



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

FOTOGRAVEDAD

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ROCIO LIZETH ARMAS PUGA

DIRECTOR DE TESINA:

LICENCIADA NORMA ANGÉLICA BARRAGÁN GÓMEZ

MÉXICO, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

En memoria a mi Padre

FOTOGRAVEDAD

Objeto ordinario hecho imagen poética

Introducción	1	III. Discurso fotográfico sostenido por nuestra mirada	24
I. El objeto como metáfora en el arte del siglo XX	3	3.1 La fotografía como testigo de la acción.....	24
1.1 La raíz del objeto encontrado	3	3.2 La fotografía como soporte de lo escultórico ...	26
II. El sentido del objeto y su trascendencia	19	IV. Fotogravedad como ensayo visual	30
2.1 Forma interior, huellas de la memoria.....	19	Conclusión.....	40
2.2 Forma exterior, escultura a partir de objetos	22	Bibliografía.....	43
		Lista de imágenes fotográficas	45
		Anexo fotográfico	47

Introducción

Muy a pesar de que el título del presente ensayo contenga una referencia fotográfica, éste es un ensayo sobre los objetos encontrados de la vida cotidiana capturados a través de la fotografía.

La presente tesina es el resultado de una investigación parte teórica y parte práctica, por lo que se han conformado mediante dos líneas paralelas que se encuentran conceptualmente en algunos puntos. En el último capítulo llamado Fotogravedad, presento una recopilación del trabajo de mi autoría, esta selección de obra funcionará entonces como un conjunto de experiencias que complementan de algún modo esta investigación, generando nuevas ideas a partir de nuestra comprensión y aprehensión personal hacia el

objeto encontrado por medio de la fotografía; originando dudas, preguntas y buscando posibles respuestas.

En el primer capítulo titulado El objeto como metáfora en el arte del siglo XX, en donde se menciona un poco la relación que se da entre el objeto encontrado y el artista; y cómo es que lo elige para formar parte de su obra al impactar en su espíritu. Más adelante se habla de las primeras obras artísticas realizadas con objetos encontrados y de cómo llegaron a ser valoradas con el transcurrir del tiempo.

Me vi en la complicación de escoger solamente a ciertos artistas (ya que la lista es muy extensa) por realizar una contribución importante en mi persona y en la historia del arte, manifestándose por medio de los objetos; dejando abierta la posibilidad de que el objeto encontrado continuará siendo motivo de siguientes obras artísticas, de mi autoría o de otros.

Posteriormente el segundo capítulo llamado El sentido del objeto y su trascendencia, se habla de la percepción del objeto cotidiano ocupando un espacio en la memoria del individuo, de igual manera se menciona cómo los artistas juegan a cancelar el uso de los objetos alterando su aspecto físico y convirtiéndolos en escultura. De ahí me he cuestionado y detrás surge la duda sobre la posible carga simbólica que un objeto puede llegar a contener, dando como resultado que el objeto cotidiano se vuelve un soporte incluyendo cierta parte de nuestro propio bagaje personal.

En el siguiente capítulo nombrado Discurso fotográfico sostenido por nuestra mirada, se aborda a la fotografía como testigo de la acción haciendo indiscutible su uso como documento fotográfico partiendo de la estrategia de registro o evidencia de actos. Por otro lado la fotografía como soporte de lo escultórico documenta una escena fugaz, como por ejemplo lo que sucede con el arte efímero.

La fotografía ha cambiado desde que se inventó este medio hasta nuestros días, su definición se ha modificado a partir de los acercamientos y estrategias que ha compartido con otros medios como la pintura, el grabado, el dibujo, lo espacial o la acción. Estas definiciones se han adecuando al tipo de sociedad, sus tradiciones, su cultura y distintos elementos que nos permiten una lectura y una actitud distinta frente a la fotografía, ya que se activa en complicidad con el espectador y solo descansa en su ausencia; por lo tanto cada obra cambia dependiendo su entorno, contexto, enfoque y sugerencia del artista, pero el que continúa la experiencia es el espectador enlazando la razón de su propio existir, que dará un valor a partir de sus vivencias personales.

El objeto se recrea a partir de su definición, pues la imagen es simplemente la semejanza física de su esencia; los objetos conservan una propia vida, un lenguaje, origen e historia; se vuelven entonces reliquia, memoria e

incluso, arqueología de valores comunitarios, jerarquías, costumbres y formas de vida que refieren a complejas relaciones y realidades de la sociedad contemporánea.

I. El objeto como metáfora en el arte del siglo

XX

1.1 La raíz del objeto encontrado

“Los objetos cotidianos proliferan, las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte.”¹

Existe la probabilidad de que la obra no siempre se realice dentro del estudio del artista, tal vez éste la pueda hallar en algún recorrido que realiza a diario como parte de su vida cotidiana en la cual participamos y compartimos, provocando ciertos efectos en esta reunión que se da en la coincidencia casi casual entre el sujeto y el objeto encontrado.

¹ JEAN, Baudrillard, “El sistema de los objetos”, pp. 1

El término objet trouvé se le atribuye a los objetos existentes, ya sea un objeto común prefabricado o de origen natural utilizado en la creación de obras artísticas, el objeto encontrado es utilizado como materia prima en un conjunto, con yuxtaposición como principio básico. Parte de la acción artística responde a una liberación en cuanto al uso y la función que se le da a los objetos por los cuales son reconocidos, clasificados y calificados en la cotidianidad. El artista toma un objeto de la realidad, es decir, de la vida cotidiana, se lo apropia y presenta dentro de una situación que transforma su sentido común; el hecho del encuentro o el fin de la búsqueda emprendida de manera consciente o no, es parte esencial de la relación que se establece con la estética. El encuentro despoja al objeto de su referencia y contexto reconocidos y con ello, trastoca la relación aceptada entre el arte y la realidad.

El objeto encontrado rompe con lo pensado tradicionalmente, la influencia de su propio lenguaje y la

parte material de la obra, con el papel de la experiencia en cuanto a la formación del sentido y sostén de la misma. Se desarrolla el espectro de la idea del objeto al integrar materia orgánica y residuos. Esta condición ha hecho del objeto encontrado el principio de otras prácticas objetuales que sobrepasan la idea del azar resultando así, que los objetos se relacionen, se encuentren y surja algo que impacta en el espíritu del artista y lo considere su obra. En la antigüedad los objetos inusuales eran recogidos y conservados en gabinetes de curiosidades, pero fue hasta el siglo XX que los objetos encontrados llegaron a ser tan apreciados como obras de arte por derecho propio. Los objetos no son en absoluto cosas misteriosas cuyo enigma pretende torturar nuestro espíritu, ni tampoco representan la vida como el arte de los años sesenta, sino que plantean cuestiones críticas e inquietantes sobre la condición del arte en sí mismo. Cualquier objeto funcional y de uso cotidiano que el artista selecciona, y es precisamente el hecho de elegir tal objeto y no otro, lo que convierte a este

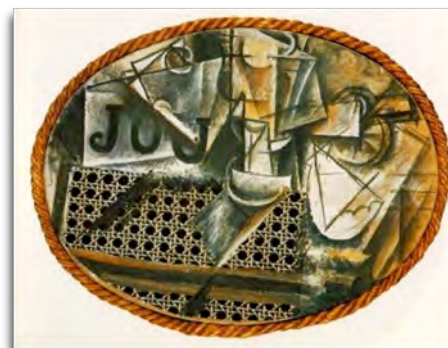
en una obra de arte, el objeto seleccionado funge sólo como vehículo y no como un fin.

Por su parte el arquitecto Antoni Gaudí, comenzó utilizando piezas rotas de cerámica para cubrir las superficies exteriores de diversos edificios reconocidos entre ellos se encuentra el Parque Güell (imagen 1) en Barcelona en el que comenzó a trabajar en 1900 y concluyó en el año de 1914. Poco antes en 1912 se inició el desarrollo del collage dentro del *cubismo* el cual anunció una mayor dependencia de los objetos encontrados, artistas como Pablo Picasso (imagen 2) y Georges Braque (imagen 3) empezaron a incorporar material gráfico tales como páginas de periódico y papeles pintados, utilizaban

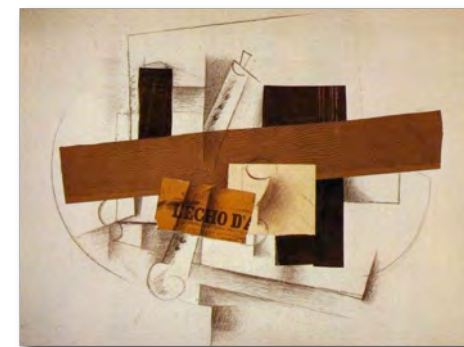


Antoni Gaudí, Parque Güell, 1900-1914 (Imagen 1)

estos elementos reales en sus pinturas a manera de diálogo sobre la relación que existe entre la realidad, la representación y la ilusión.



Pablo Picasso, Naturaleza muerta con silla de paja, 1912 (Imagen 2)



George Braque, El clarinete, 1913 (Imagen 3)

Por otro lado en 1913, Vladimir Tatlin (imagen 4) también comenzó a trabajar con objetos ordinarios en sus relieves, su producción consiste en una serie de ensamblajes de metal, madera, yeso, cartón, asfalto y masilla. Y posteriormente otros escultores tales como Alexander Archipenko y Umberto Boccioni (imagen 5), ampliaron la gama de materiales aceptables dentro de la escultura. Por su parte Archipenko exploró totalmente las posibilidades del montaje y coherencia formal lo cual quedó demostrado en sus Médranos (imagen 6) que eran marionetas articuladas, fabricadas en madera, cristal, lámina de metal, alambre, esferas, conos, cilindros y discos, pintadas en policromía.

Vladimir Tatlin,
Contrarrelieve azul, 1914 (imagen 4)



Umberto Boccioni, Unión de una cabeza
y una ventana, 1912-1913 (Imagen 5)



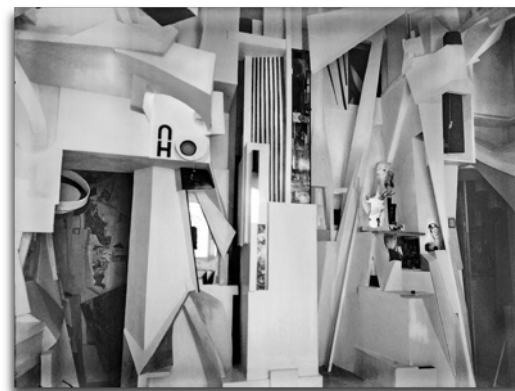
Alexander Archipenko, Médrano II,
1913 (Imagen 6)

Más tarde se manifestaron los artistas relacionados con el *dadaísmo*, en particular Hans Arp y Kurt Schwitters quienes utilizaron materiales dañados, accidentados, recuperados; se hicieron presentes factores como el desperdicio y la descomposición de materiales de baja calidad como representación de la gran frivolidad que se suscitó hacia la primera guerra mundial. Hans Arp por su parte a pesar de haber creado relieves biomórfos (imagen 7) de capas curvilíneas desde 1916, también trabajó y ensambló piezas de madera podrida y pintada sobre placas para sus Trousseaux (ajuar), realizados en 1920-1921.



Hans Arp, Deposición de pájaros y mariposas, Retrato de Tristán Tzara, 1916-1917 (Imagen 7)

Mientras Schwitters en especial, trató de rescatar la belleza y la historia de los objetos de uso diario seleccionados al azar, pero cuidadosamente ordenados de acuerdo con estrictos principios en la composición. Su formal enfoque se encuentra relacionado con el arte constructivista contemporáneo con el que estaba familiarizado, dio lugar a la estructura monumental del material recuperado, el Merzbau (imagen 8) este complejo trabajo habría sido la exaltación del objeto encontrado, el cual construyó en el interior de su casa en Hannover, Alemania.



Kurt Schwitters, Merzbau, 1933 (Imagen 8)

*“Los ready-mades son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obra de arte”.*²

Schwitters se encontraba directamente influenciado por los dadaístas y especialmente por los objetos de Man Ray (imagen 9) y los *ready-mades* de Marcel Duchamp (imagen 10), se le denomina así a cualquier objeto funcional y de uso cotidiano que el artista selecciona, una idea, un gesto crítico, donde como ya se mencionó anteriormente el objeto seleccionado cumple la función de vehículo y no como un fin.

*“(…) el hecho de que algo común y corriente sea emparentado con el arte mediante un mero acto electivo del artista convierte al ready-made en un objeto dotado de aura (…)”.*³



Man Ray, Obstrucción, 1920 (Imagen 9)



Marcel Duchamp, La fuente, 1917
(Imagen 10)

² OCTAVIO, Paz, “Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”, pp.31

³ JORGE, Juanes, “Duchamp, itinerario de un desconocido”, pp. 50

El uso del objetos encontrados en el *surrealismo* se dio durante la década de 1930, entonces se entiende en gran parte el deseo de crear y decorar con yuxtaposiciones irracionales, trastocar el azar con la elección de objetos, los cuales se hallaban cargados de erotismo, se encontraban explorando los deseos más ocultos, se trataba de un juego entre las profundidades prohibidas. Varios artistas como Salvador Dalí (imagen 11) y André Breton mostraron gran interés, éste ultimo propuso la creación de objetos oníricos o soñados.



Salvador Dalí, Teléfono-Homard, 1936 (Imagen 11)

*“La obra emerge del principio de la casualidad, impulsando la verdad que se esconde en las energías del subconsciente y en las profundidades de la libido”.*⁴

Alberto Giacometti fue el único artista que continuó creando esculturas verdaderamente surrealistas. La escultura Bola suspendida (imagen 12) fue realizada entre los años de 1930-1931, tiene una poderosa capacidad de evocación erótica que encierra en esa jaula de hierro, los elementos femenino y masculino son intercambiables de modo que reinterpreta las penetraciones espaciales, las cavidades cóncavas y los arcos convexos.



Alberto Giacometti, Bola suspendida, 1930-1931 (Imagen 12)

⁴ VV. AA., “Arte del siglo XX”, pp. 463



Meret Oppenheim, Plato, taza y cucharilla forrados de piel, 1936 (Imagen 13)

Meret Oppenheim presentó hacia el año de 1936 en el MOMA (The Museum of Modern Art), su famosa vajilla sensual formada por un plato, taza y cucharilla forrados con piel animal (imagen 13) la cual se considera una obra con cierta transformación simple pero a la vez inquietante, por otorgar al objeto inanimado un contenido lleno de una identidad sexual y animal. En la misma exposición Joseph Cornell (imagen 14) exhibió sus personales construcciones de misteriosas cajas, las cuales consisten en gran parte de objetos encontrados familiares y desconocidos, que se entretajan y sobre

pasan todo grado de realidad, cada caja constituye una metáfora de la memoria, estas obras se presentaron por primera vez en el contexto dentro del *surrealismo*.



Joshep Cornell, Cacatúa y corchos, 1948 (Imagen 14)

El *art brut* fue un término acuñado por Jean Dubuffet, el cual usó para referirse al arte creado por gente ajena al mundo artístico y consiste en crear un entorno a base de una gran cantidad de objetos encontrados, al igual que muchos de sus propios trabajos. Pero también fue explorado por constructores aficionados, como es el caso de notable del Palacio Ideal

en Francia hecho con piedras que se unen entre sí con cal, mortero y cemento, el trabajo fue realizado por Ferdinand Cheval (imagen 15) quien dedicó 33 años de su vida a modelar, noche tras noche, un monumento de gran obstinación al igual que Simon Rodia, pues tardó el mismo tiempo al construir sus Watts Towers (imagen 16) en Los Angeles, las cuales inició en el año de 1921 y concluyó en 1954. Estas torres se encuentran decoradas con objetos encontrados, incluyendo los marcos de cama, botellas, cerámica, pedazos de metal, conchas marinas, etc., por mencionar algunos materiales.



Ferdinand Cheval, Palacio ideal en Francia, 1879 (Imagen 15)



Simon Rodia, Watts Towers, 1921-1954 (Imagen 16)

Posteriormente Jean Dubuffet (imagen 17) comienza a realizar sus propios assemblages. La naturaleza y estructura del ensamblaje es muy similar a la del collage, de modo que el collage se define como bidimensional y el ensamblaje como tridimensional, en las composiciones el artista une reciclando o yuxtaponiendo diversos objetos, técnicas o materiales que portan una fuerte dosis de significados relacionados

con alusiones iconográficos, los objetos pueden ser orgánicos o manufacturados por el hombre.



Jean Dubuffet, Ensamblaje huellas dactilares, 1953 (Imagen 17)

“El arte es un dúo entre el artista y su medio. Cada uno debe de expresar libre, directa y visiblemente su propio lenguaje. Debe permitirse al material manifestar todos sus aspectos...” Jean Dubuffet⁵

⁵ Ibidem., pp. 492

Métodos similares fueron empleados a finales de 1950 como se puede apreciar en las acumulaciones de Arman (imagen 18), pues trabajaba con objetos de la misma familia, pero conservando cada una de sus características como la forma, el color, la dimensión; Arman se encontraba apto para hacer surgir un mundo de fantasía, recurriendo a principios compositivos repetitivos, caóticos y casuales.



Arman, Acumulación de jarras, 1961 (Imagen 18)

“Yo no descubrí el principio de la “acumulación”, el me descubrió a mí. Durante largo tiempo, me ha angustiado el hecho de que sus consecuencias materiales más

manifiestas fueran la inundación de nuestro mundo con desechos y objetos viejos descartados”.

*Arman*⁶

El resurgimiento del interés por el objeto encontrado en ese momento tomó muchas formas, en particular el uso de la basura reciclada por Robert Rauschenberg (imagen 19) y sus pinturas Combines en las que el artista experimenta sugerentes formas de trabajar con la naturaleza híbrida del ensamblaje, Rauschenberg decía que su obra une la brecha entre vida y arte, dado este artista estuvo influenciado en gran parte por Schwitters en la dependencia de los materiales de consumo en el arte chatarra. Posteriormente hacia 1960 Edward Kienholz (imagen 20) crea objetos satíricos y socio-críticos, poco después introduce actos escénicos en los que a partir de objetos viejos y chatarra logra crear ambientes reconstruidos y precisos de gran horror escabroso.

⁶ Ibidem., pp. 518



Robert Rauschenberg, Monograma, 1955-1959 (Imagen 19)



Edward Kienholz, La espera, 1964-1965 (Imagen 20)

“Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mi es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura”.

Edward Kienholdz⁷

Más adelante surgen las máquinas cinéticas de Jean Tinguely (imagen 21) con las que exploró las infinitas posibilidades expresivas dentro de la escultura móvil ya que transformó las máquinas en un teatro; armadas con baratijas y chatarrería causando así descargas en

Jean Tinguely, Eureka, 1963-1964 (Imagen 21)



las vibraciones y sonidos en las piezas mecánicas, convirtiéndolas en un vehículo de su propias emociones.

Tiempo más tarde en 1959 aparecen los pioneros del *happening* Jim Dine junto con Allan Kaprow (imagen 22), manifestando que los orígenes del *happening* pasaban a formar parte del atractivo sensorial material donde los objetos cotidianos se convierten en actores y socios silenciosos del juego. Ya para finales de los años cincuenta y principios de los sesenta el ejemplo de Schwitters fue retomado nuevamente por Louise Nevelson y sus conjuntos en cajas, pintadas uniformemente de un solo color (imagen 23), Nevelson declaró que había recuperado el Merzbau en su escala y en su acumulación de objetos heterogéneos sometidos a una composición global.

⁷ Ibidem., pp.511



Allan Kaprow, Yard, 1961 (Imagen 22)



Louise Nevelson, Marca real IV, 1959-1960 (Imagen 23)

“A finales de los años cincuenta, Louise Nevelson apiló cajas rellenas de patas de mesa, fragmentos de balaustradas, escaleras, puertas y barcos, creando iconostasios de la memoria, santuarios, paredes, pilares a partir de los restos de madera de nuestra civilización, es una mezcla de construcción, composición y decoración aleatorias.”⁸

En la década de 1970, Joseph Beuys (imagen 24) quien concebía la escultura como un proceso fluido entre la vida y la estabilidad orgánicas, entre el caos y el cristal, entre la calidez y la dureza; existía cierta conexión con el uso de materiales, grasa, fieltro, cobre, hierro, etc. En su obra la realidad y metáfora se convierten en la misma cosa.

⁸ Ibidem., pp.523



Joshep Beuys, Traje de fieltro, 1970
(Imagen 24)

Entre los artistas asociados con el arte *povera* se encuentra, en particular, Mario Merz construyó iglús (imagen 25) haciendo referencia al hábitat nómada humano el cual admiraba particularmente por ser flexible y bien adaptado a su medio ambiente, imitaba estas cualidades en la facilidad, los materiales incluían metal, vidrio, neón, piedra, cera, tierra y madera. Pistoletto por su parte realiza la Venus de los trapos

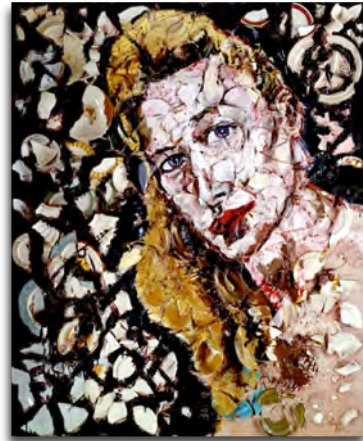
(imagen 26) donde crea un fuerte contraste entre el elenco de una escultura antigua y un montón de trapos en colores brillantes.



Mario Merz, La casa del jardinero 1983-1984 (Imagen 25)



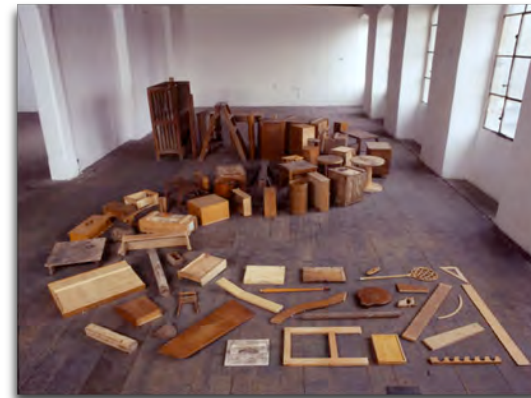
Michelangelo Pistoletto, La Venus de los 262 trapos,
1967 (Imagen 26)



Julian Schnabel, Sylvie, 1987 (Imagen 27)

Mientras que algunos de los artistas que trabajaron en la década de 1980, Julian Schnabel elabora pinturas de gran formato sobre platos de cerámica rotos (imagen 27) los cuales fueron recibidos con escepticismo por el mundo del arte. Otros artistas como Tony Cragg (imagen 28) y Bill Woodrow (imagen 29), eran parte de un movimiento de jóvenes dentro de la escultura británica, una vez más el objeto encontrado era utilizado como

materia prima dando como resultado una forma de ensamblaje lleno de sutilidad y humor, recopilaron utensilios caseros cotidianos, artículos desechados los cuales reutilizaron para crear sus obras.



Tony Cragg, Capa intermedia, 1984 (Imagen 28)



Bill Woodrow, Globule, 1997 (Imagen 29)

Cabe señalar que los artistas ya antes mencionados realizaron una aportación sumamente valiosa, inconsciente pero fundamental en la historia de la escultura moderna, la cual abrió una nueva dimensión en la conciencia estética. Todos ellos usaron el arte como punto de partida, interpretaron su mundo mediante objetos cotidianos cargados con cierto peso simbólico personal sin importarles el aspecto físico de estos.

Después de considerar esta forma en particular de acercarme al objeto encontrado por medio de la historia del arte, me interesa el objeto de la vida cotidiana por ser el portador de una fuerte carga simbólica individual es decir se convierte en un autorretrato desde el simple hecho de elegirlo. Por otra parte, teniendo en cuenta que actualmente el objeto cotidiano persiste y continuará siendo motivo de posteriores obras artísticas, en donde los artistas nos seguiremos cuestionando sobre la relación que existe entre la vida y el arte a partir de la permanencia del objeto cotidiano.

II. El sentido del objeto y su trascendencia

2.1 Forma interior, huellas de la memoria

“Los objetos cotidianos son, en efecto, los objetos de una pasión de la propiedad privada. Una pasión cotidiana que a menudo se impone a todas las demás, que a veces reina sólo en su ausencia”.⁹

Según Walter Benjamin,¹⁰ la memoria es una especie de mina que nuestro pensamiento horada hasta encontrar las piedras más preciosas. Ahora bien, al hablar de la forma interior de los objetos como una huella de la memoria me interesa abordar que para ello se requiere cierta conexión entre el individuo y los objetos cotidianos a los cuales selecciona de manera natural para formar parte de una historia personal, en la mayoría de

las situaciones solemos ser seducidos o atrapados por aquellos objetos que nos transmiten sus propias vivencias, compartiendo así las transformaciones que han sufrido con el paso del tiempo. En numerosas ocasiones los objetos nos remontan al pasado ya que son portadores de cierto valor o significado íntimo según este sea su caso, entonces se puede suponer que al elegir un objeto nos estamos identificando con él y a la vez estamos satisfaciendo nuestro interior.

“Un objeto no se pone nunca a la aplicación del mismo proceso de proyección narciso sobre un número indefinido de objetos, sino que al contrario lo impone, de las cualidades de sí mismo, que es propiamente el milagro de selección. Pues siempre se colecciona uno así mismo”.¹¹

Los objetos de la vida cotidiana conservan un claro bagaje personal, pasando a formar parte de la historia de

⁹ JEAN, Baudrillard, Op. cit., pp. 97

¹⁰ Fue un filósofo y crítico literario alemán de tendencia marxista (1892-1940)

¹¹ SIMÓN, Marchán, “Del arte objetual al arte de concepto”, pp. 103

cada individuo ocupando un espacio en su memoria, interviniendo factores como el conocimiento, la experiencia, la sensibilidad, etc., de igual manera que los signos correspondientes que tenemos para entender la realidad del objeto, convirtiéndose así en objetos socio culturales. Después de que el artista se acerca al objeto y tiene contacto con él, estos buscan y reclaman un espacio en su memoria.



Nikolaus Lang, Arca para los hermanos Götte, 1973-1974 (Imagen 30)

Los objetos y su materialidad eran parte importante en la obra de Nikolaus Lang, exploraba sus propios recuerdos de la infancia y así mismo en el contexto de tiempo y espacio, siempre evocando al pasado. Lang es quien presenta las reliquias de la desaparecida familia Götte (imagen 30), mostrando sus objetos personales como lo son la ropa, utensilios caseros, cartas, huesos de animales, mapas, fotos, etc. Esta familia poseía una finca la cual fue adquirida por el artista después de haber muerto el último hermano Götte, los objetos del pasado fueron expuestos y organizados a manera de culto, lo espiritual se ha diseñado por medio de la multitud de objetos.

*“Un objeto es un fragmento de la experiencia interna de una persona, de una especial manera de ver o vivir su espacio en el universo”.*¹²

¹² JEAN, Pirson, “La estructura y el objeto”, pp. 28

Por otra parte el artista francés, Christian Boltansky (imagen 31) utiliza fotos escolares, cajas apiladas, juguetes reconstruidos, marionetas gigantes, vitrinas llenas de archivos y otros objetos de terceras personas, evocando simultáneamente una presencia y una ausencia, representando la muerte pero también recuerdos de vida. Tratando de recrear su infancia a partir de la búsqueda del pasado, que es también es la búsqueda de uno mismo.



Christian Boltansky, Altar,
1986-1987 (Imagen 31)

Lo obsoleto cobra vida, lo abandonado es reincorporado y mientras tanto su valor depende de quien se apodere del objeto resultando así un cambio constante, descubriendo nuevos lugares, destinos inesperados, adaptaciones y transformaciones, es decir, el objeto suele modificar de esencia según su dueño y entorno o en ciertos casos los pensamientos inconscientes pueden ser un simulacro de fenómenos, deseos metafóricos o simbólicamente hablando constituyen deseos que se asemejan a hechos poéticos, los cuales desatan una serie renovada y absolutamente desconocida de perversiones, emociones u obsesiones.

2.2 Forma exterior, escultura a partir de objetos

“Toda escultura que reaccione físicamente al medio ambiente y/o afecte su entorno debe dejar contemplarse como un objeto”.

*Hans Haacke*¹³

A lo largo de la historia dentro del arte los objetos han tenido una considerable participación como medio de expresión a través de las obras artísticas del siglo XX y hasta hoy en nuestros días. Los objetos han sufrido la anulación de la función de su uso para pasar a formar parte de la obra como escultura; mientras que algunos artistas asumen una actitud un tanto irónica en la que subrayan la contemplación y la lectura del objeto desde otras circunstancias, rescatando los valores simbólicos, formales y culturales del objeto representado; con la

¹³ VV. AA., Op. cit., pp. 500

cancelación de su uso el objeto se transforma en icono, portador de una fuerte e importante carga simbólica donde se hacen presentes las relaciones culturales de la sociedad y el momento al que corresponde, el objeto puede convertirse entonces en una arqueología de valores comunitarios, pasar a ser reliquia, formar parte de nuestra memoria e incluso convertirse en costumbres y formas de vida que se aluden a complejas relaciones y realidades dentro de nuestra sociedad contemporánea.

*“Se olvida el goce, la función significativa o simbólica que dio origen a esos objetos, para quedarse solo con la imagen externa de esa vida”.*¹⁴

El artista estadounidense Andy Warhol, quien en 1964 realizó Brillo Box (imagen 32) mostrando el carácter cotidiano de los objetos, al aplicar sus ideas a los productos de consumo para después convertirlos en esculturas. Evocando una cadena de producción de una

¹⁴ JOSÉ, Fernández, “Arte efímero y espacio estético”, pp. 9

fábrica, Warhol contrató a varios carpinteros para que hicieran numerosas cajas de madera de idéntico tamaño y forma a las cajas de cartón de los supermercados y posteriormente fueron impresas por medio de la serigrafía.



Andy Warhol, Brillo Box (soap pads), 1964 (Imagen 32)

Por otra parte es importante mencionar el valor simbólico que pueden llegar a poseer los objetos, haciéndose distinguir por sus valores formales y destacando su condición estética; siendo los artistas quienes en algunas ocasiones modifican ciertos

elementos pero en otros casos no lo hacen, es decir, permanecen tal y como los encontraron, es por eso que el individuo los elige exactamente ya sea por la forma, el color, la textura, el material o la escala (por mencionar algunas características); hasta convertirlos en obra artística de taller ocasionando un enfrentamiento entre el objeto representado y su interpretación cultural, de manera que se alteran los elementos formales abriendo su significado y dando paso al juego irónico, a su desplazamiento simbólico o a una nueva dimensión formal, hasta transformarlos en objetos escultóricos de mayor o menor densidad conceptual.

“La escultura está ubicada entre las míticas pero a la vez más poderosamente reales dimensiones de la industria de la cultura y del mundo del espectáculo, el mundo de los objetos y los signos”.¹⁵

¹⁵ VV. AA., “Textos sobre la obra de Gabriel Orozco” pp. 33

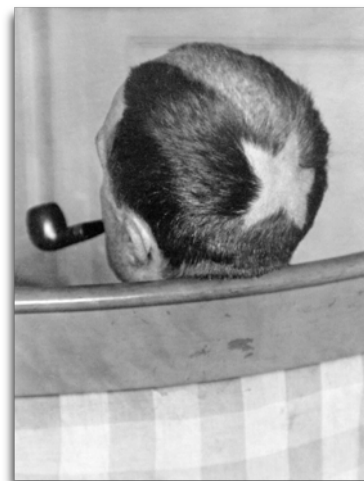
III. Discurso fotográfico sostenido por nuestra mirada

3.1 La fotografía como testigo de la acción

“La cámara es todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone. Imaginar, componer y crear son verbos colindantes”.¹⁶

Como ya se mencionó anteriormente, al rededor de 1920 Marcel Duchamp trabajó el arte como idea; este artista buscaba vaciar el contenido simbólico del arte en el arte mismo a través de *ready-made*, donde realizó una crítica sobre el objeto artístico y empezó a desmaterializar la noción tradicional del arte y sus procesos e incluso se puede ver el proceso metafórico, donde se transforma el objeto de arte y su significado. Duchamp es uno de los

artistas más relevantes en la historia del arte, sobre todo porque otorga nuevas estrategias para el desarrollo del arte contemporáneo. Utilizó el documento fotográfico como estrategia de registro o de evidencia de sus actos, acciones o desempeños, ésta estrategia sirvió para registrar actos como *Star* (imagen 33), donde aparece él mismo con la cabeza rapada en forma de estrella.



Marcel Duchamp, *Star*, 1921
(Imagen 33)

¹⁶ OCTAVIO, Paz, “México en la obra de Octavio Paz”, pp. 403

En el contexto de la época la fotografía se consideraba como un soporte de evidencias, la imagen fotográfica era la realidad de la misma y es a través de este medio que Duchamp presenta su álgter ego, no como un desdoblamiento de su personalidad, sino como otra persona. Por ejemplo en su pieza Rrose Sévaly (imagen 34), es el documento fotográfico el que nos permite registrar su acto interpretativo de travestismo femenino. El medio fotográfico nos confirma la existencia del otro.



Marcel Duchamp, Obligación Rrose Sévaly, 1921 (Imagen 34)

La representación fotográfica no es lo que le importa a Duchamp, sino la manera en que puede mentir a través de ella. En este caso, no importa tanto el producto final, sino el gesto del acto mismo. Lo que nos deja una evidencia del acto es la pieza; este tipo de acción estaba dirigido a desaparecer o disminuir el aura de la obra de arte.

Desde mi punto de vista la definición de documento fotográfico es imprecisa e ingenua, en un principio estuvo incluida en el campo de la ética por su relación con la verdad. La fotografía en su función histórica, proveía de información fidedigna, pero a través del tiempo gran parte de la fotografía se volvió ficción; aunque el fotógrafo sabe que crea mentiras el espectador cree que observa pedazos de realidad, algunas fotografías son susceptibles de ser mentira.

Me parece importante mencionar que algunos artistas, para la realización de sus obras, parten de una

idea preconcebida procesada a nivel de proyecto por lo que a través de una planeación pueden llegar a construir por medio de la fotografía una acción o suceso captado por imágenes, pero no siempre se utilizan recursos técnicos o conceptuales para transformar el acto voluntario del artista, a veces consciente a veces inconsciente, para la realización de una imagen y transmitir un mensaje a partir de ésta, sin importar si concluye o no en una obra en donde lo único que queda es el momento eternizado.

3.2 La fotografía como gesto de lo escultórico

“El fotógrafo llevará a las masas una visión nueva y creativa, una visión de relevancia social, que penetra en la rutina cotidiana de todo el mundo”.¹⁷

En particular algunos artistas abandonaron el estudio e incluso el espacio de la galería para incitar el incremento y extender el uso creativo de la cámara. Entre 1960 y 1970 el deseo del artista estaba centrado en la desmaterialización del objeto de arte, por lo que hacen de la fotografía el mejor vehículo para llevar la pieza o al acto artístico hacia el espectador. Tal es el caso de los *lands arts*; por ejemplo, *Spiral Jetty* (imagen 35) de Robert Smithson, en donde el título se vuelve parte integral de la obra (muelle en espiral), de su apreciación y entendimiento. La cámara se volvió para la mayoría de las personas en la única conexión con los eventos de arte,

¹⁷ VV. AA., “Poéticas del espacio”, pp. 221

una especie de conector mecánico para la comprensión y apreciación de lo que incuestionablemente no era una tradicional forma de arte.



Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (Imagen 35)

Por otra parte los artistas dedicados al *performance*, *land art*, *earth works* y al *arte conceptual* utilizaron una de las estrategias relacionadas con la fotografía, la evidencia o registro. En su mayoría, estos artistas utilizan el medio fotográfico para evidenciar un acto predeterminado; la evidenciación parte de un registro y esta actividad se diferencia de los fotógrafos

documentales en el momento en que los artistas tienen conciencia plena del acto a efectuar o de la pieza que realizarán por lo que planean toda serie de actos para luego registrarlos a través de la cámara fotográfica o de video. En cuanto a los documentales su estrategia ésta dirigida a buscar un momento y disparar en el instante preciso. Como ya se explicó anteriormente, la evidenciación permitió a muchos artistas a desmaterializar la obra de arte para dejar un registro, el cual era llevado a un mayor público.

Por poner un ejemplo, los *performances* eran registrados para luego reproducirse en un libro, catálogo o en otro medio impreso, tal es el caso de Allan Kaprow y sus *happenings* (imagen 22). *El land art o los earth works*, pese a que se realizaban en lugares lejanos y permitía la salida de la obra de arte de la galería, no podían ser transportados a ésta más que con la fotografía, incluso debido a su monumentalidad, por obvias razones la fotografía como gesto de un acto

efímero ya era el único medio para llegar al espectador. Por ejemplo el artista Andy Goldsworthy (imagen 36) emplea materiales perecederos, es decir, objetos comunes de la naturaleza ya que en sus piezas vemos el movimiento y los cambios que van mostrando sus piezas. Trabaja con el viento, la luz, el tiempo, etc., nos muestra la energía y vida que tienen cada uno de ellos; dentro de este proceso se contempla su reintegración al entorno en donde fueron creados.

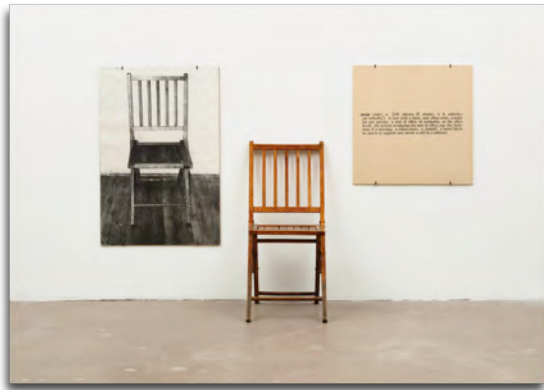


Andy Goldsworthy, Tejido circular con ramas, 1986 (Imagen 36)

El *arte conceptual* también utilizó este medio para definir al arte como idea y diferenciar de alguna manera el límite entre representación y realidad. Cuando en 1965 Joseph Kosuth hace uso de la fotografía para exponer su obra *One and three chairs* (imagen 37), en donde ubica al objeto (la silla), una definición del mismo (encontrada del diccionario) y una representación de éste (fotografía de la silla), entonces hace referencia a tres niveles de conocimiento sobre un mismo objeto, el primero está basado en el objeto mismo, el segundo a la relación entre el objeto y el lenguaje, y el tercero a la imagen de ese objeto entendido como ícono.

La fotografía como medio de expresión se convirtió en su historia temprana también en una estrategia donde se llevan a cabo tanto las ideas como el trabajo del artista plasmando la ejecución de las obras. Esto dio la posibilidad de que se abrieran nuevos recursos y estrategias las cuales ampliaron el término de fotografía; no siempre es fácil distinguir entre las fotografías cuya

inspiración es formal de aquellas que provienen de un registro o documentación; si bien en ambos casos la imagen alcanza el estatus de obra de arte.



Joshep Kosuth, One and three chairs, 1965 (Imagen 37)

A voluntad del artista la fotografía participa en un acto o en una construcción estética que puede ocurrir como un gesto muy simple al cambiar la posición o la configuración utilitaria del objeto fotografiado, modificando su entorno visual o simbólico o trastocando su propia naturaleza inanimada. Todas estas imágenes

tienen dos momentos constructivos: su realización como gesto estético o conceptual y su registro fotográfico o en video. En ocasiones documentan una escenificación fugaz, como en el caso del arte efímero, siendo que en otras son simplemente fotografías, instantáneas construidas, gestos conceptuales o de intervención, destinados a perpetuar la visión que los produjo.

IV. Fotogravedad como ensayo visual

Finalmente presento una selección del trabajo de mi autoría como resultado de una investigación teórico-práctico.

En el caso de mis fotografías, la mayoría surgen como consecuencia después de hallar el objeto encontrado, al sentir la necesidad de fotografiarlo porque es la única manera que encuentro para conservarlo y transportarlo a otras personas. Para mí la cámara fotográfica imita un diario personal donde se anota cada acto significativo de la vida que se desee preservar; de igual manera se almacena la esencia de los objetos a través de la misma, convirtiéndose en un acto espontáneo que algunas veces suele ser inconsciente y otras más como un acto intuitivo, sin importar si

concluye o no en una obra, en donde lo único que se aprecia es el objeto en cierto momento eternizado.

El objeto es quizá la muestra tangible un proceso creativo que el artista desarrolla en determinado conjunto de tiempos convirtiéndose así en un registro, en una huella o en una imagen, alterando el peso de las funciones, siendo capaz de ser en sí mismo un objeto de arte. La creación artística ya no forma parte solo de una invención, sino también un descubrimiento por su elección; muchas veces el valor estético del objeto se basa en su contexto inesperado, es decir, en la originalidad de su descontextualización, al descubrirlo, seleccionarlo y fotografiarlo se encuentre o no dentro de su realidad, cuando se trata de un objeto material, ya que en algunas ocasiones otras ocasiones el arte ha constituido por acciones o gestos efímeros. Hay que tener en cuenta que una de las diversas condiciones con las que cuenta el objeto pueden apreciarse a partir de su contenido y adaptación para apropiarse a un lugar o

integrarse en él, contando así con la posibilidad de encontrar diversos contextos. Si comenzamos con un objeto imaginado, le daremos tarde o temprano un valor agregado al inicial, pues lo sujetaremos de nuestra propia historia, es decir, encajaremos con él; entonces ese objeto ya no es y no será más una abstracción, sino será aquello que represente a nuestra idea original a partir de nuestra comprensión y aprehensión personal, el objeto cotidiano nos sostiene y nos contiene ya que se encuentra ligado a las experiencias visuales que hemos tenido con él a lo largo de nuestra vida.

Mientras tanto cabe mencionar que la parte práctica de mi proyecto concluye a través de las fotografías como producto final de un proceso del trabajo, éstas fueron recopiladas a partir de una colección alrededor de doscientas fotografías tomadas a lo largo de cuatro años aproximadamente, en donde seleccione diecinueve fotografías, las cuales elegí porque me parece que son las que tienen mayor relación con este proyecto,

ya que nacen a partir de una inquietud personal al ser seducida por los objetos como parte de mi vida diaria y sacarlos de su entorno habitual para convertirlos parte de mi obra plástica; pues es el hecho de elegirlos lo que define si su situación trasciende para concluir en obra, el dejarlos pasar como objetos desapercibidos para convertirse en un desecho más por parte de la sociedad o capturarlos y guardarlos por medio de la fotografía. La fotografía como resultado de la acción, como testigo, como documento de la materialización de una idea por acontecer, como registro de una escena fugaz; la cual finalmente puede fungir como un posible contenedor o vestigio que condensa la trayectoria entre el artista, el concepto de la obra y el espectador.

En cuanto a la temática simplemente son objetos que me atraen en el momento justo en el que yo los miro; a veces se encuentran en su entorno natural algunos otros se descontextualizan, se intervienen o se

resignifican; y por medio de la fotografía los conservo y me apropio de ellos.

Las fotografías que se muestran a continuación son una selección de instantes los cuales fui guardando a través de la cámara como muestra de los objetos ordinarios y peculiares que voy descubriendo en mi recorrido día a día, en un recorrido cotidiano, o en el traslado hacia un lugar inesperado. En general en esta recopilación de fotografías pretendo que los objetos hablen por si solos y que cada espectador reaccione ante ellas y las interprete de manera libre, tomando diferentes sentidos dependiendo del bagaje personal de cada individuo.



Crayones, 2013



Té, 2012



Inseparables, 2010



Noviembre, 2010



Aparición, 2013



Silla Alvinely, 2012



Decapitadas, 2010



Trinchetes, 2011



Botellas, 2009



Cajita feliz, 2013



Contestadora, 2012



Concepción, 2010



Incrustación, 2009



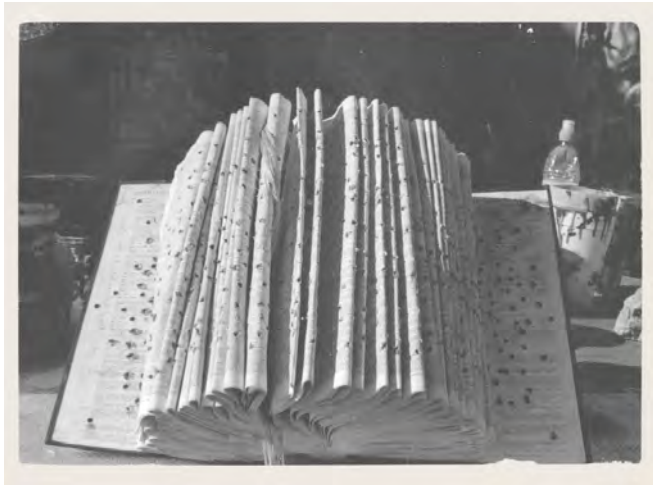
Náufrago, 2012



Sandy, 2009



Horas, 2010



Piercing, 2010



Anónimos, 2013



Aro, 2010

A partir de estos encuentros comencé a darme cuenta que podía armar la escena a mi manera, ya que a partir de los objetos se construye ésta, siendo la fotografía el medio para poder mostrarlo a los demás. En las imágenes anteriores aparece más clara la construcción de mi idea como registro de lo encontrado tal cual me generaba un sentido de escena.

La escena permite hablar sobre aquello de lo que no se puede llevar a cabo dentro de lo habitual; la imagen se representa como si fuera la realidad, aunque a partir de la ausencia de estímulos de los otros sentidos como el gusto, el tacto, el oído y el olfato; se permite diferenciar la distancia entre la realidad y la ficción. Gran parte de la fotografía es manipulada desde el encuadre, la elección del tema, la luz, el laboratorio, hasta las grandes obras como sucede en el arte efímero como el *land art*; la fotografía contiene valores documentales porque cualquier imagen siempre tiene la función de documento histórico.

Para finalizar vale la pena mencionar que la obra artística no depende en su totalidad del objeto encontrado o del gesto realizado, parte importante es simplemente la voluntad expresiva del creador o la voluntad expresiva que posteriormente se le pueda dar a una obra. Creando nuevas experiencias a partir de ciertos elementos particulares con una carga simbólica personal, ocasionando así un enfrentamiento entre el objeto representado y su representación cultural, de manera que la alteración de los elementos formales abren su significado al juego irónico, al desplazamiento simbólico o a una nueva dimensión formal, hasta convertirlos en objetos escultóricos de mayor o menor densidad conceptual.

“Cuando el objeto responde a la voluntad, a una necesidad interna, la capacidad no es más que un instrumento un medio”.¹⁸

¹⁸ JEAN, Pirson, Op. cit., pp.27

Conclusiones

El origen de esta investigación lleva consigo una problemática de tipo intelectual, formal, técnico, temático y hasta cierta inestabilidad emocional por lo menos en lo que a mi experiencia se refiere; pero al final la estructura de la investigación concluyó en una evolución llena de sorpresas y con un resultado satisfactorio.

El proyecto que realicé sufrió diversas modificaciones que fueron producto de la sensibilidad y evolución de mis ideas, es importante señalar que forman parte de los procesos creativos que sustentan la obra final. Las disertaciones acerca de lo que admiro, ejercitaron mis ideas y enriquecieron mi percepción acerca de lo que me gusta observar. Cabe señalar que me apoye en la historia del arte para explorar al objeto a través del tiempo y así conocer distintas maneras de expresión que los artistas les dieron a sus obras. El

artista o creador se puede encontrar en una búsqueda interior como un ejercicio de introspección, donde por medio del objeto sienta la libertad de expresarse al instante, como cualquier suceso perceptible en el tiempo que acaba de ocurrir frente a nuestros ojos, puede ser un tanto complejo y algunas veces un simple hecho más de la vida cotidiana que se relaciona con experiencias del pasado con su propio contexto, creando elementos sensibles con los que se tiene determinada relación hacia sus orígenes.

Por otra parte este proyecto es una reflexión, desde mi propia perspectiva plástica, mostrando hasta dónde un objeto es capaz de generar nuevas percepciones, hasta qué punto la fotografía es leída más allá de la imagen que muestra y de cómo un objeto expresa más que su propia existencia, siendo captado por medio de la cámara fotográfica.

Probablemente la obra de arte sea un objeto de vinculación hacia el interior del artista que en el proceso de producción, pone en evidencia los momentos de la obra y se mimetizan las alusiones, pues si bien la obra anecdótica posee un formato y un lugar en el arte que comúnmente pasa a categoría de materia prima, ya que excluye de ese modo las diferencias que el artista pueda mantener con el espectador, donde potencializa las posibles similitudes en intercambios y correspondencias.

Todo tipo de arte ha sido elemento de una intervención, desde el pintor que ocupa el lienzo con el pincel y el pigmento, hasta el acto del escultor de intervenir un lugar con una pieza que modifique la concepción de aquel espacio; pero antes de ser arte fue una técnica con una función determinada, que posteriormente se le empezaron a explotar sus posibilidades estéticas. Por ejemplo la pintura, en sus manifestaciones prehistóricas, parece ser que tenía una función mágica; de igual manera la escultura, una

función religiosa, votativa; la arquitectura por su parte servía para dar cobijo y se encargaba de la vivienda; y en cuanto a la fotografía tuvo como finalidad más directa la de ser un medio de documentación.

Hay que tener en cuenta el análisis personal en torno a la idea de la carga simbólica dotada por el artista que traen consigo los objetos cotidianos intentando comunicar a partir de ser resignificados, descontextualizados, intervenidos, apropiados, etc., ya que intentan desglosar los gustos, localizar reacciones, apuntar precisamente hacia una particular relación de dudas, aprender a preguntarse, a responderse, a encontrar motivos que lo impulsen, pero también que los conduzcan y los hagan hallar su propio rigor de resultantes. Sin duda alguna, toda obra más allá de soportes y contenedores, debiese vincularse al bagaje personal, en ocasiones el objeto es el vínculo de proceso y su elección no radica necesariamente en su valor formal, sino en su densidad simbólica o cultural. Detrás de su

aparente inercia estética, el objeto se utiliza como insignia personal, como vehículo conceptual de una acción artística.

Finalmente me interesa que los lectores opinen y enriquezcan sus conocimientos a través de mi proyecto, dejando abierta la posibilidad de interminables lecturas e interpretaciones hacia el objeto encontrado, dando como consecuencia un sin fin de preguntas y respuestas, logrando reflexivos y variados resultados, provocando y generando así conclusiones no agotadas.

“La fotografía es solo la apariencia del objeto representado”.¹⁹

¹⁹ FRANCISCO, Alonso, “Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico”, pp. 24

Bibliografía

- ALONSO, Francisco, “Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico”, España, Universidad Abierta de Cataluña, 2007, pp. 114
- BAUDRILLARD, Jean, “El sistema de los objetos”, México, Siglo XXI, 1975, pp. 229
- CAMERON, Dan, “El jardín salvaje”, España, Fundación Caja de Pensiones, 1991, pp.177
- FERNÁNDEZ, José, “Arte efímero y espacio estético”, España, Anthropos, 1988, pp. 554
- JUANES, Jorge, “Duchamp, itinerario de un desconocido”, México, Itaca, 2008, pp. 221
- MARCHÁN, Simón, “Del arte objetual al arte de concepto”, España, Akal, 2010, pp. 484
- PAZ, Octavio, “Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”, México, Era, 2008, pp.187
- PAZ, Octavio, “México en la obra de Octavio Paz III los privilegios de la vista”, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 513
- PIRSON, Jean, “La estructura y el objeto”, España, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 133
- VV. AA., “Arte del siglo XX”, España, Taschen, 2005, pp. 840
- VV. AA., “Hecho en casa”, México, Museo de Arte Moderno, 2010, pp. 10

- VV. AA., “Poéticas del espacio: Antología crítica sobre la fotografía”, España, Gustavo Gili, 2002, pp. 311
- VV. AA., “Textos sobre la obra de Gabriel Orozco”, España, Turner, 2005, pp.255
- http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135

Lista de imágenes fotográficas

- Imagen 1 Parque Güell, 1900-1914, Antoni Gaudí. Pág. 5
- Imagen 2 Naturaleza muerta con silla de paja, 1912, Pablo Picasso. Pág. 5
- Imagen 3 El clarinete, 1913, George Braque. Pág. 5
- Imagen 4 Contrarrelieve azul, 1914, Vladimir Tatlin. Pág. 6
- Imagen 5 Unión de una cabeza y una ventana, 1912-1913, Umberto Boccioni. Pág. 6
- Imagen 6 Médrano II, 1913, Alexander Archipenko. Pág. 6
- Imagen 7 Deposición de pájaros y mariposas, Retrato de Tristán Tzara, 1916-1917, Hans Arp. Pág. 7
- Imagen 8 Merzbau, 1933, Kurt Schwitters. Pág. 7
- Imagen 9 Obstrucción, 1920, Man Ray. Pág. 8
- Imagen 10 La fuente, 1917, Marcel Duchamp. Pág. 8
- Imagen 11 Teléfono-Homard, 1936, Salvador Dalí. Pág. 9
- Imagen 12 Bola suspendida, 1930-1931, Alberto Giacometti. Pág. 9
- Imagen 13 Plato, taza y cucharilla forrados de piel, 1936, Meret Oppenheim. Pág. 10
- Imagen 14 Cacatúa y corchos, 1948, Joseph Cornell. Pág. 10
- Imagen 15 Palacio ideal en Francia, 1879, Ferdinand Cheval. Pág. 11
- Imagen 16 Watts Towers, 1921-1954, Simon Rodia. Pág. 11
- Imagen 17 Ensamblaje huellas dactilares, 1953, Jean Dubuffet. Pág. 12

- Imagen 18 Acumulación de jarras, 1961, Arman. Pág. 12
- Imagen 19 Monograma, 1955-1959, Robert Rauschenberg. Pág. 13
- Imagen 20 La espera, 1964-1965, Edward Kienholz. Pág. 13
- Imagen 21 Eureka, 1963-1964, Jean Tinguely. Pág. 14
- Imagen 22 Yard, 1961, Allan Kaprow. Pág. 15
- Imagen 23 Marca real IV, 1959-1960, Louise Nevelson. Pág. 15
- Imagen 24 Traje de fieltro, 1970, Joseph Beuys. Pág. 16
- Imagen 25 La casa del jardinero 1983-1984, Mario Merz. Pág. 16
- Imagen 26 La Venus de los 262 trapos, 1967, Michelangelo Pistoletto. Pág. 16
- Imagen 27 Sylvie, 1987, Julian Schnabel. Pág. 17
- Imagen 28 Capa intermedia, 1984, Tony Cragg. Pág. 17
- Imagen 29 Globule, 1997, Bill Woodrow. Pág. 18
- Imagen 30 Arca para los hermanos Götte, 1973-1974, Nikolaus Lang. Pág. 20
- Imagen 31 Altar, 1986-1987, Christian Boltanski. Pág. 21
- Imagen 32 Brillo Box (soap pads), 1964, Andy Warhol. Pág. 23
- Imagen 33 Star, 1921, Marcel Duchamp. Pág. 24
- Imagen 34 Obligación Rose Sévaly, 1921, Marcel Duchamp. Pág. 25
- Imagen 35 Spiral Jetty, 1970, Robert Smithson. Pág. 27
- Imagen 36 Tejido circular con ramas, 1986, Andy Goldsworthy. Pág. 28
- Imagen 37 One and three chairs, 1965, Joseph Kosuth. Pág. 29

Anexo fotográfico



Náufrago, 2012



Sandy, 2009



Horas, 2010



Anónimos, 2013



Piercing, 2010



Decapitadas, 2010



Crayones, 2013



Aparición, 2013



Silla Alvinely, 2012



Noviembre, 2010