darren Almond, *Tide* (Marea), 2008.
(Imagen 10.10)

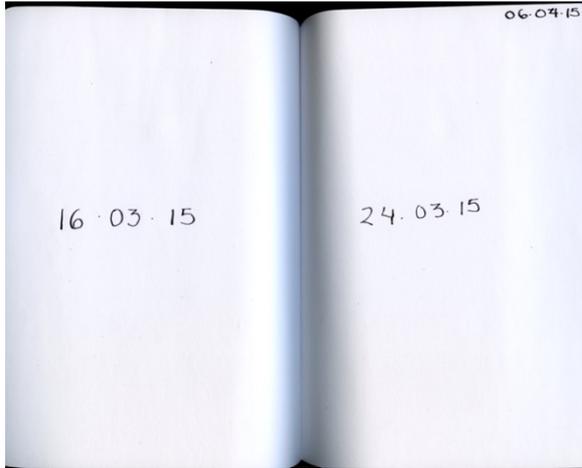
El tiempo con números está presente en la tesitura del arte contemporáneo, su uso depende de la intención y la connotación que el artista quiera darle. Durante la pandemia por SARS COV2 la mayoría de los seres humanos guardamos periodos de cuarentena: en su inicio, durante las nuevas cepas, al viajar y cruzar fronteras, así como durante el periodo en el que uno contrajo la enfermedad. La necesidad de enmarcar este contexto en el tiempo fue la principal razón para crear *Cuarentena circular 2020*, (imagen 10.11).



Jesús Jiménez, *Cuarentena circular*,
2020.
(Imagen 10.11)

Cuarentena circular 2020 fue creada durante la pasada pandemia. Cada día, durante 40 días, con ayuda de un sello fechador y tintas llenaba la fecha del día en una hoja tamaño carta de papel de trazo. Lo circular se refiere a lo cíclicas que se estaban volviendo las cuarentenas. La obra fue acreedora al premio de adquisición de la Bienal nacional de pintura y grabado Alfredo Zalce en México en 2020. La acumulación de fechas y días habla del proceso que vivimos durante la pasada pandemia, es un referente del cómo se quedan estos días en la memoria de nuestra mente.

Existen fechas que nos marcan en lo general como humanidad, existen otras que nos van marcando de manera particular. En mi caso existen varios eventos que han marcado un antes y un después. Uno de ellos fue el secuestro sufrido en 2015 durante nueve días, del cual ya he escrito previamente en otro capítulo de esta tesis. Al repasar mis apuntes, encontré una nota del 6 de abril de 2015, 16.03.2015 – 24.03.15. Fue la primera que escribí en mis apuntes después del secuestro (imagen 10.12). Antes de escribir las fechas, dejé nueve páginas en blanco como referente a los nueve días del secuestro. La acción de este escrito aún no tiene una salida artística expositiva. Sin embargo, queda en la memoria de lo más íntimo; sí fueron nueve días que me quitaron la libertad, los números en fechas del periodo vivido escritos en mis notas lo atestiguan.



Jesús Jiménez, *16.03.15 -24.03.15* .
Detalle libreta de notas, 2015.
(Imagen 10.12)

Taryn Simon (estadounidense, n. 1975) trabaja el nuevo documentalismo con fotografía, escultura, video e instalación. En la serie *The Innocents* (Los inocentes) (imagen 10.13) fotografía a individuos que salen libres de prisión, por ser inocentes. Simon lleva a estos personajes a donde presuntamente cometieron el crimen, para fotografiarlos. En el título de la fotografía se encuentra el nombre del sentenciado, detalles de su crimen, su sentencia y del tiempo que cumplió de su sentencia antes de ser declarado inocente. El proyecto es un enunciado sobre las fallas en el sistema legal estadounidense; en la serie se ve una película de los hombres y mujeres que padecen esto, en su mayoría son negros y pobres.



Taryn Simon, *Larry Mayes, Arrest Scene, The Royal Inn, Gary, Indiana, 2002*. Police found Mayes hiding under a mattress in this room. He served 18.5 years of an 80-year sentence for rape, robbery, and unlawful deviant conduct. (Taryn Simon, Larry Mayes, escena del arresto, The Royal Inn, Gary, Indiana, 2002. La policía encontró a Mayes escondido debajo de un colchón en esta habitación. Cumplió 18.5 años de una sentencia de 80 años por violación, robo y conducta desviada ilícita).
(Imagen 10.13)

El tiempo y los números están ligados y correlacionados 1:1. Tal vez esta correlación pueda tener su origen en que ambos conceptos fueron creados por el ser humano. Los artistas tomamos estos constructos, los deconstruimos y los volvemos a ensamblar para exponer de manera creativa y particular nuestro pensamiento sobre el tiempo. Como pudimos ver, los números usados como fechas denotan un punto cronológico, pero por su carácter connotativo adquieren otros significados que están dados por el contexto y su referente. En tanto exista el tiempo, los números permanecerán, mientras estos existan, los artistas seguiremos realizando trabajos de arte que expongan nuestro pensamiento y nuestras particularidades sobre el tiempo en un contexto dado.

XII. LOS NÚMEROS EN OBRAS DE ARTE ABSTRACTO

Como hemos visto en otros capítulos, Mel Bochner (estadounidense, n. 1940) es considerado como uno de los fundadores del arte conceptual, comenzó como pintor, para luego ser artista conceptual y desde hace varios años dedicarse a la pintura nuevamente. Costello e Iversen, en el capítulo “Productive Missunderstandings” (Malentendidos productivos), citado en *Photography After Conceptual Art* (Fotografía después del arte conceptual) señalan:

“In 1966 'Mel Bochner had no expertise with a camera'¹⁰³. He chanced upon photography as a means to show his process-based sculpture in a gallery context without producing an undesired 'objecthood'. Here Bochner, along with Bruce Nauman, Robert Smithson and others formed part of an emerging 'postminimalist' response to the perceived contradiction between minimalism's emphasis on contextual concerns and the residual monumentality of much minimalist work, up to, and arguably including, Robert Morris's 'anti-form' pieces. The images in Bochner's first photographic work, 36 photos and 12 diagrams (1966) (imagen 11.1) were taken by Gretchen Lambert, a professional photographer who had made her reputation in the New York art world shooting minimalist works for publication. Yet, as early as 1967, Bochner realized that his own artistic practice had come to focus on the photographs themselves, that his work had 'become about photography without [my] wanting it to'¹⁰⁴. Seeking to ground his photographic work theoretically, Bochner determined to 'look into the history of the medium and find out what's been written about it, what the issues are'^{105,106}.

(En 1966, 'Mel Bochner no tenía experiencia con una cámara'¹⁰². Se topó con la fotografía como un medio para mostrar su escultura basada en procesos en el contexto de una galería sin producir una 'objetividad' no deseada. Aquí, Bochner, junto con Bruce Nauman, Robert Smithson y otros formaron parte de una respuesta 'posminimalista' emergente a la contradicción percibida entre el énfasis del minimalismo en las preocupaciones contextuales y la monumentalidad residual de gran parte del trabajo minimalista, hasta, y posiblemente incluyendo, el 'de Robert Morris', piezas anti-forma. Las imágenes del primer trabajo fotográfico de Bochner, 36 fotos y 12 diagramas (1966) (imagen 11.1) fueron

¹⁰³ Mel Bochner en conversación con el autor, marzo 24, 2008, citado en *Productive Misunderstandings*, Costello, D., Iversen M. (2010). *Photography after conceptual art*, Oxford: John Wiley & Sons Ltd, p. 88.

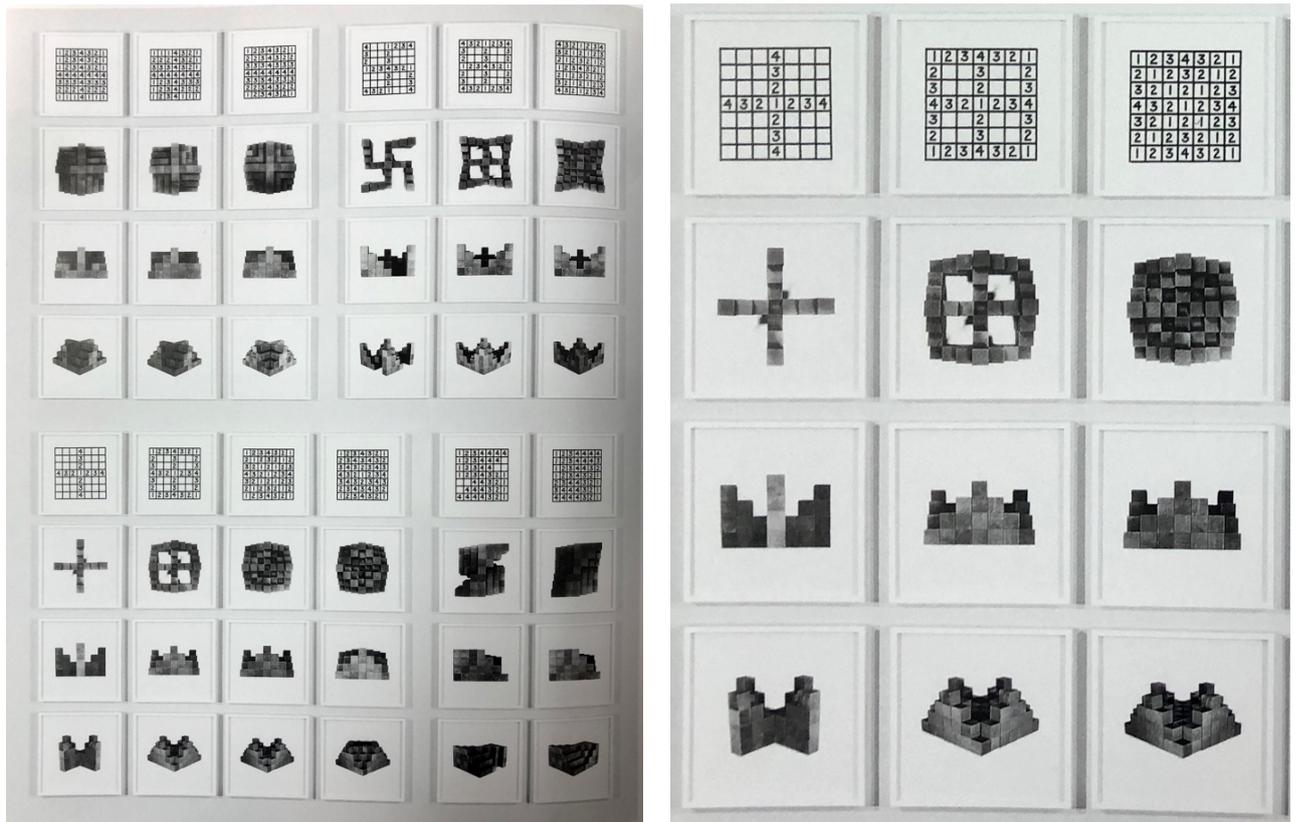
¹⁰⁴ Hans Ulrich Obrist & Sandra Antelo-Suárez, entrevista con Mel Bochner, citado en *Productive Misunderstandings*, Costello, D., Iversen M. (2010). *Photography after conceptual art*, Oxford: John Wiley & Sons Ltd, p. 88.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Costello, D., Iversen M. (2010), *Productive Misunderstandings*, *Photography after conceptual art*, Oxford: John Wiley & Sons Ltd, p. 88.

tomadas por Gretchen Lambert, una fotógrafa profesional que se había ganado su reputación en el mundo del arte de Nueva York fotografiando obras minimalistas para su publicación. Sin embargo, ya en 1967, Bochner se dio cuenta de que su propia práctica artística se había centrado en las fotografías en sí mismas, que su trabajo "se había convertido en fotografía sin [mi] deseo"¹⁰³. Buscando fundamentar teóricamente su trabajo fotográfico, Bochner decidió 'indagar en la historia del medio y averiguar qué se ha escrito al respecto, cuáles son los problemas'¹⁰⁴)¹⁰⁵.

En el políptico citado aparecen 12 diagramas matemáticos, estos dictan el mapeo mental de las esculturas abstractas fotografiadas. Para ser apreciadas, se tienen que observar en lo íntimo, una a una se deben esquematizar en la mente, sólo así se pueden entender en lo individual y en su conjunto. En esta producción podemos apreciar cómo un mismo elemento al ser estructurado matemáticamente para agruparlo en diferentes combinaciones, de acuerdo a su equivalente en el esquema, transmuta a diversas esculturas donde el número está en el trasfondo. El rigor fotográfico no está restringido por la alta tecnicidad que pide la fotografía ortodoxa, sino por el contrario, por lo más simple que nos puede dar una cámara fotográfica: un disparo y una captura. El objetivo de las tomas fotográficas era solamente capturar diferentes puntos de vista de las esculturas -central, frontal o normal y picado-. Sin embargo, estos puntos de vista no estuvieron dictados por los intereses plásticos y técnicos de la fotografía de arte, el artista sólo buscaba imágenes para mostrarlas a las galerías. Es a través de una plataforma bidimensional fotográfica que Bochner comunica mediante varias imágenes el sentido de tridimensionalidad de sus composiciones escultóricas.



Izq. Mel Bochner, *36 Photos and 12 Diagrams*, (36 fotos y 12 diagramas) 1966.
 Dcha. Mel Bochner detalle *36 Photos and 12 Diagrams* (36 fotos y 12 diagramas), 1966.
 (Imagen 11.1)

Mel Bochner trató a las fotografías de la forma más simple posible, ya que en esos años la fotografía no tenía ningún valor artístico, la documentación fotográfica de sus obras capturó su atención, pero estas imágenes se tuvieron que archivar por unos años hasta que el interés por mostrarlas por parte de los museos y galerías se hizo presente. En esta serie de fotografías de esculturas y diagramas el número está presente en la conceptualización, en la producción de las esculturas, en la mente del espectador y en el título de la pieza. Estas equivalencias entre los números y el objeto escultórico fotografiado ofrecen un juego mental complejo y ordinario, sólo disponible para quien tenga la intención de sumergirse en la lectura de las esculturas planteadas.

Jason Salavon (estadounidense, n. 1970), como vimos en el capítulo *Activo circulante*, es un artista conceptual que trabaja con tecnología de software para crear sus

composiciones de arte. En el 2002 creó la serie *Every Playboy*¹⁰⁷ *Centerhold, The Decades (normalized)* (Cada punto central de *Playboy*, las décadas (normalizado)). Salavon produce un empalme visual sobreponiendo las portadas mensuales de *Playboy* agrupadas por décadas, es decir, si la publicación era mensual, en una sola imagen tenemos 120 portadas sobrepuestas (12 meses x 10 años = 120 portadas) (imagen 11.2).

Salavon normaliza¹⁰⁸ las portadas por décadas para llegar a un punto medio. Las improntas en esta serie de Salavon nos remiten a una imagen mental, sobre cómo un cúmulo de datos, en este caso imágenes de desnudos femeninos en las portadas de la revista *Playboy*, se van impregnando en el imaginario colectivo, para quedar como una mancha en la memoria; los datos de la portada en formato de títulos, fecha, contenido, quedan prácticamente ilegibles. Los números están presentes en diferentes formas abstractas: (1) en los títulos de las imágenes, (2) por el hecho de usar el término normalizados, se puede inferir que existe un proceso estadístico de datos numéricos analizados, y evaluados en diferentes escalas y valores para sacar una media; (3) en otra lectura usa a los números en formato de tiempo para hablar de las décadas de 1960, 1970 y 1980, tiempo de publicación de las revistas; (4) en otro punto los números se hacen presentes cuando el lector descubre que cada imagen está formada por la superposición de por lo menos 120 portadas de esta revista de edición mensual; (5) en esta serie abstracta varios números se develan en el proceso mental del receptor a partir de la información contenida en las aristas mencionadas.

¹⁰⁷ Playboy, revista estadounidense de pornografía femenina, fundada en 1953, actualmente sólo disponible en línea.

¹⁰⁸ "In the simplest cases, normalization of ratings means adjusting values measured on different scales to a notionally common scale, often prior to averaging" (En los casos más simples, la normalización de las calificaciones significa ajustar los valores medidos en diferentes escalas a una escala teóricamente común, a menudo antes del promedio). Definición de normalización en estadística, diccionario Wikipedia, fecha de consulta: 15:00 pm, junio 15, 2022, desde: [https://en.wikipedia.org/wiki/Normalization_\(statistics\)#](https://en.wikipedia.org/wiki/Normalization_(statistics)#)

Jason Salavon, *The 1960s*, From the series *Every Playboy Centerfold, The Decades (normalized)* (Los 1960s, de la serie cada punto central de *Playboy*, las décadas (normalizado)), 2002, (Imagen 11.2)



Siguiendo el mismo proceso que Salavon, en 2006 decidí comenzar a superponer mis autorretratos anuales en una misma imagen (imagen 11.3). Al terminar cada año tomo todas las imágenes de mis autorretratos y *selfies* para empalmarlas y crear una imagen. El proceso culmina con una imagen abstracta, la cual busca crear preguntas y respuestas sobre la autoimagen, el autorretrato y su huella en nuestra memoria. En esta serie podemos localizar a los números en la conceptualización, en el proceso y en los títulos. En este proyecto, los dígitos numéricos en los títulos permiten revelar el enigma en la imagen abstracta.



Jesús Jiménez, *200 autorretratos normalizados del año 2007*. (Imagen 11.3)



Jesús Jiménez, *2632 selfies y autorretratos normalizados del año 2021*.
(Imagen 11.4)

Como se puede apreciar en la imagen 11.4 creé *2632 selfies y autorretratos normalizados del año 2021*. Es notable la diferencia de la cantidad anual de autorretratos entre 2007 y 2021. Existe un incremento del 1216% en las imágenes producidas, es decir, 2432 autorretratos y *selfies* más entre un año y otro. En 2007 no tenía un dispositivo inteligente, sólo tenía una cámara profesional; desde 2009 tengo un teléfono inteligente, entonces el número de mis fotografías en mi archivo personal ha venido creciendo cada año. Las imágenes al acoplarse una encima de otra, para crear una nueva, son connotadas con carácter de photophagia.

Sean Scully (irlandés, n. 1945) es un artista que gusta del producir arte abstracto principalmente en pintura, escultura y fotografía. En *Art Horizon #4* (Horizonte del arte #4) nos presenta la fotografía de una pintura abstracta de un horizonte (imagen 11.5). Nos queda claro que es un horizonte artístico, porque fue pintado y fotografiado por un artista. Scully nos hace saber que es el horizonte del arte número 4, es muy probable que tenga otros horizontes, pero al igual que Salavon, usa al arte abstracto como medio para concatenarlo a números y así crear una obra de arte, en donde esta y el título se relacionan.

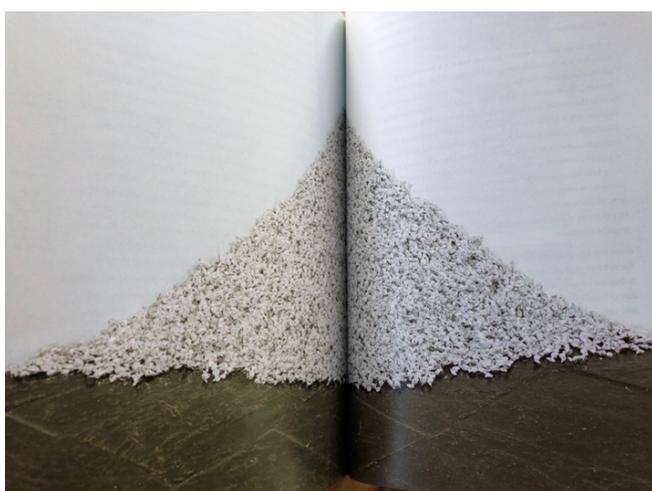
En estas obras la relación es de comensalismo, en donde ambas partes se necesitan y se alimentan una de otra sin perjudicarse¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Definición de comensalismo, en Wikipedia, fecha de consulta: 11:30 am, junio 16, 2022, desde: <https://es.wikipedia.org/wiki/Comensalismo>



Sean Scully, *Art Horizon #4* (Horizonte del arte #4), 2001.
(Imagen 11.5)

Félix González-Torres, quien fue abordado en el capítulo *Los números en sujetos simulados con objetos dobles*, creó en 1991 *Untitled (Lover Boys)* (Sin título (chicos amantes)). A esta instalación la acompaña la siguiente ficha técnica: *individually cellophane – wrapped sweets, endless supply; ideal weight 159 kg (250 lb). Variable dimensions* (dulces individuales envueltos en celofán, suministro ilimitado; peso ideal 159 kg (250 lb). Dimensiones variables) (imagen 11.6). En el imaginario de González-Torres, para esta instalación, cada dulce representa un chico amante, sin título (sin nombre), el espectador puede tomar el dulce (el chico amante) o no, para consumirlo o no, para metabolizarlo o no, tal vez disponer el empaque en la basura o tal vez coleccionarlo.



Félix González-Torres, *Untitled (Lover Boys)* (Sin título (chicos amantes)), 2001.
(Imagen 11.6)

En esta obra de González-Torres, los números están en el instructivo de la instalación, los números se manifiestan en la cantidad abstracta de dulces que va variando

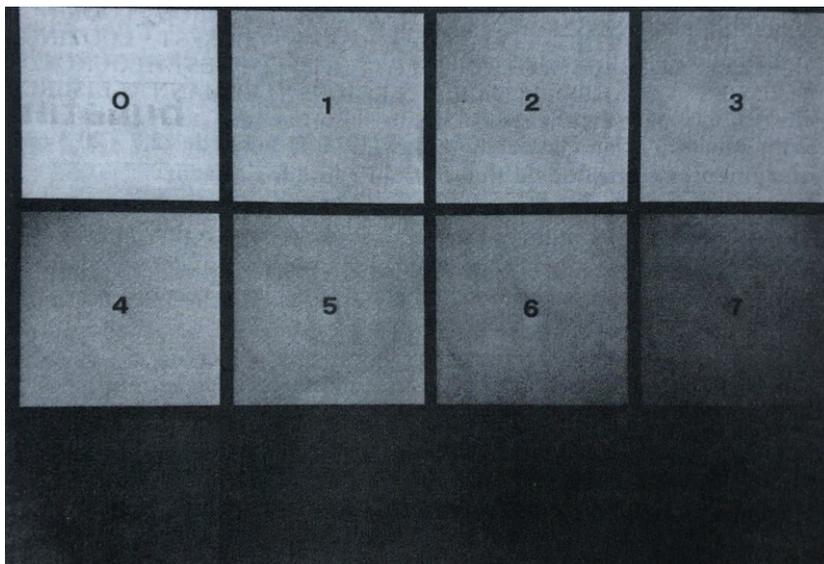
durante la vida de la instalación, aunque idealmente el artista siempre desea que sean 159 kg de dulces. Esta masa de caramelos cambia de acuerdo a los visitantes que los toman, también varía de acuerdo al encargado que va reponiendo los dulces consumidos en la instalación. ¿Cuántos dulces toma un espectador?, podríamos pensar que sería uno, yo he llegado a tomar hasta cinco, entonces, la decisión numérica en el tomar dulces por parte del espectador afecta la vida misma de la instalación.

Para sanar una relación amorosa decidí crear mi propia medicina, escribí *100 poemas de amor para olvidarte*, los poemas fueron quemados, las cenizas se encapsularon y se colocaron en un contenedor de cristal a manera de pastillero farmacéutico (imagen 11.7). En este libro de artista de poesía visual, el poemario está contenido tanto en las cápsulas medicinales, como en el contenedor de cristal. Las cápsulas crean una composición abstracta donde los números están tanto en la cantidad de pastillas, como en el título de la obra: 100 poemas. La decisión de escribir este número de poemas fue aleatoria. Sin embargo, el número sirvió para crear esta obra abstracta, los poemas ya no se pueden leer, ahora están en mi memoria. Tal vez puedan estar presentes en la mente de aquel espectador que se atreva a pensar en cómo serían los textos de *100 poemas de amor para olvidarte*.



Jesús Jiménez, *100 poemas de amor para olvidarte*,
2018.
(Imagen 11.7)

En 1971 Jan Dibbets (holandés, n. 1941) elaboró el políptico *White Wall* (Pared blanca) (imagen 11.8). En esta composición, el autor creó fotografías abstractas con diferentes tiempos de exposición, a cada una le asignó un número, tal vez para identificarlas. Los números en las cuatro tomas finales se pierden debido a la subexposición de la toma fotográfica, dejando a la imaginación del espectador los números ocultos: 8, 9, 10 y 11. Los números comienzan siendo figurativos hasta que se van volviendo abstractos al empalmarse con el fondo monocromo en la toma de cada imagen. Este juego técnico se vuelve mágico al mezclar la medida de la luz de cada toma con cada número, los números subexpuestos quedan invisibles por la falta de luz, volviéndose visibles en la mente del espectador a través de la luz del pensamiento y la imaginación. Los números dan luz al pensamiento para revelar las imágenes abstractas subexpuestas.



Jan Dibbets, *White Wall*
(Pared blanca), 1971.
(Imagen 11.8)

Gordon MacDonald (inglés, n. 1967) y Clare Strand (inglesa, n. 1973) artistas visuales, especializados en temas de fotografía, crean colaborativamente su proyecto MacDonaldStrand como parte del festival de fotografía *Fringe* en Brighton. En 2012 publicaron el proyecto *Most Popular of All Time* (Lo más popular de todos los tiempos). Este proyecto es “el resultado de una encuesta de las muchas listas en línea de las fotografías más populares de todos los tiempos. Estas fotografías se han vuelto tan ubicuas que es difícil ver su contenido y se han separado de su contexto. Aquí, MacDonaldStrand las han reducido a una serie de líneas y puntos numerados y los ha convertido en dibujos de punto a punto para que el público de la exposición los complete,

coloree y cuelgue como parte de la exposición”¹¹⁰. Este trabajo expositivo culminó con la publicación de un libro (imagen 11.9).



MacDonaldStrand, *Joe Rosenthal, Iwo Jima, The Most Popular of All Time* (Lo más popular de todos los tiempos), detalle de publicación, 2012.
(Imagen 11.9)

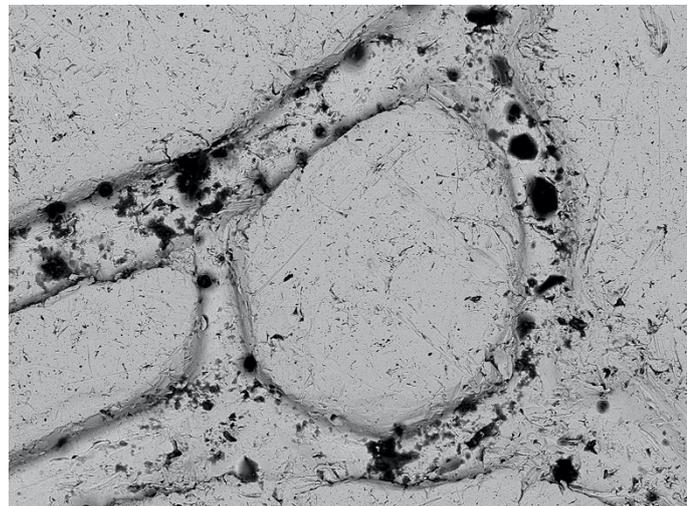
En este trabajo se presentan imágenes icónicas del imaginario colectivo reducidas a líneas y puntos numerados. Estos últimos sirven de guía al espectador para unirlos en orden secuencial, el objetivo es develar las imágenes que ocultan. Durante esta investigación decidí ir un paso más allá que este proyecto: decidí reducir a sólo puntos numerados obras de arte relevantes en la historia del arte conceptual (imagen 11.10) para volverlas abstractas, en donde, los números y los títulos ayudarán a revelar el enigma en la imagen.

¹¹⁰ Most Popular of All Time, www.macdonaldstrand.co.uk, Fecha de consulta: 11:11, julio 1, 2021 desde: <https://www.macdonaldstrand.co.uk/projects/2/most-popular-of-all-time>



Jesús Jiménez, *Ceci n'est pas une pipe, after René Magritte* (Esto no es una pipa, después de René Magritte), 2022. (Imagen 11.10)

Como podemos ver, en la propia obra existen varios ejemplos de trabajos abstractos en donde los números se hacen presentes de forma simbólica o abstracta, casi siempre se presentan a través de la obra, por medio del efecto sorpresa en el juego mental que creo en la mente del espectador para revelar el enigma de las obras y de su proceso (imagen 11.11).



Jesús Jiménez, *Moneda de 5 pesos mexicanos, serie Dinero, Observación microscópica*, 2019. (Imagen 11.11)

En *Las fotos que no tomé en 2020* (imagen 11.12) creé un álbum de fotografías abstractas en blanco, en donde el papel fotográfico tiene la particularidad de no haber sido impreso. Cada composición está acompañada de un título que hace referencia a los eventos que no viví durante la pandemia en 2020 –un viaje, una fiesta de cumpleaños, la

presentación de un libro–, en algunos casos uso números. El año en el título de la obra sirve para connotar a esta pieza del contexto vivido, su uso permite entender esta pieza.



Jesús Jiménez, *Las fotos que no tomé en 2020*. Detalle álbum libro de artista, 2021.
(Imagen 11.12)

Como hemos apreciado, los números están presentes en algunas obras de arte abstracto. En la serie de obras presentadas los números se emplean para connotar a estas obras de arte abstractas. En algunos casos, los números son usados para comprender el proceso de creación de la obra de arte, en otros casos son usados en los títulos para connotar a la obra de arte de su contexto y de su creador. Los números también son usados como guía para develar el enigma de la obra de arte abstracta. En este tipo de proyectos, los números se manifiestan en la forma en que el espectador abstrae la información presentada.

En este capítulo podemos ver cómo entre más abstracta es una obra de arte, para poder entenderla, se vuelve aún más necesario comprender su carácter connotativo, dado por las particularidades de su contexto y su creador. En cualquiera de estos casos, es el artista quien conscientemente usa el lenguaje numérico, como pretexto, para crear una obra abstracta y volver a los números parte de ella. Es el lector quien, si se lo permite, puede tener un diálogo interno para pensar en números a partir de estas obras de arte y por medio de los números develar su enigma.

CONCLUSIONES

Para esta investigación se planteó hacer una revisión sobre la utilización de los números en el arte contemporáneo. Utilizando la propia obra artística como referencia, se creo una tipología particular sobre los números en el arte contemporáneo. Esta ha mostrado una aproximación a la comprensión de los roles que asumen los números en el arte contemporáneo a partir de las particularidades de sus creadores.

En esta clasificación hemos apreciado cómo los dígitos numéricos se encuentran en el arte contemporáneo de forma abstracta, figurativa o conceptual en ideas, conceptos, objetos, fechas y series, transacciones económicas, dinero, tiempo y medidas. Las obras de arte citadas abarcaron la imagen, el performance, la pintura, el video, la instalación, el arte objeto, el arte conceptual, así como las prácticas multidisciplinares.

En esta disertación hemos indagado cómo los papeles que juegan los dígitos numéricos en el arte tienen un carácter de connotación y seguidamente es excluyente de su carácter denotativo. “En este caso, un número es lo que es en su sentido denotativo, pero puede ser otra cosa, mucho más amplia, en un sentido connotativo”¹¹¹. Creando así un significado más complejo, que como menciona Barthes “sólo tiene sentido en la inserción del referente dentro de un contexto dado”¹¹². Los roles de los números en las artes están dados por el carácter connotativo que las particularidades artísticas y su contexto les dan. Estas particularidades son determinadas por las decisiones que va tomando cada artista sobre su trabajo, para conceptualizarlo, producirlo y presentarlo; también están establecidas por el criterio de cada artista, su forma de pensar, sus intenciones, sus experiencias y cómo este se relaciona con los números.

Debido a estas aristas y por lo que se ha mostrado en esta investigación es complejo encasillar los roles de los números en el arte en una generalidad. Por el contrario, para entenderlos y por las razones mencionadas se tiene que analizar cada obra de arte con números desde su particularidad, para otorgarle su significado connotativo.

¹¹¹ Palabras del Dr. Gerardo Suter, tutoría febrero 2, 2022.

¹¹² Barthes, R. (1964), *Éléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.

De igual manera, no podemos generalizar las particularidades de los artistas referentes presentados. No obstante, en esta tesis se puede asimilar cómo algunos artistas tenemos una formación profesional relacionada con los números. Quienes tenemos un bagaje cultural en relación directa con los números tendemos de forma orgánica a incorporarlos a nuestra producción artística. Por ejemplo, los estudios en diseño y tipografía influyeron en la obra de Robert Indiana, como se mostró en *ONE Through ZERO (The Ten Numbers)* (UNO A CERO (Los diez números)) 1980 -2001, (imagen 7.1). Mel Bochner, a partir de crear diálogos sobre problemas de representación con científicos Singer, con quienes compartía su estudio, comenzó a producir *Singer Lab Measurement (Medición de laboratorio Singer) #4*, 1968, (imagen 9.1). En la propia obra *\$96,230 Pesos en billetes mexicanos, serie Dinero*, 2006, (imagen 6.5), ó *\$100,000 USD enviados por trabajadores mexicanos en los Estados Unidos a Michoacán y fotografiados después de ser cambiados por pesos mexicanos en caja Majapara Morelia*, 2007, (Imagen 6.7) son un claro ejemplo del cómo mis estudios en administración financiera y mi trabajo profesional en este campo contribuyeron a integrar a los números en mi praxis.

Los artistas creamos a partir de lo que somos en un contexto dado, la necesidad por crear obras de arte con números está presente porque vivimos en un contexto rodeado por números. Sin embargo, como hemos visto en esta investigación, aunque los artistas usemos números de forma similar, o con un mismo tema o concepto, como los referentes son singulares y los contextos varían de uno a otro, los artistas abordamos a los números de diferentes formas. A partir de estas particularidades, los artistas otorgamos a los números diversos roles y caracteres connotativos.

Con base en la tipología mostrada podemos apreciar cómo los números entran al universo artístico como causa, medio o fin, con el objetivo de convertirse en obras de arte singulares con valores culturales, estéticos y artísticos. A partir de este planteamiento se encontraron los siguientes puntos sobre los usos de los números en el arte: (1) pueden ser pretexto para desarrollar una idea, (2) consiguen estar presentes en la idea, o (3) pueden ser parte de la idea, (4) pueden aparecer en las restricciones e instrucciones para automatizar la idea, (5) los números pueden estar presentes en el proceso de producción o en la técnica de producción, (6) los números alcanzan estar en el resultado de la idea

accionada, (7) los números también pueden ser usados en los títulos de las obras de arte, como se ha indagado, sirven para dar identidad, serialidad, temporalidad y en algunos casos dan pistas al espectador para entender cómo una idea, transformada en arte, fue concebida y producida; (8) el número puede manifestarse de forma aleatoria, sin planificarse; (9) los números pueden aparecer por el contexto en que se dan; (10) en algunos casos los dígitos numéricos consiguen aparecer en la mente del espectador; (11) los números en las obras de arte pueden ser usados para entender la obra desde su contexto y su referente; (12) los números en las obras de arte aparecen en conceptos a los cuales son inherentes, como el dinero, las transacciones económicas, la cuantificación y la medición, el tiempo (las fechas o las horas), en las operaciones matemáticas, estadísticas o físicas. Por lo tanto, mientras los artistas sigamos trabajando con estos conceptos connotándolos de nuestras particularidades en un contexto dado, los números seguirán usándose y apareciendo en las obras de arte. (13) Los números en su sentido denotativo, también pueden usarse para connotar una obra de arte. Sin embargo, al mezclarse con todos los conceptos que connotan a la obra de arte ellos mismos se vuelven connotativos. Por ejemplo un millón de pasos es un millón de pasos, pero en la propia obra estos pasos son connotados con la intención de crear una obra de arte, así nace la propia obra *Un millón de pasos para crear una obra de arte* (imagen 5.9). (14) Los números se pueden usar en el arte contemporáneo en las posibles combinaciones de todos los puntos anteriores.

En esta disertación se puede apreciar que cuanto más abstracta es una obra de arte, para poder entenderla se vuelve aún más necesario comprender su carácter connotativo, dado por las particularidades de su contexto y su creador. En cualquiera de estos casos, es el artista quien conscientemente usa el lenguaje numérico como pretexto, medio o fin para crear una obra de arte y volver a los números parte de ella. Es el lector quien, si se lo permite, puede develar el carácter connotativo de los números en las obras de arte.

En esta tesis queda de manifiesto cómo los números forman parte de obras icónicas que han marcado un antes y un después en la historia del arte. Por ejemplo: Duchamp *Fuente*, Eleanor Antin serie *100 Botas*, Ed Ruscha *Veintiséis estaciones de gasolina*, On Kawara *4 March 1973, Dakar*, Félix González-Torres ("*Sin Título*" (*Amantes perfectos*), Andy Warhol *100 Latas*, John Baldessari *Lanzar tres bolas al aire para obtener una línea recta*

(mejores intentos de treinta y seis intentos), Roman Opalka, *OPALKA 1965 / 1-00 1815786 - 1837737*, 1965, Mel Bochner *Cuarto de medición*, Joseph Kosuth, *Reloj (Uno y cinco)*. Las particularidades de los papeles de los números han sido abordadas en cada una de estas piezas, no se podría hacer una conclusión general sobre los usos de los números en ellas, cada obra de arte debe ser entendida en su singularidad a partir de su referente y su contexto. Sin embargo, dada la presencia de los números en estas obras, su relevancia en la historia del arte se hace evidente.

En resumen, la trascendencia e importancia de los números en el arte contemporáneo no podría ser entendida a partir de crear una categoría para ellos, ya que su presencia está en todas sus prácticas, lo cual no es algo negativo. Por el contrario, los roles connotativos en el arte son tan amplios y diversos que se han impregnado en casi todas las ramas del arte contemporáneo, su uso puede ser sutil o preponderante. Esta investigación, creada a partir de la propia obra como referente, ha servido para hacer una concentración sobre los diferentes roles connotativos de los números en el arte contemporáneo, que tal vez estaban al margen de nuestra atención, pero que a partir de esta tesis de doctorado se les ha podido otorgar la atención que merecen y mostrar su relevancia, tanto dentro de cada obra mencionada, como dentro del arte, especialmente dentro del arte conceptual y contemporáneo, que es de lo que se ha ocupado esta disertación.

CONCLUSIONS

For this research, it was proposed to review the use of numbers in contemporary art. Using the artistic work itself as a reference, a particular typology of numbers in contemporary art was created. This has shown an approach to understanding the roles that numbers assume in contemporary art based on the particularities of their creators.

In this classification we have appreciated how numerical digits are found in contemporary art in an abstract, figurative or conceptual way in ideas, concepts, objects, dates and series, economic transactions, money, time and measurements. The works of art cited covered image, performance, painting, video, installation, object art, conceptual art, as well as multidisciplinary practices.

In this dissertation we have investigated how the roles that numerical digits play in art have a connotative character and are subsequently exclusive of their denotative character. “In this case, a number is what it is in its denotative sense, but it can be something else, much broader, in a connotative sense.”¹¹³¹¹¹ Thus creating a more complex meaning, which as Barthes mentions “only makes sense in the insertion of the referent within a given context.”¹¹⁴¹¹² The roles of numbers in the arts are given by the connotative character that artistic particularities and their context give them. These particularities are determined by the decisions that each artist makes about their work, to conceptualize, produce and present it; They are also established by the criteria of each artist, their way of thinking, their intentions, their experiences and how this relates to numbers.

Due to these edges and what has been shown in this research, it is complex to classify the roles of numbers in art in a generality. On the contrary, to understand them and for the reasons mentioned, each work of art with numbers must be analysed from its particularity, to give it its connotative meaning.

Likewise, we cannot generalize the particularities of the reference artists presented. However, in this thesis, it can be assimilated that some artists have professional training related to numbers. Those of us with a cultural background in a direct relationship with numbers tend organically to incorporate them into our artistic production. For

¹¹¹ Words by Dr. Gerardo Suter, tutorial February 2nd, 2022.

¹¹² Barthes, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.

example, studies in design and typography influenced the work of Robert Indiana, as shown in ONE Through ZERO (The Ten Numbers), 1980 -2001, (image 7.1). Mel Bochner, by creating dialogues on problems of representation with Singer scientists, with whom he shared his studio, began to produce Singer Lab Measurement #4, 1968, (image 9.1). In the work itself \$96,230 Pesos in Mexican banknotes, Money series, 2006, (image 6.5), or \$100,000 USD sent by Mexican workers in the United States to Michoacán and photographed after being exchanged for Mexican pesos in Caja Majapara Morelia, 2007, (Image 6.7) are a clear example of how my studies in financial administration and my professional work in this field contributed to integrating numbers into my praxis.

Artists create from what we are in a given context; the need to create works of art with numbers is present because we live in a context surrounded by numbers. However, as we have seen in this research, although artists use numbers in a similar way, or with the same theme or concept, as the referents are singular and the contexts vary from one to another, artists approach numbers differently. Based on these particularities, artists give numbers various roles and connotative characters.

Based on the typology shown we can appreciate how numbers enter the artistic universe as a cause, means or end, with the aim of becoming singular works of art with cultural, aesthetic and artistic values. From this approach, the following points were found about the uses of numbers in art: (1) they can be a pretext to develop an idea, (2) they manage to be present in the idea, or (3) they can be part of the idea. idea, (4) they can appear in the constraints and instructions to automate the idea, (5) the numbers can be present in the production process or in the production technique, (6) the numbers can be in the result of the idea activated, (7) numbers can also be used in the titles of works of art, as has been investigated, they serve to give identity, seriality, temporality and in some cases give clues to the viewer to understand how an idea, transformed into art , was conceived and produced; (8) the number can manifest itself randomly, without planning; (9) numbers can appear because of the context in which they are given; (10) in some cases the numerical digits manage to appear in the viewer's mind; (11) numbers in works of art can be used to understand the work from its context and its referent; (12) numbers in works of art appear in concepts to which they are inherent, such as money, economic

transactions, quantification and measurement, time (dates or hours), in mathematical statistics or physics. Therefore, as long as we artists continue to work with these concepts, connoting them with our particularities in a given context, numbers will continue to be used and appear in works of art. (13) Numbers in their denotative sense can also be used to connote a work of art. However, when mixed with all the concepts that connote the work of art, they become connotative. For example, a million steps is a million steps, but in the work itself, these steps are connoted with the intention of creating a work of art. Thus, the work itself is born. A million steps to create a work of art (image 5.9). (14) Numbers can be used in contemporary art in all the possible combinations of all the above points.

In this dissertation it can be seen that the more abstract a work of art is, in order to understand it it becomes even more necessary to understand its connotative character, given by the particularities of its context and its creator. In any of these cases, it is the artist who consciously uses numerical language as a pretext, means or end to create a work of art and make numbers part of it. It is the reader who, if allowed, can reveal the connotative character of numbers in works of art.

In this thesis it is clear how numbers are part of iconic works that have marked a before and after in the history of art. For example: Duchamp *Fuente*, Eleanor Antin series *100 Boots*, Ed Ruscha *Twenty-six Gasoline Stations*, On Kawara *4 March 1973, Dakar*, Félix González-Torres (*"Untitled" (Perfect Lovers)*), Andy Warhol *100 Cans*, John Baldessari *Throw Three balls in the air to get a straight line (best attempts out of thirty-six attempts)*, Roman Opalka, *OPALKA 1965 / 1-00 1815786 -1837737, 1965*, Mel Bochner *Measuring Room*, Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)*. The particularities of the roles of numbers have been addressed in each of these pieces, a general conclusion could not be made about the uses of numbers in them, each work of art must be understood in its uniqueness from its referent and its context. However, given the presence of numbers in these works, their relevance in art history becomes evident.

In summary, the transcendence and importance of numbers in contemporary art could not be understood by creating a category for them since their presence is in all its practices, which is not negative. On the contrary, connotative roles in art are so broad and diverse that they have permeated almost all branches of contemporary art; their use can be subtle or predominant. This research, created from the work itself as a reference, has served to concentrate on the different connotative roles of numbers in contemporary art, which were perhaps on the margins of our attention but which, based on this thesis of doctorate it has been possible to give them the attention they deserve and show their relevance, both within each work mentioned, and within art, especially within conceptual and contemporary art, which is what this dissertation has dealt with.

EPÍLOGO: INESTIMABLE AZAR

*"A series of accidents creates a positively lighthearted state"*¹¹⁵.
(Una serie de accidentes crea un estado positivamente alegre).
Jean Baudrillard

Existe un subtema que ha estado presente en el desarrollo de esta investigación: el azar¹¹⁶. Al igual que los números, el azar puede estar presente u omnipresente en el proceso creativo de una obra de arte. Para este apartado me interesa analizar aquellas obras de arte donde el azar y los números se amalgaman como elementos protagónicos. Son varios los autores que han incluido de manera consciente o inconsciente al azar en sus creaciones. Varias obras de arte nacen de una idea que tiene que ver con números, en algunos casos la idea va ligada a un catálogo de reglas a seguir. Paradójicamente, los creativos permitimos que estas obras controladas por sus manuales de restricciones puedan producirse dentro de una esfera fuera de control, es decir, los artistas estamos abiertos a que el azar se manifieste en la conceptualización, el proceso de creación o en la obra final.

Ed Ruscha se planteó fotografiar 26 estaciones de gasolina, desde su domicilio hasta la ciudad donde nació sin saber en dónde culminaría su tarea (imagen 5.2). Vito Acconci decidió seguir a un extraño hasta que entrara en un edificio, sin conocer el resultado final de esta deriva (imagen 5.3). John Baldessari lanzó tres bolas al aire 36 veces para obtener una línea recta, sin saber lo que le esperaba (imagen 4.2). Alec Soth desconocía que al entrar a un motel se encontraría con toallas dobladas a manera de dos cisnes (imagen 2.8).

Hacer un planteamiento sobre el azar y el arte es plantear una tesis de investigación nueva que tal vez realice en una estadía postdoctoral. Sin embargo, al acotar en cómo el azar y los números se presentan en el arte a partir de la propia obra, el espectro se reduce.

¹¹⁵ Citado en *Cool Memories* (1987, trans. 1990), capítulo 3, fecha de consulta: 10:34 am, agosto 26, 2022, desde: https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Baudrillard

¹¹⁶ De acuerdo con el diccionario de la lengua española azar: del ár. hisp. *azzahr, y este del ár. zahr 'dado1'; literalmente 'flores'. 1. m. Casualidad, caso fortuito. 2. m. Desgracia imprevista. 3. m. En los juegos de naipes o dados, carta o dado que tiene el punto con que se pierde. 4. m. En el juego de trucos o billar, cada uno de los dos lados de la tronera que miran a la mesa. 5. m. En el juego de pelota, esquina, puerta, ventana u otro estorbo. Definición azar, diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua Española, fecha de consulta: 9:17 am, agosto 16, 2022, desde: <https://dle.rae.es/azar?m=form>

Debido a que esta disertación es para investigar mi producción, deseo abordar este tema desde mi práctica artística. En lo personal, hasta ahora, no he hecho del azar una fuente inspiradora para mi creación, tampoco ha sido una herramienta de trabajo consciente; este concepto se presenta de forma azarosa en los procesos de conceptualización, producción y presentación de mis obras de arte.

Existe algo recurrente en mi labor creativa, el azar se presenta principalmente en las fuentes de inspiración previas a la conceptualización de mis creaciones. He descrito cómo la serie *Rastros de energía* (imagen 5.8) surgió en mi mente por un encuentro azaroso entre la letra de una canción (*The Scientist* de Coldplay), un referente de arte (Richard Long, *A Line Made by Walking, England* (Una línea hecha al caminar, Inglaterra), 1967 (imagen 5.5) y mi obsesión por contar calorías en 2007. La serie *Vanitas*¹⁷ (imagen E.1) nació de un evento azaroso, un vaso con agua derramado sobre la mesa me motivó a tomar una fotografía del rastro del agua, pero al ver la fotografía, fue el plato con los restos de comida lo que cautivó mi atención (imagen E.2). En la serie *Postproducción* un constructo de escalera con ladrillos sobre una escalera de cemento a la orilla del Támesis inspiró una serie de imágenes y videos (imagen 3.12, video 2). En estos casos, el azar no está concatenado a los números, cada caso tiene su espacio en el proceso de creación. El primero funge como fuente creadora, los segundos surgen como consecuencia de las acciones.



Jesús Jiménez, *Accidente Vanitas*, Archivo Ephemera para serie *Vanitas*, 2007.
(Imagen E.2)

¹⁷ Diario de fotografías de platos sobre una mesa de madera bajo las siguientes restricciones: registrar los rastros de las sobras de los alimentos que cocino y consumo durante la hora de la comida, titular cada plato con la fecha de la ingesta calórica y con el nombre del platillo creado y consumido.

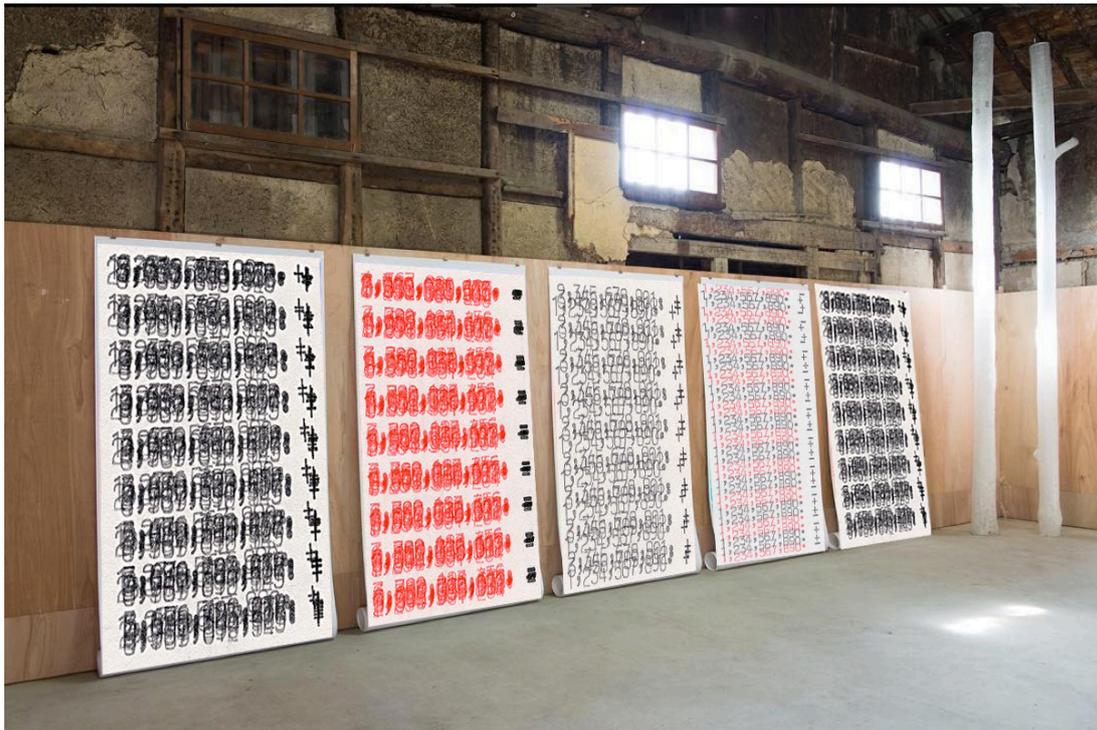


Jesús Jiménez, *Vanitas*, Diario de alimentos cocinados y consumidos. Serie en proceso 2007 – Presente. Izq. Detalle instalación Excolegio Jesuita, Pátzcuaro, México 2011. Dcha. Detalle de proyección diapositivas sobre base, Sala Alterarte, Universidad de Vigo, España, 2008.

(Imagen E.1)

¡Que el azar te encuentre trabajando! Es una frase que acabo de inventar para subrayar que al azar también lo he encontrado durante la producción de mis obras de arte. Prueba de ello es la imagen *Ensayo para volar I*, Coyoacán, México, 2006 (imagen 4.8), asimismo el azar alcanzó a la escultura *Cuadrado I* (imagen 3.11), lo que llevó a que la pieza fotográfica transmutara a un video para ver cómo de forma azarosa la escultura volvía a las aguas del río. También el azar me ha encontrado trabajando en las derivas que emprendo al caminar. Sin embargo, en estos proyectos descritos aún no veo una relación de 1:1 entre el azar y los números, cada uno sigue teniendo su espacio, el azar aparece en el proceso de creación de la obra, los números pueden estar en la idea, el proceso, en la pieza final creada o en el título.

Por otro lado, dentro de algunos de mis proyectos creativos, el azar y los números sí tienen una correlación de 1:1. Por ejemplo, en la serie *Anagramas matemáticos* especialmente en las piezas *Algoritmo I, II, III, IV, V* (imagen E.3). Estos algoritmos fueron creados en una calculadora, de una manera aleatoria y a veces premeditada. En esta serie coloco los números en la pantalla de la calculadora, los imprimo, una vez terminada la composición vuelvo a insertar el rollo de papel para pasar otra impresión sobre las improntas hechas, hasta conseguir la pieza final, luego los pequeños tickets son digitalizados para imprimirse en gran formato.



Jesús Jiménez, *Algoritmo I, II, III, IV, serie Anagramas matemáticos*, 2016.
Boceto digital para propuesta de montaje.
(Imagen E.3)

El azar y los números están presentes en este trabajo (1) cuando de forma azarosa coloco los números a imprimir, (2) en el proceso de impresión de cada impronta sobre el mismo papel, (3) el azar se entreteje con los números para conseguir piezas de arte abstracto. Sería todavía más azaroso colocar los números en la calculadora si estos fueran determinados por un juego de azar con números: unos dados, unas cartas con números, o los mismos números colocándolos en una caja e irlos sacando a ciegas para luego marcarlos en la calculadora, pero aún no lo he hecho. Lo que sí hice en esta misma serie, para *Apuntes de una negociación* (imagen 7.10) fue utilizar números y cifras que estuvieron presentes durante mi secuestro. El secuestro es en sí mismo un evento azaroso en mi vida. Humberto Chávez Mayol (mexicano, n. 1951) me comentó en 2015: *¿qué es lo peor que le puede pasar a alguien? Qué le caiga una piedra y muera, ¿qué es lo mejor que le puede pasar a alguien? Qué la piedra caiga a un lado*. Me dijo: *saliste libre y estás vivo, la piedra te cayó a un lado*, así que capitaliza esta experiencia en tus creaciones. Este pequeño diálogo hace referencia al azar y al evento personal mencionado. El evento azaroso inspiró trabajo creativo de mi autoría, también marcó la pauta para colocar a los números en *Apuntes de*

una negociación. En este caso, los números y el azar en mi trabajo sí están correlacionados 1:1.

En resumen, el azar en el arte o el azar y números en el arte son temas que dan pie para hacer otra investigación. Para enfocarme en lo que me ocupa para esta disertación analicé al azar y los números a partir de mi práctica. El azar en la propia obra es herramienta para inspirarme a crear algo, se presenta también en la conceptualización para la producción, en la mayoría de los casos no está ligado a números. Sin embargo, existen claros ejemplos en mis proyectos donde el azar y los números tienen una fuerte relación.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CONSULTADAS

LIBROS

- BAQUÉ, D. (2004), *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris: Éditions du Regard.
- BARTHES, R. (1964), *Eléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil.
- BAUDRILLARD, J. (1997), *Art and Artefact*, Leicester, U.K.: Nicholas Zurbrugg- De Montfort University.
- BAUDRILLARD, J. (2005), *The Conspiracy of Art*, New York: Semiotext(e).
- BISHOP, C. (2006), *Participation, Documents of Contemporary Art*, co-published London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- BOURRIAUD, N. (2008), *Estética relacional*, 1ª. Ed Español, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, N. (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris: Les presses du reel.
- BOURRIAUD, N. (2009), *Postproducción*, 1ª. Ed. 2ª. Reimp., Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- CHUN, B. (2021), *Psicopolítica*, 2ª. Ed. Barcelona: Herder.
- CÓRDOVA, C. (2005), *Agustín Jiménez y la Vanguardia Fotográfica Mexicana*, Cd. México: RM.
- COSTELLO, D., IVERSEN, M. (2010), *Photography after conceptual art*, 1st Edition, London: Costello and Iversen.
- COTTON, Ch. (2014), *The photograph as contemporary Art*, 3rd.Edition, London: Thames & Hudson.
- FAGNANI, V. (2013), *How to Make Money*, art book, Berlin: Vincenzo Fagnani.
- FLUSSER, V. (1990), *Hacia una filosofía de la fotografía*, Cd. México: Trillas.
- GOFREY, T. (1998), *Conceptual Art*, 1st Edition, London: Phaidon Press Limited.
- GROYS, B. (2012), *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*, Berlín: Sternberg press.
- GROSENICK, U., Reimschneider, B. (2002), *Art Now*, Colonia: Taschen.
- GROSENICK, U. (2005), *Art Now VOL 2*, Colonia: Taschen.
- GRUNDBERG, A. (1990), *Mike and Doug Starn*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- GUZMÁN, S. (2011), *Caja registradora*, Guadalajara, México: Taller de Ediciones Económicas.
- HEISER, J. (2008), *All of a Sudden Things that Matter in Contemporary Art*, Berlín: Sternberg Press.
- IVERSEN, M. (2010), *Chance, Documents of Contemporary Art*, co-published London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- JIMÉNEZ, J. (2019), *Ludens obra 2006 -2019*, Ciudad de México: Ediciones Textofilia.
- KUZMA, M., LAFUENTE, P., OSBORNE, P. (2012), *The State of Things*, Office for Contemporary Art Norway, London: Koenig Books.
- LE FEUVRE, L. (2010), *Failure, Documents of Contemporary Art*, co-published London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- LESCANO, G. (2008), *Arte contemporáneo imagen y crítica*, Córdoba: ATcultura.
- LIPPARD, L. (2004), *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal
- MACDONALDSTRAND (2012), *Most Popular of All Time*, Brighton: MacDonaldStrand.
- OLIVARES, R. (2003), *Trabajando / Working*, Revista EXIT Imagen y Cultura, Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

OLIVARES, R. (2003), *Objetos Cotidianos / Ordinary Things*, Revista EXIT Imagen y Cultura, Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

OLIVARES, R. (2004), *Abstracción / Abstraction*, Revista EXIT Imagen y Cultura, Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

OLIVARES, R. (2004), *Deportes / Sports*, Revista EXIT Imagen y Cultura, Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

SHANES, E. (2006), *Andy Warhol*, Londres: Sirocco. México: Numen.

SINTO, S. (2018), *Library of Love*, São Paulo: Ateliê Fidalga.

SOTH A., ZANOT, F. (2013), *Ping Pong Conversations*, Roma: Contrasto.

WOOD, P. (2002), *Conceptual Art, Movements in Modern Art*, New York: Delano Greenidge Editions.

ZURBRUGG, N. (1997), *Jean Baudrillard, Art and Artefact*, London: Sage Publications.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

DOCUMENTA 12 (2007), *Catálogo exposición*, Colonia: Taschen.

DRAGUET, M., DEL CONDE, T., STERCKX, P., EVERAERT-DESMEDT, N., GOORMANS, C., (2010), *El Mundo Invisible de René Magritte*, México: Amigos del Palacio de Bellas Artes, Ludion.

FEMSA (2019), *El orden de las cosas, una lectura de la Colección FEMSA*, Cd. México: FEMSA, MARCO.

FUNDACIÓN MARCO (2019), *El medio es el museo*, Vigo: Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Kulturenea.

GRUNENBERG, C. HOLLEIN, M. (2002). *Shopping - A Century of Art and Consumer Culture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz

KAHLO, C., (2018), *Posthispánico MX*, Cd. De México: Stiftung Bartels Foundation.

KISMARIC, S. (1997), *Manuel Álvarez Bravo*, New York: The Museum of Modern Art New York.

SUTER, G., (2019, *Origen y Destino*, Cd. México: Museo de Arte Carrillo Gil.

WITKOVSKY, M. (2011), *The Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, Chicago: The Art Institute of Chicago.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

BOETTI, A. *Twins*, www.artsy.net, Fecha de consulta: 10:50 am, enero 06, 2022 desde <https://www.artsy.net/artwork/alighiero-boetti-gemelli-twins>

BAUDRILLARD, J. (1987) *Simulation and Transaesthetics: Towards the Vanishing Point of Art*, this paper was given as a lecture at the Whitney Museum (New York) in 1987. Fecha de consulta 11:30 am abril 21, 2022 desde <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/simulation-and-transaesthetics-towards-the-vanishing-point-of-art/>

Behind The Image: Alec Soth's Two Towels, Theory & Practice, Magnum Photos Fecha de consulta: 12:23 pm, enero 07, 2022 desde <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/behind-image-alec-soths-two-towels/>

Cien Años de Cartier-Bresson y su instante decisivo, El País, Fecha de consulta: 12:15 pm, enero 13, 2022 desde https://elpais.com/sociedad/2008/08/21/actualidad/1219269604_850215.html

Esquema orientativo 1: fases del proyecto del seminario artes visuales y multimedia, laboratorio de luz, Universidad Politécnica de Valencia (2008/2009). Fecha de consulta: 12:10 pm octubre 28, 2021 desde <http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/pages/proceso1.html>

EVERAERT-DESMEDT, N. (2011). En *A propósito de la pérdida de función*, citado en conferencia *La muerte viva*, Guanajuato, México. Fecha de consulta 11:11 am, marzo 11, 2022, desde <https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/muerte-php/muerte-5.php>

Expanded conceptualism, <https://www.tate.org.uk/audio/expanded-conceptualism-day1-audio-recordings>

Furnace, F. Eleanor Antin 100 Botas: La transmisión y recepción (1979), New York University, Fecha de consulta: 10:50 am, enero 15, 2022 desde <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/modules/item/2700-eleanor-antin-100-boots-the-transmission-and-reception-1979?tmpl=component&print=1>

GONZALEZ-TORRES F., Public Delivery, fecha de consulta mayo 6, 2022 desde <https://publicdelivery.org/felix-gonzalez-torres-clocks/>

FALCÓN, H. Metabolismo, Palacio de la Escuela de Medicina, fecha de consulta 11:37 am, abril 18, 2022 desde <https://pem.facmed.unam.mx/index.php/2021/06/09/metabolismo-hector-falcon-1973/>

HERNANDIS B. (2017), Modelo sistémico para la creación de empresas, (1ª. Edición), Valencia: Ed. rDis. Universidad Politécnica de Valencia.

HUSILLOS M, Dinero Rosa, Economipedia, Fecha de consulta 15:21, febrero 22, 2022, desde <https://economipedia.com/definiciones/dinero-rosa.html>

JIMÉNEZ, F. (2019), La reconquista de lo inútil, tesis programa doctorado arte: producción e investigación, facultad de bellas artes, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Jiménez, J. (2007), *Reconsidering art as transactional*, Londres: UAL. Desde <https://issuu.com/home/published/artransactional>

MICHAEL Cris, Alighiero Boetti: games, twins and maps – in pictures, The Guardian, Fecha de consulta: 11:38 am, enero 06, 2022 desde <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/27/alighiero-boetti-tate-in-pictures>

MORÁN. B. (2006), La teoría de complejidad como crítica a la racionalidad occidental, en De la teoría de la complejidad a la filosofía intercultural: hacia un nuevo saber, Revista de Filosofía. Fecha de consulta: 10:25 am, febrero 3, 2023 desde: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712006000100004#:~:text=Desde%20una%20perspectiva%20sem%C3%A1ntica%20el,s%C3%AD%20y%20configuran%20un%20todo.

RAMÍREZ J. (1993) Duchamp: el amor y la muerte, incluso. Madrid: Ediciones Siruela, p 191. Citado en Marcel *Duchamp Rrose Sélavy* (Eros es la vida), ficha digital, Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. Fecha de Consulta: 4:10 pm, marzo 10, 2022 desde https://mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_rose_selavy.pdf

RUIZ, J. Félix González- Torres: la misteriosa vida del artista al que está dedicada esta edición de ARCO, revista GQ España. Fecha de consulta: 5:55 pm, enero 07, 2022 desde <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/felix-gonzalez-torres-arco-artista>

Suter, G. (2010) Análisis teórico- práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea, tesis programa doctorado arte: producción e investigación, facultad de bellas artes, Universidad Politécnica de Valencia.

PÁGINAS WEB

www.artsy.net

<https://debitoor.es/>

<https://www.diaart.org>

<https://dle.rae.es/>

<https://economipedia.com/>

<https://www.elnacional.com>

www.elpais.com

<https://www.linyilin.com/per-linhe>

<https://www.macdonaldstrand.co.uk/>

www.magnumphotos.com

www.moma.org
<https://news.artnet.com>
<https://www.oxfordreference.com>
<https://www.sothebys.com>
<https://www.stedelijk.nl>
<http://www.unit-conversion.info/texttools/ascii/>
<https://www.tate.org.uk/>
<https://en.wikipedia.org>
https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Baudrillard

MATERIAL AUDIOVISUAL

π (*Pi, el orden del caos*), película, USA 1998.

Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner*, <https://www.artforum.com/video/bruce-nauman-s-walking-in-an-exaggerated-manner-20235>

Coldplay, *The Scientist*, video oficial disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RB-RcX5DS5A>

Gerardo Suter, DF Penúltima región, https://youtu.be/ruiBy6VHM_M

Lin Yilin, *Safely Manouvering Across Lin He Road* (Maniobrando con seguridad a través de la carretera Lin He) en Guangzhou, China, performance junio de 1995. 90 min. <https://www.youtube.com/watch?v=ZhnrxEuyAZQ>

Peter Fischli y David Weiss, *The way things go*, <https://www.youtube.com/watch?v=GXRRC3pfLnE>

IMÁGENES TOMADAS DE INTERNET

Imagen 1.1

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/louis-jacques-mande-daguerre-the-artists-studio-still-life-with-plaster-casts>

Imagen 1.6

<https://www.sfmoma.org/artwork/83.116.6/>

Imagen 1.7

<https://www.sfmoma.org/artwork/83.116.48/>

Imagen 1.8

<https://www.sfmoma.org/artwork/83.116.1-51/>

Imagen 1.9

<https://dianerosenstein.com/artists/53-eleanor-antin/works/9652-eleanor-antin-this-is-not-100-boots-2002/>

Imagen 1.14

<http://luisbisbe.com/works/mooooore/index.html>

Imagen 1.19

<https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillards-photographic-theory/>

Imagen 2.6

<https://www.inthein-between.com/anthony-goicolea-closer-look/>
<https://www.philamuseum.org/collection/object/56973>

Imagen 2.10

<https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/el-beso>

Imagen 3.3

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cBLnXB>

Imagen 4.2

<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/135589>

Imagen 5.5

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-england-1968-p07151>

Imagen 5.6

https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/

Imagen 5.12

<https://pem.facmed.unam.mx/index.php/2021/06/09/metabolismo-hector-falcon-1973>

Imagen 5.17

<https://revistacodigo.com/el-eco-tropicalia-negra/>

Imagen 6.6

<https://www.moma.org/collection/works/90747>

Imagen 7.1

<https://news.artnet.com/art-world/u-k-s-first-major-robert-indiana-survey-pulls-stops-make-case-multifaceted-pop-master-2083909>

Imagen 7.7

https://www.moma.org/collection/works/290561?artist_id=46276&page=1&sov_referrer=artist

Imagen 8.2

<https://hammer.ucla.edu/made-in-la-2014/gabriel-kuri>

Imagen 8.3

<https://news.artnet.com/art-world/hans-haackes-fourth-plinth-horse-panders-to-those-its-meant-to-be-critiquing-274075>

Imagen 8.7

<https://www.americanas.com.br/produto/60613893>

Imagen 9.4

<https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/mel-bochner-exhibition/>

Imagen 9.7

<http://www.careyyoung.com/works#/inventory>

Imagen 9.12

<https://www.e-flux.com/announcements/171619/guerrilla-girlsthe-art-of-behaving-badly/>

Imagen 9.17

<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-broken-kilometer-new-york-united-states>

Imagen 9.19

<https://www.mutualart.com/Artwork/Ok--Homenaje-al-papel/23555344AD2BD987>

Imagen 9.20

<https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2/featured-works?view=slider#39>

Imagen 10.2

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/10699-on-kawara-one-million-years>

Imagen 10.4

https://www.moma.org/collection/works/298556?artist_id=8183&page=1&sov_referrer=artist

Imagen 10.6

https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-171688_sov_image-2.html

Imagen 10.10

<https://parasol-unit.org/whats-on/2058/>

OTROS

Ai-Da: Portrait of the Robot, Design Museum, London. Exposición visitada julio 16, 2021.

Pi (película), Wikipedia, la enciclopedia libre. Fecha de consulta: 10:40 am, octubre 22, 2021 desde [https://es.wikipedia.org/wiki/Pi_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pi_(pel%C3%ADcula))

ANEXOS

PARA EJECUTAR LA INTERPRETACIÓN

1. Abrirse un tiempo mínimo de cuatro horas para salir a caminar sin acompañante alguno, por la ciudad con buenos zapatos.
 - El intérprete puede salir CON una ruta en mente, que termine donde empezó.
 - El intérprete puede salir SIN una ruta en mente, siempre y cuando termine donde empezó.
2. Llevar consigo una aparato foto celular o una cámara digital. OPTATIVO: Esta obra también puede ser registrada en video.
3. Registro fotográfico:
 - Si se usa foto celular al salir, enviar a una tercera persona las coordenadas del sitio desde donde sale uno (calle y número, o esquina de dos calles). De este modo quedan consignadas la ubicación del punto de partida y la hora en que se inicia la obra.
 - Si se usa cámara digital, es importante cuidarse que fecha y hora estén debidamente programadas y que aparezcan en la foto. Sólo así se puede proceder a tomar en primer lugar una foto que permita identificar la ubicación del punto de partida.

Registro en video:

 - Si se registra la interpretación de esta partitura en video, se recomienda editar para limitarse a seis minutos, tiempo admitido para trasmitirla en YouTube. Para esto hay que incluir al menos una toma de cada arada, y el mapa (el contorno de la escultura caminada puede ser en dibujo animado).
4. Tomar la primera foto el momento de partir. Cada vez que el intérprete vire de la recta en su ruta, se detendrá para fotografiar. En adelante, cada vez que el intérprete decida detenerse, mandará un mensaje celular y tomará al menos tres fotos:

= Hacia atrás, de donde viene,

= hacia delante, para donde seguirá caminando,

= cualquier otra(s) que se le antoje(n), sin apartarse de su caminata si esta haya sido previamente trazada. Si no haya sido así, cabría consultar la hora para asegurarse volver al punto de partida a tiempo para completar el mínimo de cuatro horas.

