



14

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Descontextualizando entradas y/o salidas. Proyecto plástico a partir de la reproducción de objetos cotidianos"

**Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta
Laura Gamboa Suárez**



**DEPTO. DE INVESTIGACION
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

Directora de Tesis: Elena Somonte González

México, D.F., 2002



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.

Agradecimientos:

A Elena por meterme el amor por la cerámica y guíarme en el proceso de éste trabajo. A Francisco Quesada, Gabriela López Portillo, Luis Argudín e Ignacio Granados, por sus observaciones y correcciones en la realización y conclusión de la tesis.

A mi mamá , Julieta, Bernardo, Mónica y Toño por su gran paciencia y comprensión durante éste largo proceso.

A Erika por ayudarme siempre a entender mis ideas y acciones.

A Fernanda y Felipe por estar en lo mismo y compartirlo siempre . A Jimena, Alex y demás amigos enapos.

A Tere, Pepe , Yayo y Guadalupe en quienes siempre tuve un apoyo a lo largo y al final mi carrera.

A Renato por su apoyo constante.

A Marcela Ferrá por la gran ayuda en la planeación y organización de éste trabajo.

Gracias

• Introducción	1
• Capítulo 1. Distintos acercamientos al objeto	3
1.1 El objeto	4
1.2 El objeto en el arte.....	13
1.3 Ready-made. Duchamp.....	17
1.4 El objeto dadá y el objeto surrealista.....	22
1.5 El objeto en el arte pop.....	26
• Capítulo 2. Análisis de la descontextualización de objetos en la obra de cinco artistas plásticos	31
2.1 Descontextualización.....	33
2.2 La Dimensión.....	34
2.3 La reproducción de objetos de Jasper Johns (Painted bronze).....	36
2.4 El material y la forma en Claes Oldenburg (Soft toilet).....	41
2.5 Las acumulaciones de Arman(Accumulation of cans).....	49
2.6 El simbolismo en Robert Gober (Three urinals).....	55
2.7 La estructura en Mario Merz (Iglú Fibonacci).....	60
• Capítulo 3. Descontextualizando entradas y/o salidas. Proyecto plástico a partir de la descontextualización de objetos cotidianos	65



3.1 Propuesta personal. Tema y concepto.....	66
3.2 Descontextualización de entradas y/o salidas.....	70
3.3 Pieza 1. Caño cúbico.....	79
3.4 Pieza 2. Cloacas esféricas.....	85
3.5 Pieza 3. Agujeros blancos.....	90
3.6 Pieza 4. Exceso de agua.....	95
3.7 Pieza 5. Salvavidas.....	100

• **Apéndice - Bitácora de la realización del proyecto**

Descontextualizando entradas y/o salidas	105
• Caño cúbico.....	106
• Cloacas esféricas.....	109
• Agujeros blancos.....	112
• Exceso de agua.....	115
• Salvavidas.....	118
• Glosario de términos de cerámica.....	121
• Lista de imágenes.....	124
• Conclusiones.....	126
• Bibliografía.....	132



“Tal parece que la gente hoy necesita el objeto material palpable de inmediato para aferrarse a él y confirmar así su presencia en el mundo; como si ser humano pudiese asegurarse de su sustancia sólo mediante su contacto con sus cinco sentidos, puesto que dentro de él todo está resquebrajado y es incierto. Un vacío interno parece presionarlo hacia fuera, una necesidad de convencerlo de su existencia a través del objeto, porque el sujeto, o sea el hombre mismo, se había perdido... Nuestra generación se ha vuelto tan ansiosa de presencia que aún la tapa de un excusado nos es sagrada; no estamos satisfechos con verla pintada, sino que queremos *tenerla* de cuerpo entero”:

* Hans Richter, citado en Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México, Siglo veintiuno editores, 1969, 5ª edición, p.71-72

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo analizar una propuesta plástica tridimensional, en donde se partió de la descontextualización de objetos cotidianos.

El trabajo está dividido en cuatro partes: Distintos acercamientos al objeto; Análisis de la descontextualización de objetos en la obra de cinco artistas; Descontextualizando entradas y/o salidas, proyecto escultórico a partir de la descontextualización de objetos cotidianos; y finalmente una bitácora técnica de las 5 piezas realizadas a lo largo y como propósito principal de la investigación.

En "Distintos acercamientos al objeto", se intenta definir y desmenuzar el significado de objeto, tomando en cuenta a autores como Abraham Moles y Jean Baudrillard, quienes manejan teorías completas sobre éste. Posteriormente se ubica al objeto en el terreno del arte y se habla sobre tendencias objetuales. Se hace una revisión histórica del objeto en el arte a partir de los ready-mades de Duchamp, pasando por el objeto dadá, surrealista, pop, en donde éste no es un elemento de representación sino que se presenta. También se habla del objeto en algunas piezas de Picasso.

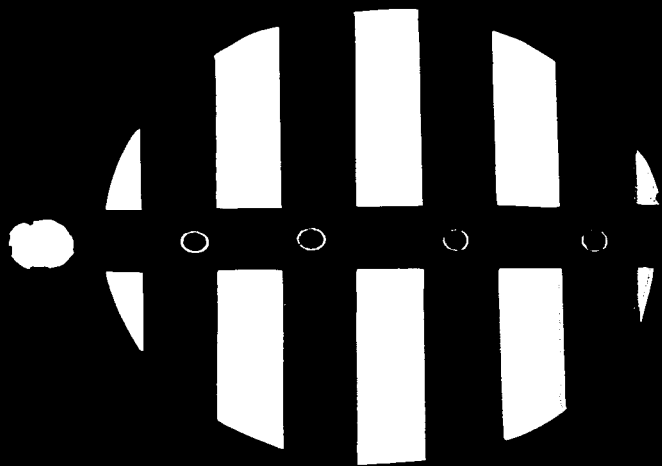
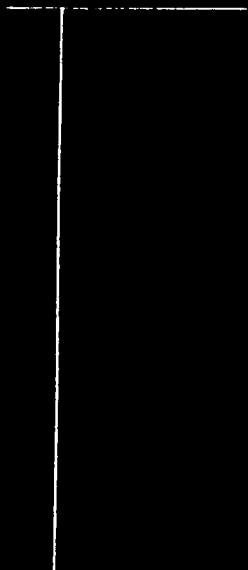
En " Análisis de la descontextualización de objetos en la obra de cinco artistas" se revisan conceptos a partir de cinco piezas pertenecientes a diferentes autores. El primero es Jasper Johns, con *Painted Bronze II*, pieza con la que se analiza el concepto de reproducción del objeto; de Claes Oldenburg, se muestra *Soft- toilet*, a partir de la forma y el material de la pieza; el tercer artista es Arman, con *Acumulaton of cans*, con el fin de analizar las acumulaciones y repeticiones



de un mismo objeto; de Robert Gober se toma *Three urinals*, viendo el carácter simbólico; y finalmente de Mario Merz, *Igú Fibonacci*, de la que se analiza la estructura.

Estos conceptos son analizados en las piezas de los artistas antes mencionados, pues se utilizan en las piezas realizadas en el tercer capítulo del trabajo, "Descontextualizando entradas y/o salidas, proyecto escultórico a partir de la descontextualización de objetos cotidianos", en donde se presenta la propuesta personal, además de la descripción de cinco piezas en donde el trabajo de la investigación toma una salida formal, no quedando tan solo en un trabajo bibliográfico.

Finalmente se muestra una bitácora que da una explicación al proceso técnico experimentado en cada una de las piezas.



Distintos acercamientos al objeto

"El hombre no está libre de sus objetos,
los objetos no están libres del hombre"¹

Para esta investigación es necesario hablar sobre el objeto en general y de distintos acercamientos que ha tenido el arte a éste. En el proyecto práctico del trabajo se parte primeramente de objetos, por lo tanto es indispensable llevar a cabo una revisión bibliográfica sobre el tema para el desarrollo y enriquecimiento del proyecto plástico.

El objeto

OBJETO: "Cosa, utensilio, mueble, todo aquello de que nos servimos para los usos corrientes de la vida." ²

OBJETO: "Existencia corporal y material, originariamente desplazada de su destino natural y sometida a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio"³

El objeto ha sido miles de veces definido y estudiado, es un elemento de gran interés general ya que vivimos rodeados de objetos. La convivencia con ellos es innegable, en cualquier sitio en el que nos encontremos están presentes, son elementos esenciales de nuestro entorno y muchos de ellos se han convertido en necesidades básicas para nuestra actividad diaria, con el tiempo se han transformado en elementos indispensables para nuestro desempeño en el mundo.

¹ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. México D. F., Siglo veintiuno, 1969, segunda edición 1975, p.52

² Martín Alonso. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la Lengua Española (siglos XII al XX)*. Tomo III, México, Aguilar, 1988, p. 3009

³ Juan-Eduardo Cirió. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. España, Anthropos editorial del hombre, 1986, p.110-111



Según A. Moles, el objeto es un elemento creado por el hombre; una piedra o una rama, son cosas, elementos naturales, que con la mano del hombre pueden lles rodeados de objetos. La convivencia con ellos es innegable, en cualquier sitio en el que nos encontremos están presentes, son elementos esenciales de nuestro entorno y muchos de ellos se han convertido en necesidades básicas para nuestra actividad diaria. 4

Algunos otros teóricos del objeto como Juan-Eduardo Cirlot, hablan de objetos naturales (como la piedra o la rama) y objetos artificiales (como el pisapapeles y la caña) y entonces integra también a los primeros dentro del término objetos, no solamente de cosas, pero este trabajo se enfocará básicamente en aquellos elaborados por el hombre, en los objetos "artificiales".

Generalmente asociamos a los objetos con cosas que la industria crea casi siempre en serie para un uso determinado. El objeto siempre tiene una funcionalidad, ésta es la causa primera de su creación, es una parte esencial en él.

Podemos hablar de una parte concreta del objeto, que es lo físico, lo material, lo tangible; y por otro lado de la idea de éste, del concepto a partir del cual fue creado, entrando aquí la funcionalidad. En este sentido, Baudrillard habla de características esenciales u objetivas; y de las que considera "inesenciales" o subjetivas. Las características esenciales están relacionadas con el funcionamiento del objeto, sin ellas éste no tendría uso, por ejemplo lo esencial de un reloj es que marque la hora; pero si el reloj es amarillo con puntos morados o de metal, no afecta la esencia para la que fue creado.⁵

⁴ Abraham Moles. *Teoría de los objetos*. Barcelona, Gustavo Gili, (sin año), Colección Comunicación Visual, p.30

⁵ Jean Baudrillard. *op. cit.* p.7.



Las características esenciales de los objetos permanecen, pueden irse perfeccionando, pero el objetivo no cambia, las "Inesenciales" se ven modificadas según la época, moda, estilo, etcétera.

Entre la enorme gama de objetos existentes nosotros elegimos y adquirimos solamente algunos, según nuestras necesidades, gustos, intereses, obligaciones y capacidad adquisitiva.

A partir de nuestro contacto y relación con determinados objetos, éstos dejan de parecerse elementos ajenos, se vuelven extensiones humanas, integrándose totalmente al entorno y a nuestro cuerpo.

A los que consideramos verdaderamente importantes les designamos un lugar especial en nuestro espacio, se crean hasta pedestales o altares para tener claro que esa cosa no es cualquier cosa; sino es un objeto "Indispensable" para nuestra vida.

Cuando un objeto deja de proporcionarnos placer estético, sufre algún daño irreparable o nos deja de ser útil, lo desechamos y lo suplimos por uno más nuevo, que volverá a cargarse de un significado nuevamente importante. Igualmente si el objeto es "viejo", pueden presentarse varias actitudes hacia este: o su valor es mayor por todo lo que uno ha vivido con él; o pierde importancia y nos olvidamos de su existencia; o simplemente deja de tener encanto por verse afectado en su apariencia por el paso del tiempo: su color es más pálido, su textura se modificó, la moda lo hace ya poco interesante, etcétera.

El mercado va cambiando las modas de los objetos de manera que creemos necesitar más y nuevos conforme la industria los pone a nuestro posible servicio. Se crea un ansia de adquirirlos. "La moda conlleva en sí misma un continuo patrón de cambios en cuya evolución ciertas formas gozan de una temporal aceptación. La moda es, pues, parte de un mundo en continuo cambio y



movimiento, en el que se involucran todo tipo de motivaciones e intereses." 6. Los objetos creados están en una mutación permanente.

El objeto es también ocasión de contacto humano. Por medio de los objetos, podemos conocer sociedades; ellos hablan de las necesidades de éstas, por lo tanto, también de sus intereses y actividades. El objeto suele ser reflejo de la sociedad.



1

También habla de épocas, de diferentes momentos históricos, en donde, por un lado, la moda se vuelve a hacer presente y por otro, el avance tecnológico va logrando que aparezcan continuamente nuevos objetos en el mundo, los cuales van creando nuevas necesidades en nosotros. Por medio de los objetos podemos llegar a un conocimiento objetivo del mundo exterior, son un espejo.

Es tal la cantidad de objetos en nuestro entorno, que muchas veces el contacto con ellos es total mente automático. Existen objetos, quizá la mayoría, que están presentes todo el tiempo pero que no vemos, (generalmente los vemos solamente cuando faltan, o cuando no sirven) , no nos percatamos de su presencia diaria, porque estamos ya acostumbrados a que ocupen un lugar determinado y en realidad no nos cuestionamos su existencia, aunque sean imprescindibles.

⁶ José Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1988, p.219



Creemos que por verlos miles de veces, ya los conocemos, y curiosamente es ese mismo hecho, el de saber que siempre están presentes, el que hace que no los observemos lo suficiente. Ya no nos detenemos a observar y analizar, damos por hecho muchas o todas las características de éste creando en la mente un estereotipo falso. Actualmente hay una total automatización en este sentido. La enorme cantidad y variedad de objetos provoca que seleccionemos unos cuantos, los cuales sí son analizados y observados, pero la incapacidad de abarcar la totalidad de ellos bloquea nuestro contacto con muchos otros.

El objeto a nivel físico y perceptual

"El hombre está ligado entonces a los objetos-ambiente con la misma intimidad visceral, sin dejar de advertir las diferencias que a los órganos de su propio cuerpo"⁷. Los objetos se convierten en una extensión del cuerpo humano, sin ellos podemos llegar a sentirnos "cojos", muchos de ellos son ya parte de nuestro cuerpo.

Para el conocimiento y reconocimiento de los objetos es necesaria la percepción, acercarnos a ellos a través de la experiencia sensorial así como la comprensión de su función o concepto. Nuestra relación con ellos es plurisensorial, generalmente son elementos que no consumimos solamente por un contacto visual.

Mediante los sentidos somos capaces de descubrir las características inherentes a ellos. Para hablar de las características conceptuales del objeto, tendríamos que enfocarnos en cada uno, pero las concretas, aparecen en todos ellos y de éstas podemos hablar un poco.

En primer lugar, el objeto es portador de una determinada forma, y según el tipo de objeto y funciones de éste, esta forma variará, al igual que nuestra relación con él. Baudrillard asevera

⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.* p.28



que en otros tiempos las formas estaban estrechamente ligadas a la funcionalidad del objeto, pero poco a poco han ido separándose de este concepto como único. Aunque la forma del objeto debe servir a la funcionalidad de éste, no es la única regla para su construcción.

Las formas de los objetos están relacionadas con las proporciones humanas, pues es para éstas para quienes son creados en su mayoría (actualmente también los animales domésticos tienen ya su propio mercado, aunque siempre pensado primeramente para su amo). Es así que existe la ergonomía, ciencia que se dedica al estudio de la relación anatómica, fisiológica y psicológica del hombre con respecto a las máquinas, objetos del ambiente y sistemas de trabajo.

Otro punto importante es la materia. Según el material utilizado, el objeto nos expresará cosas diferentes. El material tiene todo un lenguaje ya establecido, de tal forma que no percibimos igualmente a una silla de tela que a una de metal, la primera puede ser más cálida y acogedora mientras que la segunda más fría e incómoda. Las sensaciones que experimentamos hacia los objetos indudablemente varían a través de las formas materiales que éstos posean.

El origen y procedimientos sobre cada material son decisivos para la aceptación y elección de éstos. El material está cargado de connotaciones sociales, el hombre ha decidido qué materiales tienen "caché" y que otros son poco agraciados, pero esto muchas veces es subjetivo. Aunque algunos materiales naturales como madera, cuero y lino son socialmente de alta categoría, cada material tiene cualidades específicas que lo hacen valioso, así que por ejemplo el cemento o el plástico, materiales muchas veces vistos como poco auténticos y de "segunda", pueden ser igualmente útiles y "estéticos" como los primeros. Con esto se observa que muchas veces la diferenciación y catalogación de materiales buenos y malos es puramente social y cultural.

Otro punto importante es el color, atributo de la materia, el cual puede ser natural, o dado por el material, o artificial, es decir un nuevo color que cubre al del material. El color también tiene



todo un lenguaje cargado de alusiones psicológicas y morales. Cada color tiene un significado propio que nos dice cosas sobre el objeto.

En cuanto a las dimensiones de estos, A. Moles, nos dice que están siempre hechos a la escala del hombre, o menor a ella. En su libro *Teoría de los objetos*,⁸ maneja cuatro niveles concretos del objeto en cuanto a sus dimensiones:

1. Los que se pueden penetrar, es decir, objetos en los cuales entramos, por ejemplo, un coche
2. Semimóviles – es decir, que no acostumbramos mover, por que no es necesario este acto, pero son susceptibles de ser cambiados de lugar, por ejemplo una cama, una mesa.
3. A la escala de lo que se lleva en la mano, que generalmente son los de mayor manipulación, como un vaso o una bolsa.
4. Mini objetos que sí alcanzamos a ver, sí percibimos, pero son de dimensiones más pequeñas, por ejemplo, un alfiler

Hablando del tiempo de vida o duración de los objetos, existe una temporalidad diferente en éstos y en el hombre; en este sentido desde el punto de vista temporal se da una desproporción del objeto con respecto al hombre (también entre los mismos objetos, la temporalidad varía, no hay reglas ni leyes).

El objeto entonces está lleno de características físicas, (forma, material, color dimensión, textura) que lo hacen susceptible a nuestra percepción.

Las características físicas de los objetos no solamente cambian según su funcionalidad, sino también su estilo, moda, etapa histórica, lugar de origen, etcétera.

⁸ Abraham Moles. *op. cit.* p.125



El objeto en un nivel simbólico

"el objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos." ⁹

Las características físicas y funcionales del objeto, dejan de ser las únicas en éstos, ya que los cargamos de significados gracias a las experiencias e historias vividas con cada uno y se vuelven para nosotros objetos importantes.

Cuando decidimos ir más allá de lo que los objetos nos dicen a simple vista, cuando rebasamos las funciones claras que tienen, nos percatamos de que son elementos llenos de signos que pueden decir cosas que a simple vista no vemos, e incluso, convertirse en símbolos para nosotros. Una caja sirve para guardar cosas, pero si esa caja fue un regalo de la tatarabuela a la bisabuela, y se ve en ella el paso del tiempo, no solamente estamos viendo un cubo vacío para guardar algún objeto, sino un pasado familiar, un elemento de contacto entre generaciones, la historia de un objeto a través de la familia que lo posee o la historia de una familia a través de un objeto

Un símbolo es "todo lo que representa o sugiere algo diferente de sí mismo, gracias a relaciones asociaciones o parecidos accidentales, pero no intencionales; en particular es el signo visible de algo invisible, tal como una idea o una cualidad",¹⁰ "una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu... el símbolo no encierra nada, no explica, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aun en el más allá, insalvable, oscuramente

⁹ Paul Klee citado en Aniela Jaffé. *El simbolismo en las artes visuales* en Jung G., Carl. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Biblioteca Universal Contemporánea, 5ª edición 1992, p. 257

¹⁰ Bartley S. Howard. *Principios de percepción*. México D. F., Trillas, Biblioteca técnica de Psicología, 1968, p.70



presentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria." ¹¹

Un objeto cualquiera puede cargarse de un valor simbólico, de manera que en sí mismo representa mensajes. Los objetos cargados de símbolos tienen significados abiertos, no podemos entenderlos completamente, entramos en un plano diferente al puramente racional.

De miles de objetos iguales, hay uno que por su historia se vuelve más importante, se vuelve un símbolo de algo. Un anillo común y corriente que a uno le gusta y decide comprarlo por que es "lindo", no es lo mismo que el anillo de compromiso, pues el segundo es un símbolo, el primero es solamente un signo, un accesorio.

Los objetos que representan un símbolo pueden ser universales, pero su sentido puede ser muy distinto según el hombre, las sociedades, o las situaciones de un momento dado. El símbolo está activo, es dinámico, "el símbolo puede compararse con un cristal que devuelve diferentemente la luz según la cara que la reciba" ¹². Para percibir un objeto simbólico se debe participar, no simplemente contemplar.

Cada uno puede encontrar un símbolo en un objeto cualquiera, hasta el más impensable, y de esta manera, los objetos dejan de ser simples entes físicos y posiblemente se convierten en profundos y verdaderos mensajes.

¹¹ Jung C.G., citado en Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 4ª edición, 1993, p.22



1.2 El objeto en el arte



El arte plástico casi siempre crea objetos, una pintura, escultura, grabado, son objetos. Existen otras manifestaciones que en sí mismas no son objetos como un performance, una acción, un happening, pero casi siempre utilizan objetos para su desarrollo y presentación, o terminan de algún modo convirtiéndose en éstos al ser metidos en un video o en una carpeta para su documentación como piezas de arte.

Podemos hablar de dos instantes del objeto en el arte: el objeto que puede ser representado, presentado, sugerido, etcétera; y la pieza que en sí misma se convierte en un nuevo objeto, un elemento concreto, con una idea y concepto.

Los objetos de arte son hechos por "artistas", y esto funciona como una marca que en muchos de los casos eleva su valor a precios inaccesibles para la mayoría de la gente, un óleo de Van Gogh, es decir un objeto de arte con la firma de este artista (o marca), se encuentra en una categoría diferente a los objetos producidos en serie por la industria.

Hablando del lenguaje del arte, la representación o presencia de objetos siempre ha sido utilizada, lo que ha variado es la manera en que se muestran y la importancia de éstos en la obra.

¹² R. Becker citado en *Ibidem*, p.23



La investigación de este trabajo se centra en la presencia del objeto en el arte del siglo XX, específicamente a partir de la aparición de los ready-mades, concepto que se describirá más adelante, en donde Duchamp no representa al objeto, sino que lo presenta tal cual es.

El objeto aparece en el siglo XX como un elemento indispensable dentro del lenguaje del arte, y lo vemos en la obra de incontables artistas, manejado desde distintos ángulos, "las más importantes innovaciones introducidas en el concepto y uso del objeto, en nuestro siglo, se deben a una interpretación psicológica, simbólica,...., la cual no altera la estructura del objeto ni su materia para utilizarlo como pantalla para la proyección sentimental, pero, en cambio, lo utiliza para develar, por paralelismo y analogía (procedimiento mágico) contenidos latentes de la psique".¹³

Tal es la importancia de este elemento en el arte del siglo XX, que aparece el término *arte-objeto*, (Carlos-Blas Galindo afirma que es un término exclusivamente utilizado en México¹⁴), en el cual se parte, como su nombre lo dice, de objetos, y no existen procedimientos precisos ni técnicos ni conceptuales. Se crean nuevos objetos a partir de objetos prefabricados. El objeto puede mostrarse tal cual o modificarse parcial o totalmente. "Son obras tridimensionales que no se corresponden con la idea 'ortodoxa' o clásica implícita en el término escultura"¹⁵

En el catálogo de la exposición *Diálogos Insólitos. Arte objeto*, realizada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, Carlos Blas-Galindo habla de los objetos realizados en esta muestra como ejemplos de tridimensionalidad postescultórica, refiriéndose a "aquella producción tridimensional en la cual el modelado, el moldeo, la fundición o la talla no son los procesos prevalecientes y menos todavía los únicos, sino que pueden estar presentes pero en combinación con procesos constructivos e incluso fabriles, ambos sin predominantes"¹⁶.

¹³ Juan-Eduardo Ciriot. *op. cit.* p.56

¹⁴ Carlos-Blas Galindo. *Diálogos insólitos. Arte objeto*. México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1997, p.15

¹⁵ Del Conde, Teresa. *Ibidem.* p. 9

¹⁶ Carlos-Blas Galindo. *Ibidem.* p.15



Es difícil definir exactamente a qué nos referimos al usar este término, ya que se emplea para una gran gama de piezas que no son específicamente arte objeto, como propias esculturas, ensamblajes, collages, técnicas mixtas e instalaciones, entre otras. Blas-Galindo da su definición de arte-objeto refiriéndose a obras utilitarias, funcionales, utilizables (características inherentes al objeto) en donde participan artistas visuales en una parte o en la totalidad de la producción del producto, creadas en serie, u objetos únicos; las piezas de arte-objeto fusionan al arte plástico con la artesanía, la arquitectura y/o el diseño. De acuerdo con esta visión la mayoría de las piezas que actualmente conocemos como arte-objeto, no son esto en realidad, lo que sí es indudable es la aparición constante del objeto en piezas artísticas.

Actualmente el objeto en el arte es un elemento totalmente digerido, por lo menos en el círculo que está familiarizado con el arte actual, pero esta aceptación no ha sido algo inmediato, se necesitó un desarrollo histórico de éste a través de diferentes corrientes y artistas, lo que ha hecho que hoy en día nos parezca de lo más normal y nada escandaloso entrar a un museo y ver "objetos comunes" presentados y clasificados como obras de arte. En un público más general, este tipo de manifestaciones siguen siendo consideradas como actos oportunistas de pseudo artistas que no saben pintar ni esculpir.

Un antecedente importante de la aparición del objeto como tal en el arte es el collage, en donde se insertan objetos o pedazos de éstos en un cuadro, la representación de éstos es suplida por su imagen real. "El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles".¹⁷

Sería impensable hablar de tendencias objetuales "institucionalizadas", y con esto nos referimos a "aquellas, donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la

¹⁷ Simon Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte concepto 1960-1972*. Madrid, Comunicación Serie B, p.188



presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos",¹⁸ sin revisar a Duchamp y sus ready-mades como antecedentes básicos para el desarrollo de la presencia del objeto como elemento fundamental de la obra artística actual.

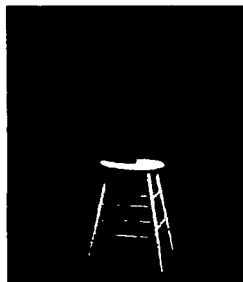
¹⁸ *Ibidem.* p.179



El objetivo de este apartado no es hacer un análisis exhaustivo de los ready-mades, ni tampoco descubrir y asegurar cual era la postura e intención exactas de Duchamp con respecto a estas piezas, afirmaciones que difieren en cada uno de los textos revisados sobre este tema. El propósito simplemente es ver que Duchamp recurrió a la presentación de objetos comunes, como una nueva forma de confrontar a un público.

No fue necesaria la creación ni estilización de dichos objetos. Su forma, material, apariencia tal cual, fueron suficientes para crear piezas y comenzar a explorar una nueva área en el campo del arte, hasta ese entonces no reconocida.

El término aparece hasta 1915, pero el primer ready-made de Duchamp, *Rueda de bicicleta* es de 1913 y consiste en una rueda de bicicleta, colocada sobre un taburete. (ver fig.3)



3

Comencemos por definir lo que es un ready-made

"Los ready mades son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de 'objeto de arte'. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste constituye el significado, aquel la idea de valor" ¹⁹

¹⁹ Octavio Paz. *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México D. F., Editorial Era, 2ª edición 1995. p.31



Son elementos ya hechos o previamente fabricados. Duchamp no construyó piezas, en el sentido tradicional, sino que eligió objetos como ruedas de bicicleta, urinarios, palas, percheros, porta botellas, entre otros, y los recontextualizó presentándolos en un museo.

"En algunos casos los ready-made son puros, esto es, pasan sin modificación del estado de objetos usuales al de 'anti obras de arte'; otras veces sufren rectificaciones y enmiendas, generalmente de orden irónico y tendiente a impedir toda confusión entre ellos y los objetos artísticos."²⁰

La construcción real que Duchamp realizó, no fue sobre materiales tradicionales y aceptados por el arte, como podría ser el bronce, el óleo, la madera, sino sobre ideas o conceptos.

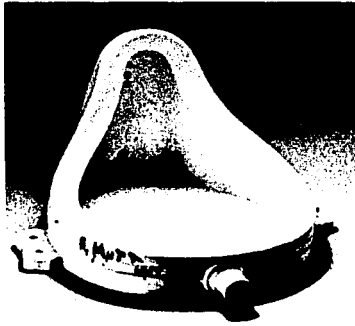
Si analizamos los objetos elegidos por Duchamp vemos que entran claramente en las definiciones mencionadas en la primera parte de este capítulo, es decir, son objetos que tienen una función clara y el hecho de cambiar esa función genera nuevas posibilidades para su entendimiento, el acercamiento a éstos deja de ser el común, y se crean entonces nuevos significados.

Un ejemplo claro de un ready-made es la pieza "Fuente", (ver fig. 4) que consiste en un urinario de porcelana sacado de su contexto, firmado con el seudónimo "R. Mutt" y colocado en una galería de arte. Es un artículo de la vida diaria, que tiene un fin muy claro, el de orinar frente a él y el espacio en el que nosotros lo encontramos no puede ser más que un baño de hombres; el sacarlo de su lugar original y llamarlo "Fuente", provoca un nuevo cuestionamiento y pensamiento sobre ese objeto y en éste caso el título también ayuda a que la descontextualización del objeto

²⁰Ibidem. p.29



sea más clara, ya no solamente por el lugar en el que se presenta, sino por el nuevo nombre que se le asigna, entonces comenzamos a divagar y a buscar significados posibles en un objeto cotidiano.



4

Antes de la aparición de los ready-mades, no se había abierto la posibilidad de realizar obras de arte con objetos comunes, actualmente es algo totalmente asimilado como consecuencia del gesto realizado por un artista, en un determinado momento. Lo que realmente importa del ready-made, no es el objeto final, sino el gesto, la acción que inició con Marcel Duchamp, pero que a partir de ese momento transformó la idea de arte y abrió nuevas rutas de exploración completamente diferentes a las antes realizadas.

" Los ready-mades fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describirse en términos estéticos y él demostró que sí eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definiente del arte."²¹

Fuera de su contexto original, estos objetos pierden todo significado y se transforma en un objeto que debe analizarse desde otra perspectiva, ya no la de su función original.

Sobre este punto Duchamp nos habla sobre los parámetros para la elección de los objetos a transformarse en obras de arte: "Es preciso llegar a una indiferencia tal -afirmó- que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o mal gusto"²²

²¹ Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós Transiciones. 1999. p. 145



Estos objetos se encuentran más allá de la belleza y la fealdad, son neutros, su interés no está puesto en estos puntos, aunque algunos autores (Juan Antonio Rodríguez, *Duchamp. El amor y la muerte incluso*) afirman que indudablemente, las características físicas de los objetos elegidos eran importantes para Duchamp²³

Es importante hablar de las reacciones de asombro y enojo que provocó en el público la aparición de esos nuevos objetos artísticos, que sin duda fue uno de los objetivos a la hora de presentarlos. Quizá mucho de ese enojo fue que en los ready-made se elimina la mano del artista, "cualquiera" puede realizar este tipo de obras, el artista ya no es un ser virtuoso que a través de su técnica crea objetos valiosos. "Es una crítica del arte 'retiniano' y manual. Duchamp denuncia la superstición del oficio. El artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos"²⁴

M. Duchamp decía en 1962: "En el neodada emplean los ready-made para descubrir en ellos 'valor estético'. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético"²⁵

En su tiempo, 1917, los ready-mades u objetos encontrados eran toda una provocación. Ahora están más que digeridos en el medio artístico, (aunque en ciertas secciones sociales, siguen pareciendo una mala broma), ahora se busca más en otros aspectos diferentes a la provocación, se vuelve quizá a la preocupación de asuntos formales o de significados.

En realidad, los objetos para Duchamp fueron un medio desorientador de los públicos, para crear un choque en la gente un cuestionamiento sobre la situación del arte que prevalecía en esos momentos, más que una preocupación como tal. En éstas piezas el museo, como figura

²² Juan Antonio Ramírez. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993. p. 26

²³ *Ibidem*. p. 31

²⁴ Octavio Paz. *op. cit.* p.33

²⁵ Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p. 39



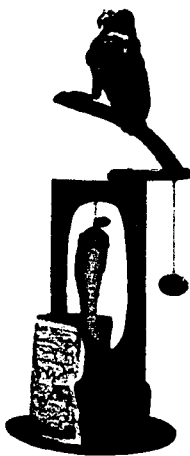
institucional que alberga obras de arte, juega un papel importante, el contexto se integra en los ready-mades.

"Duchamp prueba la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente".²⁶

²⁶ Juan-Eduardo Ciriot .op. cit. p.74



Después de los ready-mades, el objeto comenzó a adquirir diferentes representaciones en el arte, que lo hicieron tomar el lugar que ocupa actualmente en el medio artístico.



5

"De la mano de Duchamp, los dadaístas crearon collages y objetos, aunque su desarrollo no fue llevado a las últimas consecuencias, pero alrededor de 1916 desarrollaron piezas con un "matiz espiritual", uso psicológico del objeto, develando así otras condiciones de su identidad. Por ello, tratándose más de descubrir una esencia que de construir formas nuevas, aunque tampoco desdeñaran este aspecto"²⁷

En los objetos de éstos momentos está patente la idea de quitarles sus funciones esenciales como es el caso de "Regalo" (1921) de Man Ray (ver fig. 6), en donde al insertar una fila de clavos sobre la superficie de una plancha, da a éste objeto una incapacidad total de funcionar para lo que fue creado.

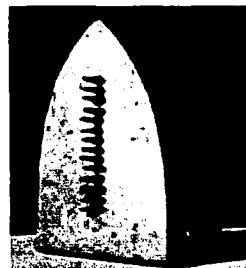
En 1924, André Bretón, representante del movimiento surrealista, propone fabricar ciertos objetos percibidos en sueños, los cuales no podían ser creados bajo el ángulo de la utilidad ni bajo el de la estética (aunque siguen siendo objetos estéticos). En el surrealismo, se maneja al objeto como un elemento simbólico, mágico, esotérico.



Las imágenes surrealistas, fueran pinturas, dibujos, objetos, o cualquier cosa producida por ellos tenían una línea o camino, marcados por André Bretón en el Manifiesto del Surrealismo.

La línea consistía en realizar imágenes con elevados grados de arbitrariedad, Incomprensibles para un lenguaje práctico, imágenes contradictorias, con términos ocultos, alucinantes, que negaran propiedades físicas elementales, que causaran risa.²⁸

6



La elección de un objeto para los surrealistas según G. Durozoi, puede darse de 2 formas: por hallazgo, es Inconsciente, se elige un objeto sin saber todo lo que representa; o de construcción, cuando un individuo se ve obligado a materializar una visión onírica. Lo importante es que el objeto termine situándose a mitad del camino entre lo objetivo y lo subjetivo.²⁹

Fueron muchos los términos y clasificaciones que de el objeto en el arte hicieron los surrealistas, hubo quienes hablaban de objetos naturales o encontrados, interpretados, incorporados, perturbados, salvajes, matemáticos, espectrales o fantasmas, móviles y mudos, pero solamente hablaremos de los más representativos. Los objetos surrealistas fueron catalogados en diferentes términos según características manejadas. Entonces al hablar de objetos surrealistas es importante separar al objeto encontrado del objeto de funcionamiento simbólico, y del poema objeto.

Los surrealistas fueron los responsables del desarrollo del *Object-trouvé* u objeto encontrado, consistente en integrar al arte objetos que pueden encontrarse en cualquier sitio,

²⁷ *Ibidem*, p.79

²⁸ Antonio Bonet Correa. *El surrealismo*. Madrid, Universidad Menéndez y Pelayo, Ediciones Cátedra, S. A., 1983. p.57

²⁹ G. Durozoi; B. Lecherbonnier. *El surrealismo*. Madrid, Ed. Labor, S. A., ediciones Guadarrama, 1974, p. 206



como la calle, playa, etcétera; estos objetos eran elegidos al azar, eran elecciones inconscientes de elementos como piedras, maderas, tornillos, etcétera, cualquier cosa que se apareciera a la vista. En estos objetos estaba presente el azar, en ellos se situaban en un mismo plano diferentes realidades.

También fueron importantes los *objetos de funcionamiento simbólico*, los cuales están asociados directamente con una parte sexual, desde el punto de vista de fetiches que hablan de fantasías y deseos eróticos. Dalí habla sobre ellos afirmando que "se prestan a un mínimo de funcionamiento mecánico, se basan en los fantasmas y representaciones sensibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes."³⁰

Estos objetos son sustituciones, de actos humanos a objetos, funcionan como metáforas, de algún modo humanizan al objeto o cosifican un acto vivo.

Los surrealistas también realizaron poemas objeto en donde combinaron textos y objetos.



7

El collage fue un área explotada por los surrealistas, como Max Ernst en donde no solo se integraban papeles o texturas a las imágenes, sino también objetos (ver fig. 7). De hecho el collage fue una de las primeras expresiones que empezaron a incluir objetos en el terreno artístico desde los cubistas, pero el objeto seguía siendo parte de un plano, estaba integrado a una superficie, aún no era un elemento autónomo.

³⁰ Juan-Eduardo Cirlot. *op. cit.* p.89-90



Se da en todos los casos un empalmamiento de objetos con distintos significados y funciones que al unirse crean imágenes absurdas, surreales, extrañas, pero a la vez se crea un nuevo objeto, con una nueva identidad.

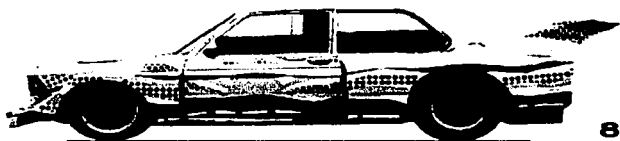
Como se puede observar, el objeto fue un elemento importante para los surrealistas, y su utilización no es ya provocativa como en el ready-made, sino que se busca una expresión poética, simbólica, metafórica, modificando la función utilitaria del objeto.

Para los surrealistas al igual que los dada y Duchamp, el objeto deja de ser un tema a representarse. Se presenta como una nueva forma de hacer arte; al igual que presentar una pintura o una escultura, el objeto adquiere valor en sí mismo, se destaca el valor objetual del objeto. Se da la posibilidad de combinar diferentes realidades aterrizándolas en una misma pieza.

Las tendencias objetuales mencionadas anteriormente según Marchan Fiz, "identifican los niveles de la representación y lo representado, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación"³¹

³¹ Simon Marchan Fiz. *op. cit.* p.198





En éste apartado no se hablará del arte pop en general sino específicamente de objetos creados por artistas representantes de éste movimiento artístico surgido en la década de los sesenta.

Con los artistas pop, el concepto de ready-made de alguna manera ya estaba digerido, así que ellos se acercaron al objeto de manera diferente, aprovechando las ideas y propuestas que Duchamp y artistas anteriores ya habían empezado a experimentar.

En el arte pop, el objeto se recrea, se reconstruye, se parte de la imagen original de éste, que puede verse en cualquier aparador de la calle, y se copia tal cual en muchos de los casos y en otros se modifica.

Los artistas pop utilizan los elementos más comunes y banales de la vida cotidiana y los celebran, los aceptan, no es una crítica a los objetos, sino, una aceptación de éstos como elementos de convivencia diaria. Transfiguran el objeto, lo cambian de contexto y en algunos casos como se dijo anteriormente, modifican su forma y sentido y es así como el objeto se vuelve importante.

Los artistas pop observan su momento, parece que aceptan su medio ambiente y lo plasman en sus objetos, no se da una crítica negativa a éstos.



El pop desarrolla una actitud de valoración hacia al objeto no artístico, cotidiano, por sí mismo, por sus características visuales y sociales; existe una revalorización del objeto, y es a través de objetos artísticos que realzan los valores de éstos.

Es claro que los objetos pop y los ready-made, aparentemente son muy parecidos pero existen en ellos diferencias claras. "...diferenciar entre los ready-mades de Duchamp y algunas obras pop como la *Caja brillo* de Andy Warhol. Cualquier cosa que haya ejecutado, Duchamp no celebró lo ordinario. Estaba tal vez, debilitando a la estética y probando las fronteras del arte... Este parecido externo entre Duchamp y el pop nos puede ayudar a ver el pop. Las semejanzas son menos sorprendentes que aquellas entre la *Caja brillo* y las cajas Brillo ordinarias. Lo que hace la diferencia entre Duchamp y Warhol es mucho menos difícil de exponer que la diferencia entre arte y realidad"³² (ver fig. 9)



9

La diferencia entre Duchamp y los pop, es que el primero busca una provocación, es un cuestionamiento al concepto de arte. Los pop alaban las formas comunes, les hallan belleza, las encuentran positivas. Aunque no podemos negar la influencia de Duchamp; sin la aparición de los ready-mades, o de los objetos surrealistas, o los movimientos siguientes a éstos, posiblemente los objetos creados del pop, no hubieran existido.

Otra diferencia es que, aunque Duchamp modifica de alguna manera el objeto, ya sea con una firma o con pequeñas intervenciones, no es tan evidente en la pieza final como lo es en

³² Arthur C Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós Transiciones. 1999. p. 145



los objetos pop, en los cuales el trabajo del artista sobre el objeto es claro, se ve la mano y el "estilo" del artista.

Con los objetos pop, la línea que divide al arte y no arte, es muy delgada, por lo menos hablando de elementos puramente visuales. Visiblemente muchos de ellos son exactamente iguales, pero de nuevo el contexto en el que se presentan vuelve a ser un elemento que no puede dejarse a un lado: "... desde un punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto... En este momento el representativismo alcanza la situación teórica límite. De esta manera llega un momento en que no se sabe cuándo un objeto real es real o cuándo actúa en función representativa... todo dependerá del contexto objetivo en donde se encuentre"³³

Otros artistas pop no presentan el objeto tal cual, es claro que parte de la realidad, pero se ve transformado, como en las piezas de Claes Oldenburg que cumplen con estas características y que se analizarán más adelante.

³³ Simon Marchan *Fiz. op. cil.* p.41



Además de los antecedentes a la situación del objeto en el arte actual antes mencionados, ha habido otros tantos. No es posible abarcar la totalidad de ellos para éste trabajo, pero creo importante mencionar que se dieron otros acercamientos al objeto en otros sentidos.



10

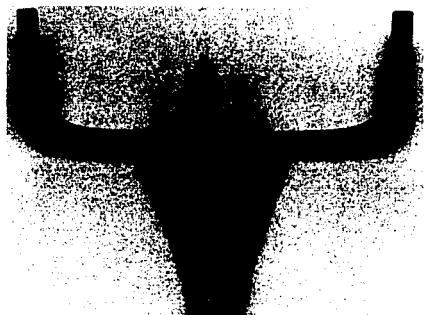
Otras piezas con las mismas características "La mona y su cría"- (ver fig. 10) el objeto fue vaciado en bronce. Con la utilización de coches de juguete para representar la cabeza de la mona, dos asas de taza para las orejas y una jarra de cerámica para el torso.

"Con la técnica del 'object-trouvé', el 'objeto encontrado', propagada por el surrealismo, Picasso logra una gran multiplicidad de variaciones. La analogía de las formas aplicada por Picasso expresa en principio la ambigüedad de las características exteriores de toda apariencia figurativa"³⁴.

³⁴ Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*. Alemania, Benedikt Taschen, Volúmen II, 1987, p.484



En las esculturas de Picasso, los objetos cotidianos están presentes, pero existen grandes diferencias en la utilización de éstos comparándolo con los ejemplos antes mencionados como ready-mades, objetos dadá, surrealistas y objetos de arte pop.

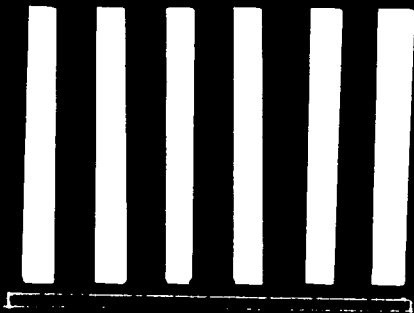


11

Picasso fue en este trabajo un ejemplo más de las distintas posibilidades del objeto dentro del arte y de antecedentes básicos para la comprensión del objeto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Análisis de la descontextualización de objetos en la obra de cinco artistas plásticos

Para revisar varios aspectos que servirán para el desarrollo de la propuesta práctica, es necesario analizar conceptos ya aplicados en obras por artistas plásticos que funcionan como antecedentes a este trabajo.

En este capítulo se definirá el término "descontextualizar" y se verán cinco conceptos aplicados específicamente a objetos artísticos, a través de piezas de cinco artistas que han manejado estas ideas. No se profundizará mucho sobre toda la producción y situación histórica de cada uno de los artistas ya que no es necesario para éste trabajo, si no que se elegirá una pieza específica que claramente muestra el concepto a analizar.

De Jasper Johns se revisará la recreación de objetos en *Painted Bronze II*; de Claes Oldenburg el material y la forma modificada, en *Soft toilet*; de Arman las acumulaciones, las repeticiones de un mismo objeto en *Acumulation of Cans*; de Robert Gober el simbolismo del objeto en *Three urinals*; y finalmente de Mario Merz la estructura en *Iglú Fibonacci*.



Descontextualizar significa sacar o cambiar a un elemento de un determinado contexto que le es propio o en el que está inserto. El contexto es una situación determinada en la que se encuentra cualquier cosa la cual corresponde a elementos de ubicación, de significado, de material y de forma, entre otros.

La percepción de cada objeto no depende solamente de su estructura propia, singular, sino también del contexto en donde está inserto. Al sacar elementos cotidianos del contexto para el que fueron hechos y al otorgar a ellos uno nuevo se generan diferentes posibilidades para su percepción.

Cuando un elemento está descontextualizado sucede que algo que nos parecía totalmente común, se ve extraño, diferente, los parámetros cambian y nuestra percepción hacia él también

Hablando de piezas artísticas, muchas veces se recurre a la descontextualización de objetos cotidianos en donde en muchos casos la función para la que fue creado se descarta, y de esta manera puede abrirse una búsqueda sobre el significado del objeto y su nueva situación.



Una manera de modificar la apariencia de un objeto es jugando con sus dimensiones, las cuales pueden provocar también efectos de extrañamiento ante nosotros.

Al hablar de dimensión de un objeto es necesario referirnos a las escalas de quien percibirá esa imagen, "La idea de escala es el resultado de la comparación establecida entre la constante que es la talla de nuestro cuerpo y el objeto, el espacio situado entre el sujeto y el objeto juega un papel importante en esta comparación. En ese sentido, el espacio no existe para los objetos más pequeños que el cuerpo humano. Un objeto más grande incorpora más espacio a su alrededor que un objeto más pequeño, haciéndose así necesario guardar una cierta distancia con relación a un objeto grande, para lograr una visión de conjunto dentro de su campo de contemplación. Cuanto más pequeño es un objeto y más se aproxima, se sitúa con respecto al espectador en un campo espacial más limitado. Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que confiere su carácter no- personal (público)"¹

Los objetos cotidianos tienen dimensiones aptas para el manejo de ellos por el hombre, como ya se habló en el primer capítulo sobre la percepción de éstos.

¹ Jean-Francois Pierson. *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*. Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), 1988, p.41



"El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. La dimensión produce una sensación heroica monumental, pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver; pequeño, si lo abarco completamente"²

Dentro del arte el modificar o respetar las dimensiones de los objetos cotidianos es significativo, tal como lo veremos en la pieza *Painted Bronze II* de Jasper Johns o en las esculturas monumentales de Claes Oldenburg.

² Simon Marchan *Fiz. op. cit.* p.116



Take an object
Do something to it
Do something else to it
" " " " "

Jasper Johns³

La reproducción de objetos

Reproducir, como su nombre lo indica es volver a producir, realizar algo, con base en una cosa ya existente, sobre un objeto producido, sobre un elemento presente. Al reproducir un objeto volvemos a pensarlo según nuestras propias circunstancias, pero siempre a partir de uno ya antes creado.

La reproducción de un elemento es importante en algunas de las tendencias objetuales planteadas en el primer capítulo, en donde la representación objetiva, la copia fiel de un objeto por la mano virtuosa del artista ya no es importante, sino que importa la presentación de la propia realidad objetual. De esta manera se recurre a moldes de objetos existentes para reproducir copias fieles con la ayuda de el negativo de un original, de esta manera la reproducción puede ser desde un solo objeto hasta la producción infinita de un mismo elemento.

³ Michael Crichton. *Jasper Johns*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977, p.42

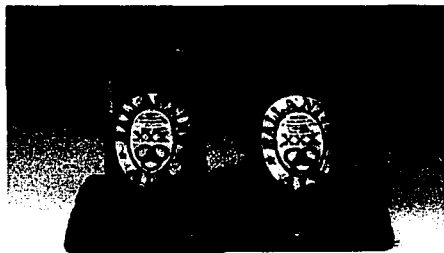
Estamos hablando de una apropiación de elementos cotidianos, no artísticos, hablar de ellos a través de elementos que no son ajenos a su propia esencia. Es una imagen directa, sacada de sí misma.

Jasper Johns

Jasper Johns nace en 1930, en Augusta Georgia.

Pertenece a la primera fase del pop americano, en la cual los artistas se estaban separando del expresionismo abstracto. Johns no se considera a sí mismo como un artista pop.

Jasper Johns trabajó una serie de objetos producidos; hablaremos solamente de *Painted bronze II*, una pieza que consiste en dos latas de cerveza. (ver fig. 12)



12

Esta pieza surgió a partir de una anécdota que de alguna manera fue un pretexto que influyó para su realización. Cuenta Johns que estaba haciendo esculturas de objetos pequeños



como linternas y focos cuando escuchó una historia de Willem de Kooning, artista del expresionismo abstracto, quien decía que Leo Castelli (el promotor de Johns, artista ubicado como pop), era capaz hasta de vender dos latas de cerveza si uno se las llevaba. Johns escuchó esto y las latas de cerveza le parecieron un motivo que encajaba perfectamente con lo que él estaba haciendo en esos momentos, de esta manera hizo una escultura con estas características y Leo Castelli la vendió.⁴

Son objetos fundidos en bronce, a manera de esculturas totalmente tradicionales; los rótulos están pintados a mano. Es una pieza que vista de manera superficial es indistinguible del objeto real. De cualquier manera es un objeto hecho a mano y eso se ve, a pesar de ser una copia fiel de dos latas de cerveza, la mano del artista se nota, el acabado no es industrial, las pinceladas de las etiquetas son evidentes.

Para Osterwold Tilman, originalmente las latas de cerveza son objetos totalmente manejables y ligeros, con el vaciado en bronce adquieren un peso material y un contenido inmaterial.⁵ Son entonces una realidad significada.

Johns reproduce el objeto, incluyendo la apariencia del material original, el metal. No es casualidad que se haya elegido el bronce para la realización de estas piezas, ya que es un material con una carga histórica muy fuerte. Johns está haciendo aparentemente una escultura tradicional. Lo que realmente salta en esta pieza es el motivo, el tema, el hecho de que sean unas latas de cerveza fundidas en bronce, por un lado es una afirmación del arte tradicional y por otro del arte moderno, es una fusión entre los dos. El "modelo" habla de un momento histórico, de un determinado producto con una determinada forma, además del uso del molde de un objeto en lugar del modelado de éste.

⁴ Fred Orton. *Figuring Jasper Johns*. Londres, Harvard University Press, 1994, p. 184 (traducción Laura Gamboa)

Un punto importante dado en el libro *Figuring Jasper Johns*, de Fred Orton, para ubicar a este objeto como una escultura es la base, elemento característico de muchas piezas escultóricas, específicamente este motivo, según Orton cambia la visión de dos cervezas comunes, en una escultura.⁶

Johns respetó exactamente las formas originales de los botes de cerveza y las recreó. No hay una transformación en cuanto a la forma en sí, es una pieza con un resultado mimético al modelo.

La relación de la obra de Johns con Duchamp es innegable, tanto en las latas de cerveza como en muchas otras de sus piezas, "... ponían en tela de juicio las estructuras del mundo artístico establecido y alteraban las esperanzas habituales puestas en el arte. Aquí residía un paralelismo decisivo con los ready-mades de Marcel Duchamp que no se referían tanto al realismo trivial como pop art, sino que se debían entender como un ataque a los conceptos tradicionales de arte y museo".⁷

Johns también cuestiona de alguna manera la situación del arte en esos momentos, el hecho de tomar dos latas de cerveza comunes a partir del comentario de Willem de Kooning, y lograr con ellas la creación de una pieza artística, fue un acto de afirmación de que los objetos artísticos y los cotidianos, en su apariencia no tenían que ser diferentes, los objetos artísticos podrían ser reproducciones de los objetos comunes, la diferencia sería de significación, no de apariencia.

⁵ Tilman Osterwold. *Pop art*. Italia, Benetikt Taschen, 1992, p.25

⁶ Fred Orton. *op. cit.* p. 149

⁷ Tilman Osterwold. *op. cit.* p.84



La reproducción en Johns

Lo que Johns hace con esta pieza es reproducir un objeto, en este caso, dos latas de cerveza. Johns las toma como modelo y las realiza tratando de dar a entender que evidentemente surgen de un objeto original, comercial, pero deja ciertos elementos que nos permiten comparar al objeto original con el recreado y si observamos con cuidado, descubriremos que no se trata de objetos idénticos.

Entramos aquí en un punto básico en el desarrollo de la propuesta de Johns, la diferencia entre arte y no arte. ¿En que punto se dividen? ¿En que punto se unen?. Es una afirmación de que el arte y la realidad están más cerca de lo que uno puede pensar.

La importancia del objeto en Jasper Johns

- Johns parte de objetos cotidianos para elevarlos al nivel de arte a través de su significación. Cada elemento de la pieza de Johns tiene un porqué: el material, la reproducción, la marca de las latas, el contexto.
- Johns recrea al objeto. Le interesa la apariencia real del objeto. Cuestiona la condición del arte a través de los objetos, la originalidad y la copia.



"Estoy a favor de un arte que saque sus formas de la misma vida, que se fuerza y extienda y acumule y escupa y chorree y sea pesado y vulgar y directo y dulce y estúpido como la misma vida".

Claes Oldenburg ⁸

La materia y la forma

La materia es un elemento indispensable para la realización de objetos y es a partir de ésta que las formas pueden desarrollarse. Materia y forma son elementos inseparables. "Sin soportes materiales no hay ningún espacio estructurado ni podemos hablar propiamente del mismo. La materia perceptible es siempre la condición para la constitución del espacio en la *psique*. Así pues éste se constituye a base de todas las relaciones posibles entre materias gaseosas, líquidas y sólidas, y, sobre todo, de la contraposición de densidad y permeabilidad, transparencia y opacidad. Todos los estados materiales poseen cualidades corpóreas y se muestran en formas de presentación específicas, y a partir de su peculiar conformación y distribución el fragmento del mundo considerado en cada caso adquiere su determinación espacial" ⁹. En este trabajo se hablará solamente de la materia perceptible, la imperceptible es ajena a las preocupaciones en las que nos enfocaremos.

⁸ Simon Wilson. *El arte pop*. Barcelona, Ed. Labor S. A., 1975 (reimpresión 1983), 1975, p.124

⁹ Hans Joachim Albrecht. *Escultura del el siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona, Blume, 1981, p. 68



Cada material tiene características propias que lo hacen perceptible a nuestros sentidos y gracias a éstas distinguimos los distintos materiales. El material da al objeto una presencia en cuanto a su contenido, peso, temperatura, textura, simbolismo, entre otros. Es diferente observar una escultura de metal que una de madera aunque la forma sea igual. Las sensaciones y significados son diferentes en cada una de ellas. Actualmente es posible disfrazar a los materiales, dándoles así una imagen de metal al plásticos además de muchas otras opciones, pero en este caso hablamos de los materiales puros, del material que no intenta aparentar otro diferente a sí mismo.

Cada material trae consigo distintos procedimientos para su transformación, que con el tiempo se han ido modificando y perfeccionando gracias a procesos tecnológicos. Hablando del artista que realiza su piezas, éste parte del material y lo manipula hasta conseguir la forma deseada, a través de una técnica elemental (actualmente se recurre en muchos casos a especialistas técnicos en donde el artista deja a un lado la relación directa con el material, concentrándose únicamente en la idea conceptual de la pieza).

Existen diferentes definiciones de forma , "por lo común se identifica la forma con el aspecto o contorno (shape). En este sentido más amplio y palpable, cualquier cosa limitada tiene alguna forma y 'forma' sería equivalente a 'límites discernibles... La forma es una estructura que se manifiesta en aspecto" ¹⁰

La cantidad de formas que los objetos pueden poseer es infinita. Las formas no nos hablan solamente de la apariencia física del objeto, sino también de sus significados. Identificamos las formas con elementos visibles, y a través de su apariencia, de sus límites formales, y de la experiencia con ellos podemos llegar a descifrar la funcionalidad de algunos objetos.

¹⁰ Erich Kahler. *op. cit.* p. 12



A través del contacto con los objetos y sus formas, a través de la experiencia vivida por la relación con ellos, podemos comenzar a abstraer sus funciones de tal manera que por, sí ejemplo no necesitamos observar todas las sillas existentes para relacionar su forma con su función.

Materia y forma, unidos a la experiencia con cualquier objeto, nos dan una gran cantidad de pistas para entender y analizar eso que tenemos frente a nosotros.

La forma entonces no es un elemento puramente "formal", sino que puede estar cargada de significados.

Generalmente los objetos poseen una forma y materia aptas para su funcionalidad y la percepción de éstas los hace reconocibles a nosotros, si esa forma y materia se modifican en su esencia, el objeto se vuelve un ente distinto.

Claes Oldenburg

Claes Oldenburg participó en el apogeo de la corriente pop y está situado como uno de los artistas americanos más importantes de este movimiento.

Nace en 1929, en Estocolmo, Suecia, pero en 1936 se va a Chicago en donde se desarrolla como artista. Oldenburg trabajó con objetos y a través de ellos desarrolló varios proyectos, pero en este trabajo se analizará una pieza que pertenece a la serie de sus esculturas blandas (*Soft-sculptures*), *Soft-toilet*. (ver fig. 13)

Las *Soft-sculptures* o esculturas blandas, son piezas producidas en los años 60s, consideradas dentro de la corriente pop, a la cual se hizo referencia en el capítulo primero.



En ellas, el artista representa comida y objetos cotidianos, ordinarios, como son muebles de baño, enchufes, máquinas de escribir, instrumentos musicales y teléfonos, entre otros.



13

En esta pieza el escusado, un objeto industrial y de uso cotidiano, es recreado por el artista, otorgándole otros significados.

La materia y la forma en Oldenburg

Está realizado con plástico vinyl, de tal manera que el material original de este objeto (cerámicas industriales) es cambiado por otro, existe una descontextualización matérica. Ésta es un elemento básico para la realización del concepto de esta pieza. El hecho de estar realizada con plástico, da al objeto cierto carácter, se ve artificial, irreal, es claro que no estamos viendo el objeto común, sino un objeto diferente.



El vinyl es un material industrial, tiene una textura tersa, refleja sobre su superficie, el color es uniforme. El plástico se muestra.

Este cambio de material y la manera de presentar al objeto sin una estructura de soporte físico, también desfuncionalizan al objeto. El objeto se vuelve una escultura, una representación, deja de ser un objeto funcional.

Germano Celant nos dice en el libro *Claes Oldenburg An Anthology* que el artista en estas piezas habla de los sentimientos de los objetos. Sus objetos nos remiten a sensaciones, introduce visualmente sensaciones humanas a objetos inorgánicos. Da con plástico y formas blandas la ilusión de vida. El objeto se carga de pasiones, se ve triste, débil, se desmaya, se quiebra. El objeto se humaniza, se llena de sentimientos humanos, adquiere una personalidad, se le da vida. Visto desde otro ángulo, el hombre se cosifica, las características inherentes al ser humano se apropian de las cosas inanimadas.¹¹

La transformación de este escusado, originalmente duro, macizo, en un elemento blando, hace que la forma cambie fuertemente. "Una escultura blanda de Oldenburg, jamás tiene el mismo aspecto en sucesivas instalaciones; y mientras está instalada, la acción de la gravedad produce cambios graduales: en realidad Oldenburg echa mano de una fuerza natural como parte de su proceso escultórico"¹². En este sentido el *soft-toilet* es una pieza en movimiento, en constante transformación, además que su forma visual es dinámica, por el hecho del cambio de posiciones.

¹¹ Germano Celant; Dieter Koeplin ; Mark Rosenthal . *Claes Oldenburg An Anthology*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995, p.12 (traducción Laura Gamboa)

¹² Lucy Lippard, *El Pop art*. Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1993, p.138



Aunque al verlas están estáticas, la forma es dinámica, nos hacen pensar en una actitud de desvanecimiento, en un antes y un después que es el resultado que nosotros estamos percibiendo, pero gracias a la referencia a los objetos cotidianos, un movimiento se hace evidente. ¹³

"Hacer' significa para Oldenburg transformar 'símbolos', devolverlos al público como nuevos obstáculos provocativos". ¹⁴ A diferencia de Duchamp, las provocaciones de Oldenburg no son cuestionamientos sobre la situación del arte, sino sobre los objetos y la vida misma. El objeto es aceptado y no es él en sí mismo el que provoca, sino la transformación y los conceptos agregados a este.

Un escusado, elemento cotidiano deja de serlo, ahora se ve extraño, crea nuevas versiones sobre algo totalmente asequible, es un nuevo objeto y el original solamente nos lo recuerda.

Esta representación tienen elementos que permiten conocer al objeto real al que se refiere, un escusado común, pero gracias al material las cualidades de este se deforman, es como una caricatura del objeto. Oldenburg imitó un objeto, lo copió miméticamente y finalmente lo alteró por medio de la materia, sin embargo es totalmente reconocible, sabemos perfectamente qué objeto está representando.

Esta pieza es como un objeto inflable, pero con falta de aire interior. Necesita una estructura que lo mantenga firme, le falta fuerza para estar de pie.

A partir del cambio del material, la forma se ve afectada y esa alteración de la forma es la que demuestra el concepto de sensaciones. Si el material conservara la forma original del objeto, esta situación no haría al concepto evidente.

¹³ Germano Celant; Dieter Koepplin ; Mark Rosenthal. *op. cit.* p.18

¹⁴ Tilman Osterwold. *op. cit.* p.193

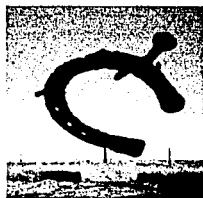




14



15



16



17

"La metamorfosis de la forma' es la palabra clave de Oldenburg".¹⁵
Cambia la corporeidad del objeto.

En esta serie, *soft-sculptures*, respeta las dimensiones de los objetos, pero en otras piezas, como en sus monumentos, la importancia de la descontextualización no está dada principalmente en el material, sino en las escalas, en las dimensiones de los objetos. Traspasa el objeto normalmente insignificante, a una dimensión gigantesca. El objeto se vuelve arquitectura.

Las *soft-sculptures* son piezas colocadas en un museo, puestas además sobre una base, en la que yacen, presentadas de esta manera como esculturas clásicas (algunas están colgadas y eso también modifica la imagen). Las piezas son blandas y maleables en lugar de duras y rígidas como la escultura tradicional. Aunque cambie el concepto de escultura tradicional, Oldenburg logra que atendamos fuertemente a aspectos puramente escultóricos de la obra, como forma, color, textura y escala.

La importancia del objeto en Oldenburg

- Es a partir de los objetos que desarrolla su propuesta. Utiliza al objeto como un símbolo de la cosificación humana, o como un elemento que puede cargarse de sentimientos. Sus propuestas se desarrollan desde el objeto, desde sus formas y significados.

- Cambia su corporeidad

¹⁵ *Ibidem.* p.194




- Se basa en objetos manufacturados, objetos totalmente convencionales hechos por la industria, con un fin preciso, se olvida de esto y les crea uno nuevo.
- Oldenburg logra otra manera de acercamiento al objeto. El objeto importa como tal, no es un elemento para hablar de algo más que de sí mismo. Con Duchamp el objeto es un pretexto para armar polémica, con Oldenburg, es importante por sí mismo.

Oldenburg "Aumenta o disminuye la dimensión de los objetos, transformando así la percepción del observador. Lo blando se vuelve duro y lo duro blando, lo recto se curva y lo curvo se endereza; el diseño se derrite en una mezcolanza de formas".¹⁶

¹⁶ *Ibidem*, p.60





"I didn't discover the principle of 'accumulation';
it discovered me".
Arman¹⁷

La acumulación, la repetición

Existe en nuestros días toda una estética de la repetición. Muchos artistas han trabajado este concepto, el cual se ha aplicado a una innumerable cantidad de proyectos y piezas específicas. "Ciertas modalidades de la práctica escultórica acuden a la cuantificación expresada en acumulaciones, yuxtaposiciones, montajes o ensamblajes de módulos o unidades repetidas, en casos de similar especie aunque no necesariamente idénticas. Dichos módulos o unidades bien pueden ser modelajes o también objetos prehechos o de desecho, o hechos en serie. Lo esencial en su repetitividad, que es la clave cuantificatoria que vitaliza el mensaje".¹⁸

Se asocia a la repetición como un modo de producción de objetos en serie. La manera de hacer estos objetos seriales puede ser a partir de un molde del cual se sacarán varios objetos iguales, de medios manuales o mecanizados. Esto genera una estandarización, es decir se crean objetos en serie a partir de un prototipo.

"El sentido común nos dice que lo repetitivo y "serial" se consideran después del idealismo y aún después de las vanguardias históricas, en el punto opuesto y contrapuesto de lo original y de lo

¹⁷ Ruhrberg – Schneckenburger – Hricke – Honneff. *Art of the 20th Century*. Alemania, Taschen, 1998, p. 518 (traducción Laura Gamboa)



artístico. La obra de arte es tal cuando es 'irrepetible', hasta el punto de ser incluso 'indecible' (es decir, no repetible ni siquiera en un discurso sobre ella)."¹⁸

Uno de los sentidos de lo repetitivo de un elemento es eliminar el fetichismo artístico, o sea que tiende a desmitificar la obra de arte como pieza única. La repetición y acumulación de objetos similares nos hace entrar en una dialéctica entre identidad y diferencia. La forma del objeto se hace clara y evidente por su observación constante. Puede crearse la necesidad de comparación entre los elementos iguales y darse una búsqueda entre similitudes y diferencias.

Cada uno de los objetos presentados puede tener un parecido casi idéntico con los otros, en el momento de colocarlos juntos el objeto individual solamente es una parte del conjunto, su forma funcionaría como una especie de módulo de una imagen mucho mayor formada por más de un solo elemento, por un grupo.

Un factor importante hablando de acumulaciones de objetos es la organización de estos, las relaciones espaciales entre ellos. Se necesita un orden determinado que puede ser desde estudiado matemáticamente, hasta decidido por el azar, pero siempre se crearán relaciones entre ellos que pueden representar de alguna manera todo un concepto. No es lo mismo amontonar 100 objetos y meterlos en una caja sin observar sus relaciones espaciales, a colocar cuidadosamente cada uno de estos, con distancias medidas sobre cualquier superficie. "En el pensamiento antiguo, como ha observado Emile Benveniste, existía un término para definir tanto el orden estático, como el orden dinámico de la repetición: el ritmo correspondía al orden dinámico de la repetición, y el esquema al estático. .. El esquema corresponde al instrumento modular de articulación del objeto y el ritmo es en cambio, su instrumento formular."²⁰

¹⁸ Jorge Fernández Chiti. *Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica*. Ed. Condorhuasi, Argentina, 1991, p.122

¹⁹ Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid. 2ª edición, Cátedra signo e imagen, 1987, p.44

²⁰ *Ibidem*. p.49



El hecho de colocar varios elementos afines crea en la obra y en el objeto nuevas cualidades, nuevos niveles en la indagación plástica. Las relaciones entre los elementos: entre formas idénticas o parecidas, colores, distancias; la nueva forma creada a través de formas individuales unidas, etcétera.

"La repetición tiene lugar en función de la identidad de la forma, aunque puede ofrecer variaciones: mayor o menor intensidad de sombras, de colores, etcétera. De cualquier modo, lo repetido deviene algo estereotipado. La repetición caracteriza el nivel común de comunicación y alcanza importancia cuantitativa a nivel informativo"²¹

Arman

Arman o Armand Fernández nació en Niza, Francia, en 1928. Es uno de los principales representantes del Nuevo Realismo, manifestación paralela al pop art desarrollada en Europa también en los años sesenta. Los nuevos realistas fueron artistas de orígenes y corrientes distintas agrupados por el francés Pierre Restany quien formuló su fundamento teórico, impulsó además la primera presentación del grupo en 1960 en Milán y sus actividades posteriores en París. Incluyen en su concepto artístico a la cultura popular, los deshechos, la tecnología, el mundo del consumo y de la publicidad, así como el concepto de objeto.

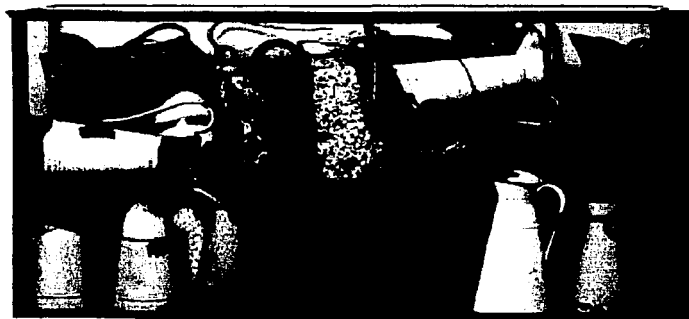
Estos artistas, no mostraban al objeto comercial tal cual, si no que forzosamente lo transformaban. "Los neorealistas rara vez dejan que el objeto elegido hable por sí solo, como lo hacen los ready-mades de Duchamp, o las latas de cerveza de Johns, y prefieren cubrirlo con una pizca de misterio y elegancia recurriendo a la fragmentación, o a la yuxtaposición o a alguna ligera modificación. Lo que les interesa no es la franqueza, la banalidad, el refrescante anonimato de la

²¹ Simon Marchan *Fiz. op. cit.* p.45



realidad urbana, sino la extrañeza latente, hasta ahora no reconocida, que hay en cada objeto corriente, nuevo o viejo".²²

Arman elige objetos cotidianos y realiza con ellos acumulaciones. En este caso se tomará una pieza de esta serie: "Accumulation of Cans" .(ver fig. 18)



18

Respeto el material original de estas jarras, el metal es el material original del objeto. Son objetos encontrados.

Las jarras no son nuevas y eso se nota por su oxidación, son aparentemente iguales pero cada una de ellas ha llevado un uso diferente que se refleja en las condiciones del material y la forma cada uno de estos objetos. Son objetos de un mismo grupo, pero cada uno conserva peculiaridades.

En esta pieza, a pesar de ser jarras de las mismas dimensiones y material, los colores cambian, dándole a cada jarra una autonomía dentro del conjunto.

²² Lucy Lippard. *op. cit.* p.176



La forma individual de una jarra se ve rodeada de muchas formas iguales. Arman respeta la forma real del objeto sin alterarla.

La forma general de la pieza está dada en primer lugar por la caja de plexiglas que funciona como un contenedor y en segundo lugar por las repeticiones de formas iguales dentro de esta caja.

La composición del conjunto de objetos no es importante para Arman, él los acumuló y fueron colocados intuitivamente.

La acumulación en Arman

Arman explota la belleza de la acumulación de objetos similares, productos prefabricados presentados en cajas con frente de plexiglás.

"Las acumulaciones de objetos de Arman son un reflejo de nuestra sociedad de usar y tirar, y ofrecen un retrato fetichista de nuestro modo de vida".²³ El artista recoge y acumula objetos que ya no sirven, objetos de desecho.

"Lo cotidiano presentado en aparente desorden en una vitrina de museo o en un contenedor para objetos inútiles, adquiere el valor de una pieza de exposición. Arman estetiza lo banal y banaliza lo estético. Muestra lo trivial en su penetrante naturaleza, hermosa y fea a la vez, y lleva las cosas a una especie de estado definitivo y de disolución. La producción, el contenido y la

²³VV.AA. *El arte del siglo XX*. México D. F., Plaza & Janes, S. A., 1996, (traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas), p.14




forma artísticas se desarrollan directamente a partir del contexto en el que se usan los objetos. Esta concepción del arte y del objeto es la base de un concepto para las nuevas estrategias de percepción y la forma distinta de tratar las realidades de lo artístico y lo objetivo." ²⁴

La importancia del objeto en Arman

- Utiliza los elementos tal cual son, el objeto de desecho es el motivo de sus piezas.
- Arman presenta al objeto como conjunto, no como unidad. El hecho de que los objetos sean iguales, aunque no idénticos, hace que funcionen como una especie de módulos. Los coloca rodeados de objetos similares, pero cada jarra tiene su propia identidad.
- Arman ve al objeto individual como algo que forma parte de otro elemento más grande, en esta pieza el conjunto de jarras dentro de la caja de plexiglás.

²⁴ Tilman Osterwold. *op. cit.* p.120





"Most of my sculptures have been memories
remade, recombined and filtered through my
current experiences"

Robert Gober ²⁵

Simbolismo

Al otorgarle a un objeto cualquier significado distinto al puramente perceptible a simple vista, estamos hablando de la posibilidad de que este objeto se vuelva uno de orden simbólico.

Cualquier objeto tiene la posibilidad de convertirse en un símbolo y muchas veces el trabajo del artista consiste en guiar al espectador para encontrar un acercamiento diferente al objeto común y convertirlo en un elemento lleno de significados y mensajes.

El artista que maneja el simbolismo en su obra, guía al espectador para encontrar las relaciones o asociaciones que pueden darse en un objeto determinado .

El símbolo surge de las cosas pero sólo existe en nuestra mente. Cada objeto puede convertirse en símbolo y aunque la percepción del símbolo es personal, en una pieza de arte que utiliza el simbolismo, el concepto debe ser visto en ella a través de la intención del artista.

²⁵ Lynne Cooke. (www.diecenter.org/exhibs/gober/essay.html)

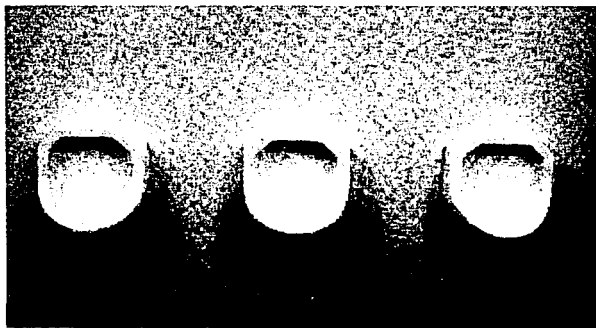


Robert Gober

Robert Gober nació en Connecticut, E.U., en 1954, estudió en el Middlebury College de Vermont y posteriormente en Roma.

El artista realiza objetos escultóricos que han sido catalogados como piezas cuya base está en el minimalismo.

Trabaja con temas referentes a la sexualidad, a los recuerdos de su niñez, a las relaciones humanas, entre otros. Realiza objetos cotidianos, principalmente muebles y los carga de simbolismo sexual o de aspectos culturales y sociales. En 1983 Gober trabaja fundamentalmente en pilas, lavabos, urinarios y más adelante sumideros y armarios.



19

La pieza a revisar, *Three urinals* (ver fig. 19) consiste en tres urinarios reconstruidos por el artista, de apariencia un tanto minimal tratados de forma perfectamente cuidada y limpia.



Están realizados con yeso y laca esmaltada, lo que les da una visión casi idéntica a los urinarios comunes. "Un factor siempre presente en la obra de Gober es la sensación de valores táctiles. Sus objetos tienen una invitante piel que parece vulnerable al menor contacto" ²⁶

Gober presenta en esta pieza tres elementos iguales, es una forma repetida. Multiplica y combina estos elementos, que de alguna manera es como están presentes en la "vida real", en un baño de hombres.

Las formas fueron recreadas. Gober no hace un ready-made, ésta pieza no es un apropiamiento tal cual, está manufacturada por él mismo, y es fiel al modelo original. Esto le da a la pieza, por un lado el carácter de objeto anónimo, pues son formas industriales, ya conocidas y dilgeridas; y por el otro una sensación de autenticidad, de individualidad, ya que fueron hechos "manualmente", por un artista. "Las esculturas domésticas de Robert Gober están trabajadas artesanalmente (encofrado, yeso, pintura) y en ningún caso son 'representaciones', sino reproducciones (re-producción no en el sentido de imitar o copiar, sino de volver a producir una cosa de nuevo), lo cual las acerca más a las estrategias de Jasper Johns de las latas de cerveza Ballantine o a Andy Warhol de las cajas Brillo que, proplamente, a los ready made de Marcel Duchamp".²⁷

Estos urinarios no tienen ya toda la carga intelectual que les otorgó Duchamp con su pieza "Fuente". Ya no son una provocación, sino son solamente un ejemplo de algo cotidiano, de un objeto con el cual se relaciona diariamente con el ser humano y que es susceptible de cargas simbólicas.

²⁶ Karen Schampers "Robert Gober" en el catálogo de la exposición de Robert Gober en el Museum Boymans-van Beunigen Rotterdam, 1990 y Kunsthalle Bern, octubre 1990, p.3

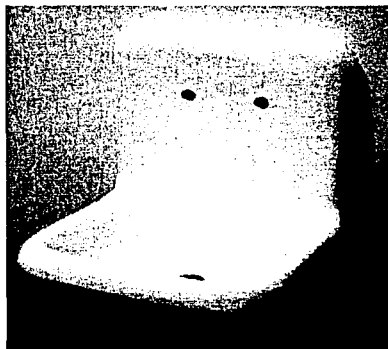
²⁷ Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 509



"Piezas como el urinario basan su poética en el contraste entre lo purista que es el objeto; blanco, liso, sintético, y el hecho de para lo que se emplea (como depósito de orines). Además del tabú de que hombres orinen uno frente al otro. Hay una gama de deseos fisiológicos y psicológicos mediados cuando uno se para frente a un urinario." ²⁸

Aparentemente es una pieza muy simple y sencilla, visualmente una pieza minimal, pero Gober le da un simbolismo, un significado subjetivo, (autobiográfico quizá).

En otras piezas similares, Gober hace una comparación entre las formas de éstos muebles y las formas humanas, de tal forma que los agujeros de éstos pueden ser relacionados directamente con elementos humanos, como ojos ó pezones. De esta manera las piezas pueden funcionar también como una metáfora.



"Trata de unir el polo objetual y el polo emocional de sus objetos de modo que se refuercen entre sí. Hay un constante enfrentamiento entre el afán por la simpleza y la claridad, y la complejidad del significado" ²⁹

Estos urinarios tienen un doble significado, no son lo que parecen a primera vista. Están fuera de todo uso, marcan contrastes entre limpio y sucio, las relaciones entre hombres, lo íntimo o privado y lo público.

²⁸ Trevor Fairbrother. "Solo somos tan perversos como los secretos que guardamos", extraído del catálogo de la exposición de Robert Gober en el Museum Boymans-van Beunigen Rotterdam, 1990 y Kunsthalle Bern, octubre 1990, p.4

²⁹ Karen Schampers. *op. cit* p.3



Son muebles cotidianos, exclusivos del sexo masculino, colocados en una sala de museo en lugar de su contexto original como es un baño de hombres. Es importante en esta pieza el contexto en el que están situados los urinarios, es un espacio limpio, impecable, igual que los tres elementos, esto habla de una comparación entre la situación del objeto en ese contexto y la funcionalidad de este, ambos conceptos se enfrentan.

Gober tiene una serie de objetos domésticos como camas, corralitos para bebé, sillas, bancos y puertas, a los que carga de significados como identidades de los diferentes miembros de la familia y plantea a través de los objetos las relaciones entre ellos. Este es otro ejemplo del simbolismo del que Gober empapa a sus objetos.

El simbolismo en Robert Gober

Con objetos aparentemente banales como puede ser un lavabo común, o el urinario, otorga al objeto cotidiano todo un símbolo entre lo sucio y lo limpio (en este caso).

Los objetos dejan de ser cosas simplemente funcionales para convertirse en algo que habla de situaciones sociales, culturales o meramente autobiográficas. Es un acercamiento al objeto como elemento portador de un simbolismo que por la cotidianidad no es visto ni analizado. Gober abre esa posibilidad al objeto.

La importancia del objeto en Robert Gober

Le interesa el contenido de los objetos, no es una preocupación meramente formal por el objeto, sino una búsqueda de significados en principio particulares y específicos del objeto, pero dándoles un simbolismo universal.



"Mis propuestas tienen un principio pero podrían continuar idealmente, entrando y saliendo. Simbolizan la idea de laberinto, algo mítico que remite a los orígenes de nuestra civilización".

Mario Merz³⁰

La Estructura

Existen varias definiciones para el término de estructura, el cual se confunde muchas veces solamente con el alma que da sostén a un determinado cuerpo, pero la estructura es más que eso "...Cada sistema se halla formado por unidades que se condicionan mutuamente y, a su vez, se distingue de los otros sistemas por la distribución interna de estas unidades. Esta distribución es lo que constituye la estructura..."³¹

La estructura no puede separarse de la forma, pues cada una se contiene, toda forma lleva en sí misma una estructura.

El material también es un elemento importante al hablar de estructura, éste permite diferentes procesos en sí mismo y además para la estructuración de un nuevo objeto. Por ejemplo, si yo deseo crear una estructura nueva a partir de tejidos o fibras, tengo la posibilidad de anudarlos para conseguir mi fin, procedimiento que no puedo desarrollar con una piedra, que a su vez me

³⁰ Anna María Guasch. *op. cit.* p.133,134

³¹ Jean-Francois Pierson. *op. cit.* p.18



permite otro tipo de acciones como aplamamientos o ensamblajes, que otros materiales no pueden darne.

Las estructuras creadas por distintos materiales también ofrecen diferentes características de elasticidad, resistencia, fuerza, ductibilidad, etcétera.

Estructura, materia y forma son tres elementos básicos para la creación de cualquier objeto.

Mario Merz

Nace en Milán en 1925. Mario Merz es uno de los principales artistas del arte povera, corriente de origen italiano que aparece por 1967. A finales de los años 60, se acuñó el concepto de *arte povera*, que significa arte pobre. Los artistas representantes de este movimiento fueron en su mayoría italianos. El término fue dado en una exposición del Museo Cívico de Turín, en 1971.

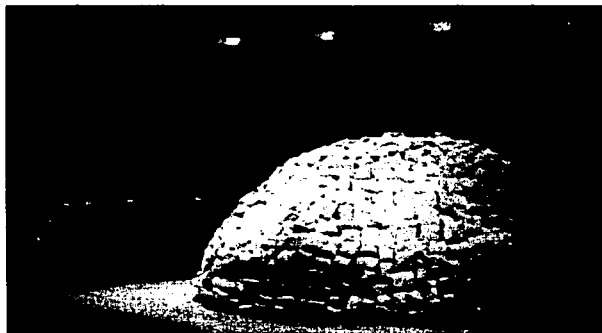
Los artistas povera toman elementos cotidianos y los califica de 'estéticos'. En el arte povera, el material se convierte en el protagonista principal de la obra, en este caso, son materiales humildes, pobres, generalmente no industriales, como podrían ser tierra, plantas, troncos, sacos de lona, cuerdas, papeles de desperdicio, etcétera. "El arte povera reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad, en una palabra, su capacidad azarosa e indeterminada de transformación".³²

Muchos de los artistas povera trabajan la idea de movimiento, de mutación en la materia, son piezas que por los materiales utilizados muchas veces sufren cambios.

³² Anna María Guasch. *op. cit.* p.126



Merz trabaja la forma semiesférica del Iglú y a través de ella crea una serie de piezas, de las cuales analizaremos la pieza "Iglú Fibonacci" . (ver fig. 21)



21

Como artista povera, con gran interés por la materia, Merz "... estuvo interesado en explotar la naturaleza de los materiales – dureza, suavidad; transparencia, opacidad – y añadió tubos neón en el lenguaje de la luz" ³³

Esta pieza está construida por medio de la repetición y acumulación de paquetes de tela.

Un punto importante en ésta y en otras de Merz, es la presencia de la luz neón, que es un material frío e industrial que contrasta con la presencia de otros materiales, más naturales como la tela. Es una confrontación entre la tecnología, lo industrial contra lo natural.

³³ Simon Marchan Fitz. op. cit. p.291

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Es la forma de un Iglú, una semiesfera. Esta forma se construye partiendo de un círculo que funciona como base para luego seguir subiendo en espiral hasta formar una cúpula.

Es una forma elemental. Esta pieza presenta una forma cerrada, no hay posibilidad de conocer el interior ni física ni visualmente, pero por la forma y la referencia al Iglú se sabe que es un espacio vacío. "En contraposición con la forma cerrada y centrípeta del Iglú, la espiral que aparece... busca huir del centro y proyectar lo cercano al infinito"³⁴

La forma es dada por la estructura de la semiesfera y creada a partir de la acumulación y disposición precisa de sacos de lona que siguen toda una lógica matemática para su estructura. "Forma parte de una serie basada en un principio matemático complejo pero universal cuyo pionero fue el matemático medieval Leonardo da Pisa, llamado Fibonacci. Nacido como un intento de calcular la tasa de reproducción de los conejos, una secuencia de números crece sumando las dos cifras anteriores: 1,2,3, 5, 8, 13, etc. Merz utiliza la secuencia para construir los bloques de su Iglú, colocando un paquete en la parte superior, y después dos, tres, cinco, etc. El sistema puede encontrarse en la espiral del caparazón de un caracol o en las cúpulas de las más grandiosas catedrales."³⁵ A partir de estas cifras, Merz estructura la materia en el espacio; es un modelo de proliferación que sigue el movimiento del Iglú a partir del círculo

Esta imagen nos habla de un refugio provisional, el Iglú representa un lugar o casa temporal, efímero, es representativo de la arquitectura nómada.

En esta pieza se clarifica la idea de edificación, de construcción de un espacio a partir de una estructura, en este caso a partir del espiral.

³⁴ Anna María Guasch. *op. cit.* p.133

³⁵ *El arte del siglo XX. op. cit.* p. 304



La estructura en Merz

Sus piezas se desarrollan a partir de la estructura del iglú y es entonces cuando recurre a diferentes materiales para integrarlos a ella.

La estructura es el sostén de sus ideas.

22



La importancia del objeto en Merz

El objeto es un pretexto que da forma y tiene una estructura. Éste es importante en sí para Merz, ya que su estructura está relacionada directamente con el iglú.

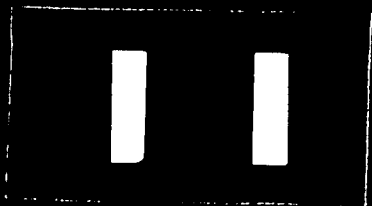


23

El iglú aparece como forma habitable, como una vivienda efímera, en la cual el tipo de materiales y construcción dependen del clima del sitio en donde va a colocarse, de esta manera, es coherente con las propuestas del arte povera.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





**Descontextualizando entradas y/o salidas.
Proyecto escultórico a partir de la descontextualización
de objetos cotidianos**

0.1. Introducción

Todos los días nos relacionamos con objetos y los utilizamos, pero nuestro contacto con muchos de ellos es totalmente automático. Realizamos acciones que funcionan por que ya están aprendidas y comprobadas, por lo tanto no requieren del menor análisis. Repetimos tanto esa acción y vemos tantas veces a ese mismo objeto que aparentemente ya no hay nada que observarle ni revisarle. Si queremos oír el radio, tomamos la clavija y la conectamos al enchufe más cercano, lo único que nos interesa es que de ese aparato salgan sonidos diversos, sin que los dedos tengan contacto con el enchufe y confiar en que haya energía eléctrica; solamente importa que las cosas funcionen. Ese contacto es intrascendente, lo volveremos a hacer en unas horas, y al día siguiente, y así infinidad de veces, sin esperar nada más que ese objeto siga funcionando.

Muy pocas veces observamos un objeto a fondo y descubrimos que quizá nunca antes lo habíamos hecho, en ese momento ese elemento se puede convertir incluso en un objeto nuevo para nosotros, en un elemento ajeno a lo común y es entonces cuando surgen preguntas acerca de él ¿cuánto tiempo llevará ahí ese objeto? ¿porqué está aquí? ¿realmente sirve para algo? ¿para qué sirve? ¿con qué otros objetos puedo relacionarlo?.

Este proyecto surgió a partir de la observación de un enchufe colocado en un sitio específico de un entorno cotidiano, sin embargo nunca lo había hecho consciente como objeto individual.



Algo que despertó mi curiosidad fueron los dos hoyos negros que de alguna manera quedaban enmarcados por el objeto insertado en la pared, mismos que desde niños despiertan en muchos de nosotros una inquietud fuerte, pero con la prohibición de acercarnos a ellos "porque son verdaderamente peligrosos", bloqueamos de la mente esa inquietud y no volvemos a intentar descubrir que hay dentro de ellos.

El problema dejó de ser el enchufe en sí mismo y se convirtió en la preocupación por estos y otros objetos como coladeras, regaderas, llaves de agua, entre otros, que son elementos de los que sólo conocemos su comienzo o final, Únicamente lo que aparece en la superficie o sobresale de ella, y que gracias a esos orificios es evidente que algo existe dentro.

Estos objetos representan para nosotros una especie de entrada o salida, de puertas o ventanas hacia lugares que en su interior nos son ajenos y en su exterior no. Son espacios a los cuales nos es difícil entrar, por lo general conducen hacia algún lugar que en muchos casos sólo imaginamos y no podemos ver, pues acceder a estos espacios nos es imposible ya sea por razones de escala o de uso.

Los huecos de los objetos antes descritos son ventanas, son agujeros negros que marcan el inicio de un espacio en el que uno puede perderse, pues no se conocen físicamente.

Este trabajo no tiene otro fin más que mostrar una salida formal a un análisis sobre cierto tipo de objetos. Seguramente cada objeto existente puede tener esta y otras miles de soluciones o cuestionamientos y este proyecto es solamente un ejemplo de que cada uno de los objetos puede tener una cantidad enorme de significados distintos a los obvios.

En cuanto a los objetos por analizar, comenzaré por hacer una descripción de estos.



Son elementos que forzosamente están presentes en cualquier sitio, son realmente necesarios para hacer que otros objetos o elementos funcionen (aparatos eléctricos, corrientes de agua...). Se necesitan para el funcionamiento del lugar, no son un lujo, sino una parte forzosa de la casa, la calle, cualquier lugar. Son elementos producidos por la Industria. Generalmente no son objetos consumibles, son duraderos.

Uno adquiere estos objetos en la tienda y al estar apartados de la superficie, no tienen ninguna función, son finitos y abarcables. En el momento de "conectarlos" o integrarlos con alguna superficie es cuando adquieren la funcionalidad para la que fueron creados. Al integrarse a la pared, o al piso, también dejan de parecerse objetos, pues más bien comienzan a formar parte de las superficies, ya no son independientes a ella, se fusionan con su contexto.

Lo que sucede con éstos objetos es que hacen sumergirnos en un mundo sin límites aparentes. Esos lugares internos no son concretos para nosotros y entonces muchas veces se vuelven algo Incomprensible.

La idea de este proyecto es transformar los elementos anteriores, convirtiéndolos en lugares concretos. El espacio interno de ellos que adivinamos por medio de esos agujeros negros que nos dicen que por ahí existe un mundo, es un misterio, físicamente es un lugar real y concreto pero verdaderamente abstracto para nuestra mente.

El objetivo es sacarlos del límite de la superficie, separarlos de las paredes y pisos, volverlos elementos autónomos, lo que originalmente son antes de ser "conectados a su espacio". Una vez que estos se integran dejan de parecerse objetos individuales y se transforman en superficies, en detalles o remates de una pared o un piso.



Se pretende eliminar ese espacio inaccesible, quitar a estos objetos el mundo infinito que pueden llegar a tener en la mente humana. Convertir esos espacios infinitos en finitos, cerrados, en objetos tangibles y abarcables.

Se busca también cambiar el significado del objeto y transformar las funciones de éste. Las piezas comenzaron a realizarse con las ideas antes descritas, pero sin ninguna investigación teórica. A partir de una revisión de conceptos y artistas, la intención fue más clara.

Este trabajo presenta 5 piezas, pero el objetivo es realizar una serie mayor para un mejor desarrollo de la idea.





Las piezas realizadas a partir de esta investigación, son nuevos objetos que partieron de objetos comunes. Es difícil clasificar a estas piezas como esculturas, arte-objeto o instalaciones, ya que actualmente el encasillar dentro de un término a determinadas obras resulta ambiguo. Claramente son piezas de arte plástico tridimensional, en las que el objeto se descontextualiza y el espectador es un observador.

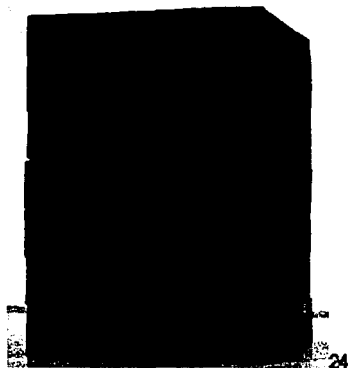
La manera en que se realizaron fue a partir de la reproducción de elementos u objetos funcionales, como coladeras, enchufes y llaves de agua.

El nuevo sentido de los objetos mencionados se logró a través de diferentes aspectos que se trabajaron para el desarrollo de la propuesta: reproducción, dimensión, forma, materia, repetición, simbolismo y estructura. Estos conceptos ya se definieron en el capítulo anterior y se analizaron aplicados en la obra de 5 artistas. Ahora toca hablar de ellos en relación con las piezas del proyecto y mostrar la manera en que se aplicaron.

Actualmente no existen ya reglas ni manifiestos claros a los cuales ceñirse en el momento de crear determinada pieza. En la mayoría de los casos los creadores ponen las reglas propias tomando elementos de diferentes tendencias o movimientos (esto no es siempre consciente), mezclándolos en una nueva obra. Muchas veces estas combinaciones podrían ser absurdas, pues hablando de corrientes o movimientos puros sería impensable esta acción, ya que se toman muchas de las veces elementos contradictorios.



En este proyecto existe primeramente una influencia directa de los objetos creados por muchos de los artistas de este siglo, principalmente de los cinco revisados en el capítulo anterior y de las tendencias objetuales de las que ya hemos hablado.



Reproducción

Las piezas del proyecto partieron de objetos comunes, de los cuales se realizó en la mayoría de los casos una copia fiel y solo en uno se deformó o modificó su forma original. No son los objetos encontrados y ensamblados para realizar una pieza sino que fueron objetos reproducidos a través de técnicas de construcción, modelado o moldeado.

¹ Anna María Guasch. *op. cit.* p.280



Se pretendió la reproducción de los objetos en lugar de su presentación tal cual, básicamente por tres aspectos:

- a) Para abrir la posibilidad de descontextualizar el objeto por medio del material
- b) Para modificar la forma y estructura del objeto original (no en todas las piezas)
- c) El acto de hacer implica nuevas formas de ver al objeto, deja de ser el objeto común que podemos adquirir en cualquier tienda especializada y se convierte en uno de esos objetos pero no el estándar, es un objeto diferente.

La relación directa con el ready-made es que son objetos cotidianos, con características iguales a los verdaderos, pero éstos son contruidos, existen variaciones (material, color, dimensiones). Se crea un nuevo objeto, a partir de la acumulación de otros ya existentes. Solamente en este sentido se pueden comparar a las latas de Jasper Johns, o a los urinarios de Robert Gober.

Se decidió construir cada parte de las piezas. No son objetos neutrales elegidos al azar de los cuales no importa el significado, el hecho de construirlos y darles un pequeño cambio obliga a que pensemos en significados y no solamente en el objeto en sí. "El objeto conformado manualmente conserva de hecho el grado de indeterminación, o mejor dicho, de 'presencia' que le hace perceptible a nuestra mirada. Posee una cierta unicidad y peculiaridad, quizá también una mera distinción fisionómica".²

Forma

² Hans Joachim Albrecht. *op. cit.* p. 102



En las piezas podemos revisar la forma en dos aspectos: la forma individual de cada uno de los elementos de la pieza final; y el conjunto de elementos individuales que dan como resultado la forma total de la pieza.

En cuanto a la forma individual se respetaron las características físicas de los objetos, solamente en un caso el objeto sufrió alteraciones formales, deformaciones en su estructura, pero la imagen y referencia son claras. La idea de no modificar la forma se debe a que se creyó necesario el reconocimiento absoluto del objeto en un primer acercamiento.

La pieza final está dada por la repetición de las formas individuales que juntas crean una estructura propia. Un punto importante del proyecto son los agujeros que existen en estos elementos, casi todas las piezas tienen accesos visuales a través de ellos. Son piezas huecas con un espacio interno concreto que se presenta vacío o con algunos contenidos. "Un agujero puede tener en sí tanta importancia formal como una masa sólida - dice Moore, y continúa - la escultura en el aire es posible: la piedra se limita a rodear el hueco, que es la forma pretendida, 'sugerida'" ³

A su vez se plantean las piezas como formas cerradas, concretas, finitas, abarcables.

La construcción en hueco, uno de los objetivos para el desarrollo de las piezas del taller de cerámica de la ENAP, queda evidenciado en estas piezas. El hueco no es en ellas solamente un recurso técnico para aligerar la pieza y evitar explosiones, sino que se vuelve parte fundamental de ella, "en efecto, con su incorporación a la escultura, el aire confiere al material sólido una de sus cualidades esenciales: aligera la materia frente a la fuerza de gravedad y, en el caso más extremo, la hace partícipe de su estado de suspensión". ⁴

³ *Ibidem.* p. 122

⁴ *Ibidem.* p. 140



Dimension

En la mayoría de estas piezas se respeta el tamaño original del objeto, hay que considerar que al momento de secarse y cocerse reducen un poco de tamaño a causa del comportamiento propio del material.

La razón de no modificar el tamaño se debe a que la referencia al objeto es directa y real, el hecho de que el objeto creado sea igual en dimensiones al real, nos hace acercarnos directamente a él viéndolo en este sentido como el objeto común, cotidiano, como el que vemos todos los días, aunque se modifique la percepción por el material y el contexto.

Se respetaron las dimensiones pues son recreaciones del objeto tal cual a partir de un molde sacado del original, de lo contrario, estaríamos hablando de una representación del objeto a una escala mayor o menor a él.

Acumulaciones

Las cinco piezas presentadas en este trabajo, son imágenes múltiples, piezas construidas en serie con el propósito de crear un nuevo objeto a partir de objetos independientes e iguales.

La manera en que se logró la repetición de varios objetos iguales fue a través de moldes o plantillas.

En el proyecto se pretende hablar del objeto a través de sí mismo, y el hecho de unir varios objetos iguales, es una manera de aclarar la idea de que ese objeto importa y es la razón de la pieza. La relación y unión de cada uno de ellos es lo que permite que la idea de cerrar ese espacio se concrete.



Las acumulaciones son ordenadas, siguen estructuras simples, esto es una diferencia clara con las apilaciones de Arman.

Simbolo

"Por sí mismas las cosas no significan nada, como los utensilios de cocina de una civilización antigua; pero sin embargo nos dicen algo, siguen allí no como simples objetos, sino como vestigios de pensamientos, de conciencia"⁵

Simbólicamente cada objeto puede tener miles de significados y estos son válidos siempre. Una vez que la investigación estuvo ya avanzada, se recurrió a un diccionario de símbolos en donde muchas de las ideas planteadas coincidieron con las ideas universales sobre el simbolismo de estos elementos.

Un agujero es un símbolo de la abertura a lo desconocido: "lo que desemboca al otro lado (más allá, con respecto a lo concreto) o lo que desemboca en lo escondido (más allá, con respecto a lo aparente..."⁶. "En el plano de lo imaginario, el agujero es más rico de significación que el simple vacío: está preñado de todas las potencialidades de aquello que lo llenaría o de aquello que pasaría por su abertura; es como la espera o la repentina revelación de una presencia"⁷

"Una puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá..."⁸

⁵ Paul Auster. *La invención de la soledad*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1994, p. 19

⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *op. cit.* p.65

⁷ Idem

⁸ *Ibidem.* p.69



Todos los significados simbólicos de éstos coinciden en puntos clave, que fueron los que hicieron que esta inquietud existiera.

Es necesario acercarnos a los objetos no solamente desde un punto de vista funcional, sino, desde sus significados y posibles interpretaciones.

En algunas piezas se modificó el significado del objeto, sin cambiar su forma, se modificó su función.

Estructura

La estructura de las piezas estará dada a través de la repetición, acumulación y relación de las formas individuales, que funcionan como módulos.

Generalmente serán estructuras comunes como la de un círculo, un cubo o una esfera. Algunas estructuras crean una forma cerrada a pesar de los orificios de los objetos recreados, otras quedan abiertas.

La prefensión no fue la creación de estructuras complejas, ya que podían desviar la atención hacia ellas, es por ello que se recurrió a formas elementales simplemente como una solución de espacios cerrados comunes y comprensibles.

Material

Las piezas estarán construidas con un material distinto del que comúnmente se hacen ya que se buscó una descontextualización del material para reforzar la idea.



Culturalmente se relaciona a la cerámica de baja temperatura con una parte artesanal, manual, en este sentido es un fuerte contraste con los acabados industriales (aún en el caso de las cerámicas de alta temperatura de las que muchos de éstos objetos están realizados). La fragilidad del material convierte al objeto en un elemento poco funcional, y en muchos casos por tradición, en algo decorativo.

Este material se presta notablemente para la reproducción en serie recurriendo a los moldes, de esta manera los objetos creados pudieron tener características muy similares, pero gracias a los resultados azarosos de ésta técnica, existen pequeñas variaciones entre los módulos, dándoles así un carácter individual y colectivo a la vez.

La última de las piezas está realizada con plástico debido a las necesidades de ésta. El hecho de que el material no sea el original de estos objetos (generalmente metal), hace ver que estamos en una situación diferente a la común, entonces el objeto sufrirá una descontextualización matérica.

Técnica

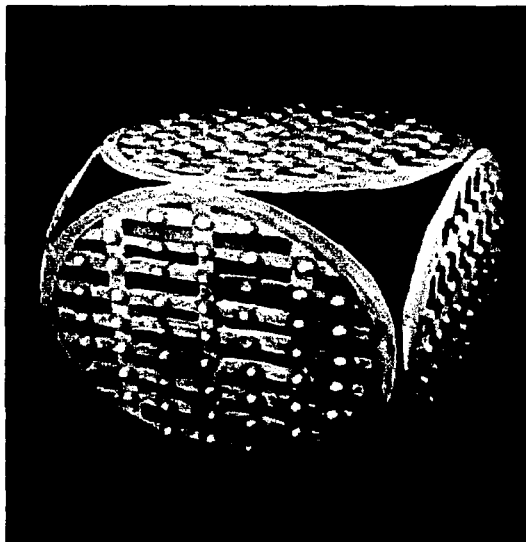
En cada pieza se recurrió a distintos procedimientos técnicos que serán descritos en cada una de ellas, pero en general se utilizaron técnicas comunes de cerámica tradicional, como la construcción en placa, chorro, pastillaje y moldes. Se podrá encontrar mayor información de estos términos en el glosario que complementa esta investigación.

Se realizaron individualmente cada una de las partes y finalmente se ensamblaron con la ayuda de estructuras internas que sostuvieron a los objetos. Como parte de la investigación, en un principio se plantearon las piezas sin estructuras externas a los elementos, sin embargo la propia resistencia del barro no fue suficiente para soportar el peso.



Las necesidades técnicas produjeron cambios en las ideas originales, resolver la parte técnica llevó gran parte del tiempo empleado en pruebas y ensayos y en algunos momentos se temió que la pieza se convirtiera en un conflicto técnico más que conceptual.





Título: "Caño Cúbico"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro de

Oaxaca de Zacatecas;

Engobes; estructura de metal;

tornillos

Medidas: 59 X 59 X 59 cm

Peso: 65 kg. aprox.

2000-2001

Perfil del objeto común

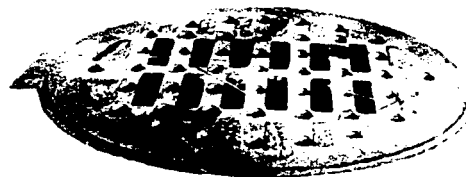
Coladera, Cloaca, Sumidero, Alcantarilla

"Conducto por donde van las aguas sucias o las inmundicias de los pueblos." ⁹

Medidas: 60 cm diámetro

Material: Metal

Contexto: la calle, empotrada al pavimento

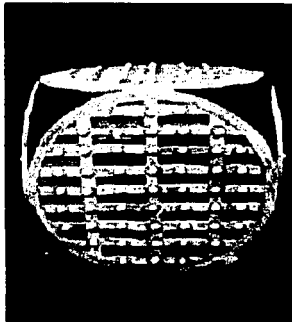


En esta pieza se da una descontextualización de lugar, la coladera sale del pavimento, sale de la calle. Se vuelve un objeto separado del plano de la superficie.

Ya no hay abajo. No hay espacios inabarcables. En realidad el objeto se puede percibir completamente a partir del anverso y reverso a través de las rendijas, la idea del interior del objeto se vuelve finita.

- **Reproducción**

⁹ Martín Alonso. *op. cit.* p. 1095



Se partió de la imagen de un objeto real, en éste caso de una coladera común de la calle, se midió y se pasaron las medidas a una plantilla a partir de la cual se reprodujeron las 6 caras de la pieza.

- **Forma**

La forma individual de cada coladera se reconstruyó tal cual. El conjunto de 6 coladeras se unió a la estructura de un cubo. "El cubo es, ante todo, una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar" ¹⁰

Con el cubo se pretendió crear un espacio cerrado en el sentido de que ya no hay nada que no pueda observarse, el contenido es claro, no hay espacios que no veamos.

En otro sentido es una pieza totalmente abierta, primeramente por las rendijas de cada una de las coladeras y en segundo lugar, por los vértices del cubo, que al ser redondos, permiten que se cree un espacio en estos puntos. El hecho de que sea abierta también permite que observemos al objeto por completo, el interior es comprensible pues podemos abarcarlo.

¹⁰ Jean-Francois Pirson. *op. cit.* p.40

- **Dimensión**

No hubo variaciones en la dimensión. Se respetó tal cual para que la imagen fuera lo más directa posible, lo más cercana a la realidad.

- **Acumulaciones**

Fueron en total seis coladeras realizadas a partir de una plantilla las cuales funcionan como planos: cada una es la pared de un cubo.

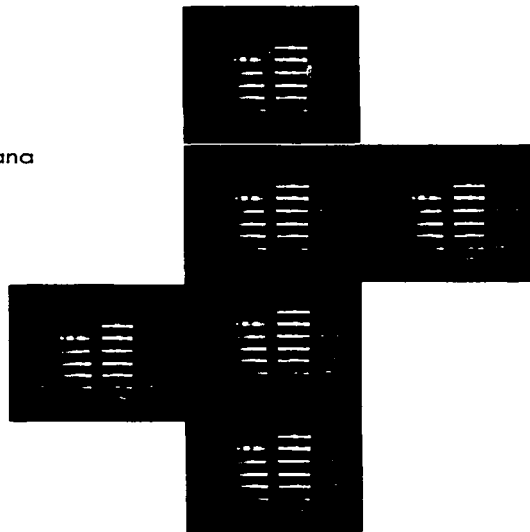
- **Símbolo**

Las coladeras hablan del límite de lugares ocultos, secretos, de túneles oscuros por los que uno no se atreve a entrar, a veces ni a asomarse por miedo a descubrir cosas que pueden no gustarnos en lo absoluto.

El objetivo fue eliminar el espacio que se encuentra debajo de las coladeras. El espacio se vuelve concreto, ya no hay miedo de mirar dentro, ni de introducirnos a ellas, pues no existe ya nada visualmente secreto.

- **Estructura**

La estructura es la de un cubo creado por seis coladeras que funcionan como caras de éste. La estructura es lo que da la forma a la pieza.

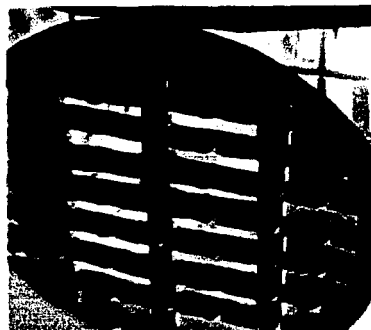


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Técnicamente se resolvió con una estructura de solera soldada.

- **Material**

Se realizaron con cerámica, estas coladeras son imágenes transmatéricas, es decir, "importan una diferente sensibilidad en lo fácilmente perceptible... se recubre un objeto de base hecho con materia cerámica, con materiales también cerámicos, pero que se travisten de tal modo que parecerían haber sido hechos con cuero, telas, papeles, etc... .. a fin de lograr con un material la apariencia de otro..."¹¹



En ésta pieza el cambio de la materia existe, es decir, las coladeras que originalmente están hechas de metal, aparecen ahora construidas con barro. El problema en esta pieza es que esa descontextualización aún no está clara, el barro está pintado de una forma que en realidad puede llegar a parecer metal.

- **Técnica**

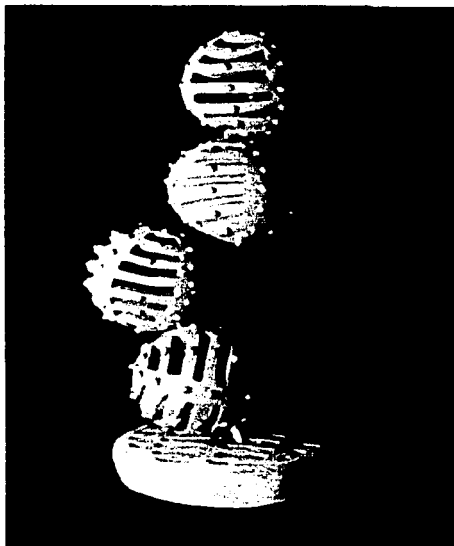
Para la realización de cada coladera se construyó una placa de barro, la cual se recortó y caló a partir de una plantilla de cartón de una coladera original. Estos pasos se repitieron para las seis caras.

¹¹ Jorge Fernández Chifí. op. cit. p. 157

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para la unión de las coladeras, se realizó una estructura de metal, a la que fueron atornilladas cada una de las caras, ya que sin ella, las coladeras se rompieron, pues el material no es lo suficientemente resistente para soportar el peso que necesitaba cargar cada una de ellas.

3.4 Cloacas esféricas. Placa 2



Título: "Cloacas esféricas"

Materiales utilizados: Barro de Oaxaca y
Zacatecas; engobes; estructura de metal;
papel

Medidas: 45 x 17 x 17 cm

Peso: 8 kg. aprox.

2000-2001

Se transformó el plano de la coladera en un cuerpo esférico. De esta manera se cierra el espacio subterráneo de estos objetos. Se atrapa ese espacio en una esfera creada a partir de la forma de un nuevo tipo de coladeras.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La funcionalidad de la coladera queda totalmente fuera de contexto, una coladera con estas características no tiene ya ninguna función clara.



- **Reproducción**

En esta pieza fue básica la construcción del objeto, pues no existen coladeras con forma esférica. Esta coladera esférica no aparece en el terreno de lo cotidiano, así que se necesitó su construcción; más que una reproducción de un objeto original, fue el desarrollo de un objeto nuevo.



- **Forma**

Partiendo de que la coladera es circular, y que se buscaba el cerrar el interior de ésta, lo que se hizo fue cerrarla con una deformación del objeto, y no por medio de la unión de varias de ellas, como en la pieza anterior.



La "base", tiene la forma de una coladera común y corriente, para crear una referencia directa con las 4 esferas que se encuentran sobre ella, de ésta manera no sólo cumple con la labor de presentar a la pieza, sino que se vuelve parte de la misma. La deformación de los módulos esféricos, parte de la forma del plano circular.



La forma final de la pieza está dada por el apilamiento de cuatro coladeras esféricas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- **Dimensión**

En este caso las dimensiones de la pieza variaron, se hicieron mucho más pequeñas que las originales, se compactaron, de esta manera era mucho más clara la idea de que dentro del objeto no existía un mundo infinito, el espacio se cerró, a pesar de que por las rendijas se puede ingresar al objeto, el hecho de que se hicieran pequeñas da la sensación de más abarcabilidad, el espacio interno no es extenso, es pequeño.

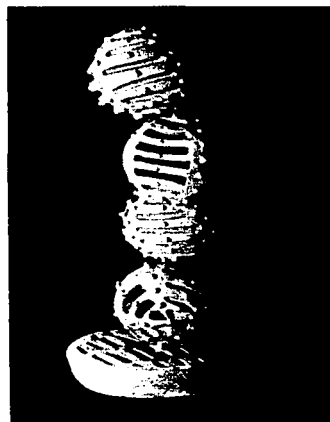
Existen coladeras de miles de tamaños, y en este sentido quizá la dimensión podría haber sido igual a muchas otras, el problema aquí es que se partió de la misma coladera de la pieza anterior, las bolitas pequeñas que van sobre la superficie pertenecen a este tipo de coladeras y es por ello que la escala es menor a la original.

- **Acumulaciones**

Se colocaron cuatro coladeras esféricas una sobre otra, es una superposición, es una agrupación de elementos iguales que funcionan como módulos.

- **Símbolo**

Simbólicamente en esta pieza se trata la misma idea que la primera, el espacio incomprendible queda atrapado en uno concreto, finito, en una esfera que delimita espacios.



- **Estructura**

La estructura de cada uno de los elementos tiene que ver con la estructura esférica.

El conjunto de cloacas esféricas crea una estructura visualmente inestable, gracias a la manera en que están apiladas. El equilibrio juega un papel importante en la pieza. El motivo de esto fue quitarle el peso real y estabilidad a éstos objetos, el hecho de que las esferas estén desfasadas da la idea de movimiento, de inestabilidad, de ligereza.

Se necesitó una estructura interna para que las 4 esferas se pudieran sostener, dando movimiento y equilibrio inestable, de otra manera no era posible el presentarlas de esta forma.

- **Material**

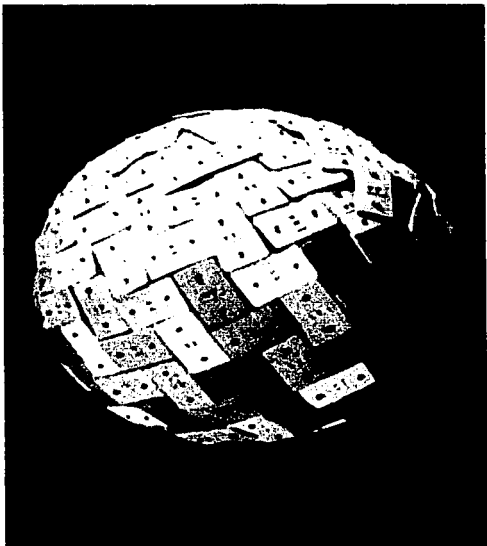
Analizando esta pieza se detectaron los mismos inconvenientes que en la anterior. Se vuelve a tratar de imitar el metal, y es por ello que de nuevo la idea del cambio del material original existe pero no es lo suficientemente clara.

- **Técnica**

Las esferas se realizaron con la técnica de chorro, y posteriormente se calaron las rendijas que permiten una entrada al interior.

Para el apilamiento de las cloacas esféricas se recurrió a una estructura de alambón a la que fueron insertadas.

De nuevo se presentaron problemas técnicos para la estructura de la pieza, lo cual alargó el tiempo de realización y la cantidad de cloacas esféricas a realizarse, ya que varias de ellas tuvieron que rehacerse durante el proceso.



Título: "Agujeros blancos"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro pigmentado con
cobre; estructura de fibra de vidrio; tornillos;
foco.

Medidas: diámetro 60 cm

Peso: 18 kg. aprox

2001 - 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Perfil del objeto común

Enchufe

"Caja aislante provista de contactos hundidos para recibir las clavijas de contacto unidas a cables eléctricos"¹²

Medidas: 7.5 x 11.5 cm.

Material: Metal y plástico

Contexto: empotrada a las paredes



En ésta pieza el interior de los enchufes, queda atrapado dentro de una esfera que se encuentra colgando en el aire, de esta manera la pieza queda sin contacto con paredes o pisos.

Reproducción

Se recrearon los enchufes a partir de un molde de yeso sacado de un enchufe común. El acto "manual" es mucho más claro en ésta pieza que en la primera a pesar de salir de un molde, ya que las características de cada uno de los enchufes variaron y las diferencias son evidentes.

¹² Martín Alonso. *op. cit.* p.1699



Forma

Individualmente se respetaron las formas originales de los enchufes. Los enchufes crean una nueva forma a partir de su unión, una esfera. En éste sentido ésta pieza tiene un estrecho parecido con "Caño cúbico"

Como las placas tuvieron variaciones de color, en la pieza final se crearon ritmos dados por los tonos y estructura de las placas.

El interior de los enchufes se cierra, y sólo podríamos adivinarlo por la luz que sale a través de los agujeros para las clavijas. A diferencia de las piezas anteriores, no podemos asomarnos al interior, es éste el que sale

- **Dimensión**

Individualmente, se respetaron tal cual las medidas de estos objetos ya que salieron de un molde de enchufe original

En conjunto la pieza se pensó de un tamaño que permitiera crear la forma esférica a partir de los módulos planos; si hubiera tenido una dimensión menor, la idea no hubiera podido realizarse.

- **Acumulaciones**

En este punto es claro el sistema modular, es a través de la acumulación y acomodo de los elementos que se crea la forma de la pieza.

Es importante, que cada enchufe tenga ciertas características únicas, eso le da a cada elemento una individualidad en el conjunto. Ninguno de ellos es igual, los tonos y textura varían de uno a otro.

- **Símbolo**

De nuevo viene la idea del interior poco explorado, de un interno imposible.

En ésta pieza aparece un nuevo elemento que es la luz. Contrario a la obscuridad que vemos en esos orificios, una luz sale de ellos. Si a esto sumamos la idea del enchufe como elemento para otorgar luz, se da una metáfora entre claridad y obscuridad, entre interno y externo.

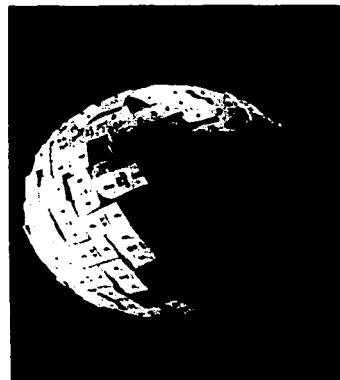
- **Estructura**

La estructura de la forma de la pieza es la de una esfera.

Los enchufes crean una nueva forma a partir de su unión, una esfera. En éste sentido ésta pieza tiene un estrecho

De nuevo el objetivo es crear formas sencillas, estructuras primarias.

Los enchufes crean una estructura propia en la manera en la que están colocados, haciendo que el ritmo aparezca de nuevo.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Para la forma se recurrió a una estructura interna de fibra de vidrio, que sirve de sostén a los enchufes.

- **Material**

Los enchufes fueron realizados con barro pigmentado con cobre. El barro aquí se presenta naturalmente, los objetos no están ya pintados y no imitan otro material. La cerámica se presenta tal cual es.

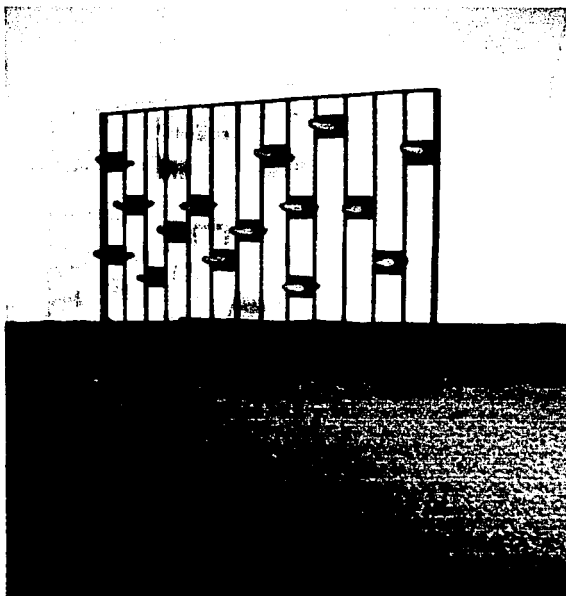
Las características del barro y sus procesos están presentes ya que a pesar de ser realizados con la misma pasta, las diferentes quemas, modificaron las características de color y textura de los enchufes, esto le da a cada enchufe cierta autonomía dentro del conjunto. El horno y las distintas quemas de la pasta se observan en los cambios de tonalidad del material.

- **Técnica**

Se realizó la estructura de fibra de vidrio y resina, a la cual se atornillaron las placas.

En cuanto a la realización de los enchufes se realizó un molde de yeso cerámico que funcionó como una matriz para la reproducción de 213 objetos.

Hablando de la luz que sale de los orificios fue necesaria una lámpara, el cable que sale de la pieza, queda oculto con el cable que carga el peso de ésta.



Título: "Exceso de agua"

Técnica: Cerámica y herrería

Materiales utilizados: Barro de Oaxaca; estructura de metal; musgo

Medidas: 150 x 120 x 50 cm. c/u mide 11 x 5.5 x 5.5 cm

Peso: 24 kg. aprox.

2001 - 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Perfil del objeto común

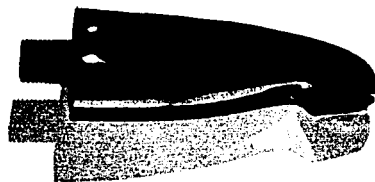
Grifo (tina)

"Llave, generalmente de bronce, colocada en la boca de las cañerías y en calderas y en otros depósitos de líquidos"¹³

Medidas: 12 x 6 x 6 cm.

Material: Metal

Contexto: tina de baño



• Reproducción

Se reprodujo la salida de agua a partir de varios moldes de yeso cerámico sacados de un grifo de metal de una tina.

• Forma

La forma individual de cada grifo es igual a la de los originales, ya que están sacados de un molde.

¹³ Martín Alonso. *op. cit.* p. 2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los grifos están colocados con la boca de salida de agua hacia arriba lo que hace que se modifique la manera en que son observados cotidianamente. Aparecen sobre una estructura de metal; una reja para macetas, La forma total de la pieza está dada por las estructura sumada a los 30 grifos que se integran a ella.

La pieza tiene la forma de una jardinera, en donde cada uno de los grifos actúa como maceta integrada a su estructura.



La forma abierta del grifo dada por la boca que saca agua es delimitada al introducir musgo en el interior. La forma se cierra. El interior de la forma del grifo se ocupa, el grifo contiene.

- **Dimensión**

Debido a que los grifos salen de un molde de un original, las medidas son iguales a éste.

La dimensión total de la pieza está pensada para ocupar un espacio en un jardín de 5m cuadrados aproximadamente .

- **Acumulaciones**

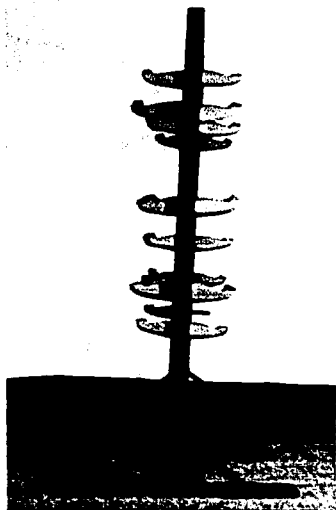
Los grifos repetidos se colocaron integrándolas a una estructura lineal, de esta manera cada elemento funciona como una maceta que en su conjunto forma una jardinera.

Es la repetición y acumulación de 30 grifos, sobre una reja.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- **Símbolo**

La forma original de cada objeto no varía, lo que varía es la colocación de este y la funcionalidad original.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La nueva imagen cambia la idea del grifo como elemento que saca agua y se convierte en un elemento que recibe y contiene materia orgánica, musgo. Habla de la humedad creada por éste objeto dando la posibilidad de crear vida, de convertirse en una maceta. La estructura apoya la idea de las macetas ya que es una estructura de jardinera.

- **Estructura**

La estructura consiste en una reja con pequeños cuadrados de metal a los cuales se inserta una maceta . Es una estructura abierta, el contenido no se encierra, se cierra la posibilidad de un interior en los grifos, pero no la estructura.

- **Material**

Los grifos están realizados con barro de Oaxaca, que es el material más común utilizado para las macetas.

La estructura es de metal para remitir a la idea de macetas, como una herramienta que contiene a cada elemento.

El musgo es otro material de la pieza, materia orgánica, por lo tanto cambiante, en movimiento constante, es un material en proceso durante la exposición de la pieza. Al igual que una planta es necesario el constante riego de éste.

- **Técnica**

Para las reproducción de los grifos se realizaron 8 moldes de yeso cerámico y se utilizó barbotina para la elaboración de cada uno de ellos.

Para la estructura se recurrió a solera a la cual se soldaron cuadrados de metal con pequeños palitos que sostienen a las macetas.

El musgo se mantiene con tierra y agua.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

3.7 Fianza 3 Salvavidas



Título: Salvavidas

Materiales utilizados: Resina pigmentada; pelotas de hule; alberca de hule; agua

Medidas: 2 m diámetro

Salvavidas 1: 44 cm diám.

Salvavidas 2: 63 cm diám

C/llave: 9 x 8 x 3 cm

Peso de los salvavidas: 1 kg.
aprox.

2001 - 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Perfil del objeto común

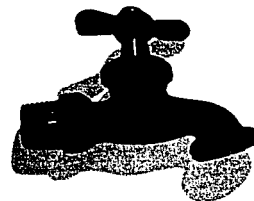
Llave de agua

"Instrumento que sirve para facilitar o impedir el paso de un fluido por un conducto".¹⁴

Medidas: 9 x 8 x 3 cm.

Material: Metal, cobre

Contexto: cualquier toma de agua



• Reproducción

Se sacó un molde de silicona a partir de una llave de agua común para realizar 28 llaves de plástico, 12 para un salvavidas y 16 para el otro.

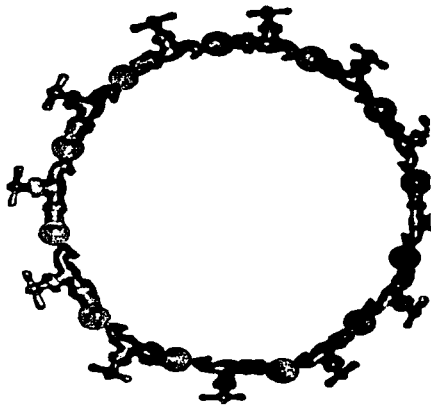
• Forma

En cuanto a la forma, las llaves son iguales a las originales, ya que están sacadas de un molde, lo que varía en ellas es el color y material utilizados.

¹⁴ Martín Alonso. *op. cit.* p. 2623

Se realizaron 2 círculos ensamblando 12 y 16 llaves de plástico para cada uno de ellos, respectivamente. Los 2 círculos se encuentran flotando dentro de una alberca inflable que a su vez tiene una forma circular

De ésta manera la forma circular dada por las llaves e insertada en ese contexto da la imagen de salvavidas.



- **Dimensión**

La dimensión de cada llave es igual a la original por estar sacadas de un molde.

La dimensión de los salvavidas es apta para que un cuerpo humano de niño y de adulto quepa dentro de ellas.

El tamaño total de la pieza está dado por la alberca de hule que tiene un diámetro de 2 metros.

Con la repetición y acumulación de las llaves y pelotitas ensambladas se forma la estructura de un círculo.

- **Símbolo**

La forma original de cada objeto no varía, lo que varía es la colocación de este y la funcionalidad original.

La nueva imagen cambia la idea de la llave de agua como elemento que saca agua y se convierte en un elemento que protege o salva del agua, una llanta de la cual sostenerse y evitar hundirse. Habla de las distintas posibilidades de un objeto.

El agua, producto que sale de éste objeto es parte fundamental de la pieza.

- **Estructura**

Es un círculo, forma de las llantas que salvan a los niños de ahogarse en el agua.

La estructura está creada a partir de la unión de llaves con pequeñas pelotas de plástico.

La estructura externa que sirve de contenedor del agua es también un círculo dado por la forma de este tipo de albercas.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

- **Material**

A diferencia de las piezas anteriores en donde se ocupa el barro como material para el desarrollo de la idea, en esta pieza dadas las necesidades, se recurrió al plástico.

La referencia directa con las llantitas salvavidas es primeramente con el material, el color del material, la textura, nos hacen pensar directamente en éstos objetos.

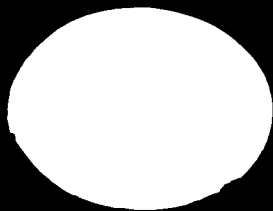
La pieza por otro lado necesitaba estar flotando en el agua, situación que con barro no hubiera podido resolverse.

Al igual que en la pieza anterior se trató de utilizar el material de los objetos a los que éstas llaves se han transformado, de ésta manera aunque la forma de la llave permanece, el material nos habla de un objeto diferente.

- **Técnica**

Para la reproducción de las llaves de plástico se realizó un molde de silicón al cual se vació resina pigmentada para cada una de las llaves de cada salvavidas.

Las llaves se unieron también con pelotas de plástico que ayudaron a que la pieza no se hundiera.



Pieza: (Título)

Caño cúbico

Material:

Barro de Zacatecas y Oaxaca
(70%-30%)

Método de construcción:

Placa y pastillaje (plantilla de un original)

Medidas

59 x 59 x 59 cms



Observaciones generales:

Se necesitó una estructura de metal (solera soldada), ya que el barro no aguantó la presión.
Las coladeras se atornillaron a la estructura.

Observaciones color:

Engobe 9B (Ball clay-25gr, Pigmento 3786-U gris-25gr, frita-2.5gr)

Cobre

Engobe 15A (Ball clay-25gr, Pigmento 3794-G gris-25gr, frita-2.5gr)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Título: "Caño Cúbico"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro de Oaxaca 30% y barro de Zacatecas 70%

Engobes 7B y 15A, cobre;
estructura de metal; tornillos

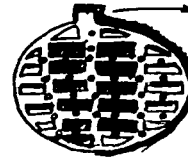
Medidas: Alto: 59 cm, Ancho: 59 cm, Fondo: 59 cm

Peso: 65 kg. aprox.

2000-2001

Asuntos Técnicos

- Cada coladera o cara del cubo se trabajó como elemento autónomo, para finalmente unirse.
- Para la construcción se utilizaron las técnicas de placa y pastillaje, con la pasta utilizada en el taller de cerámica de la ENAP.
- Se partió de una plantilla de una coladera común, y se respetaron las medidas originales.
- Cada cara se pintó tratando de imitar el metal, material original de estos objetos, para ello se aplicó una capa diluida de engobe 9B (materiales del taller de cerámica de la ENAP); una capa de cobre, también diluido con agua; engobe 15A, solamente en algunas zonas; y finalmente cobre espeso para algunos detalles.
- Al voltear algunas coladeras para pintarlas por atrás se rompieron. La estructura de estas piezas es muy frágil debido a las rendijas.

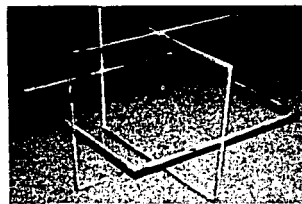


- Como primer intento se planteó que las coladeras se ensamblaran por medio de una especie de pestaña que de un lado de la pieza era una saliente y del otro una entrada. Estas pestañas estaban reforzadas con ángulos de metal pegados a la cerámica con resina epóxica.

Se biselaron los puntos de unión. Primero durante la construcción, con el barro aún fresco y posteriormente ya quemadas con un esmerilador eléctrico, pues no fue suficiente con la primera biselada. De estos puntos de unión, también se pondrían ángulos de metal, agarrados al barro por medio de resina epóxica.

Al quererlas ensamblar de esta manera, las coladeras de cerámica se rompieron, no aguantaron la presión.

- Como solución al procedimiento anterior se empleó una estructura de metal soldada en donde se atornillaron las coladeras. Para ello se perforaron ciertas partes de las piezas de barro con un taladro.
- Finalmente, las caras se atornillaron a la estructura



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Pieza: (Título)

Cloacas esféricas

Material:

Barro papel: - un volumen de papel con agua
-2 a 3 volúmenes de barro de
Zacatecas tamizado
-a eso se le agrega 30% de
barro de Oaxaca
-a eso se agrega 10% de Ball clay

Método de construcción:

Churro y pastillaje

Medidas

45 x 17 x 17 cm



Observaciones generales:

Se necesitó una estructura interna de metal.

Observaciones color:

Óxido de Hierro negro,

Óxido de hierro rojo

Cobre

Engobe 9B (Ball clay-25gr, Pigmento 3786-U gris-25gr, frita-2.5gr)

Engobe Crema (caolín 45gr, sílice 25gr, talco 15gr, plomo 15gr, bióxido de titanio 10gr)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Título: "Cloacas esféricas"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro de Oaxaca y Zacatecas; engobes; estructura de metal; papel

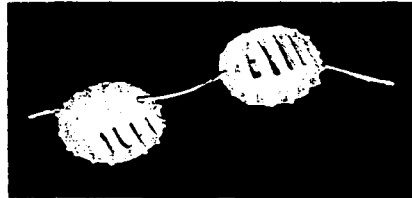
Medidas: Alto: 45 cm, Ancho: 17 cm, Fondo: 17 cm

Peso: 8 kg. aprox.

2000-2001

Asuntos técnicos

- Se realizaron con barro papel, pasta que permite mayor flexibilidad en la construcción, además reduce el peso de la pieza.
- Se construyeron independientemente, con la técnica de churro y pastillaje. Primero se realizó una esfera a la cual se calaron los orificios y posteriormente se pegaron las bolitas de la superficie.
- Son piezas huecas
- Se pintaron tratando de dar apariencia de metal, para ello se utilizó óxido de hierro negro, óxido de hierro rojo, engobe crema, cobre y engobe 9B; todos ellos diluidos con agua, aplicados por veladuras.
- Se necesitó una estructura interna para el apilamiento de las bolas. Primero se hizo con alambre grueso, pero no resistió. Posteriormente se utilizó alambra.



- El alambón es demasiado duro y en esta pieza se necesitaron dobleces que maltrataron las esferas de barro.

Pieza: (Título)

Agujeros blancos

Pasta:

Barro de Zacatecas, Ball Clay y Cobre

Materiales:

Fibra de vidrio, resina, tornillos

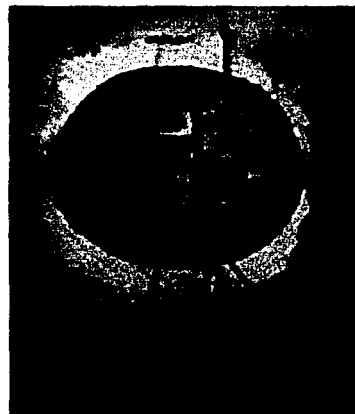
Método de construcción de las placas de cerámica:

Molde de yeso cerámico.

Medidas

Cada placa mide 11 x 7 cm

La pieza 60 cm de diámetro



Observaciones generales:

Estructura interna de fibra de vidrio y resina. Esfera a partir de un molde sacado de una pelota playera.

Las placas se atornillaron a la estructura

Se metió una lámpara con un foco de 100w dentro de la estructura.

Observaciones color:

Barro pigmentado con cobre al 15%, quedaron demasiado oscuras, a esto se le agregó otra media de pasta sin color, para suavizar el tono que dio el cobre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Título: "Agujeros blancos"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro de Zacatecas; cobre; esmalte; estructura de fibra de vidrio y resina; lámpara ; tornillos

Medidas: Diámetro: 60 cm; cada placa: 11 x 7 cm

Peso: 18 kg. aprox.

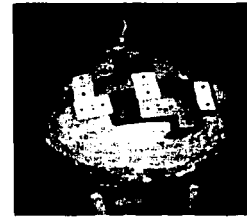
2001

- Se hizo un molde de yeso cerámico a partir de un enchufe común.
- Se preparó una pasta de barro de Zacatecas, Oaxaca y Ball clay, pigmentado con cobre al 15%. Al quemar la pasta, los enchufes quedaron negros y se deformaron mucho. Así que se redujo la cantidad de cobre de la pasta a un 7%. Otro problema es que la quema fue a una temperatura demasiado alta para la pasta, esto modificó las características deseadas.
- Para la estructura de fibra de vidrio y resina se partió de una pelota a la que se sacó un medio molde. Del cual se realizaron dos mitades de la esfera con resina y fibra, al final se unieron también con el mismo material.
- Se hizo un agujero a la estructura, para poder atornillar los enchufes y meter la lámpara.
- Se cerró el agujero por medio de placas atornilladas en los cuatro vértices del agujero, unos tornillos por fuera y otros por dentro.
- Se atornillaron los enchufes a la estructura.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

- Como se pretendía que la luz saliera solamente de los agujeritos, se bloquearon con pintura vinílica negra otras líneas de unión entre los enchufes, pues ésta no es perfecta.



- Cada placa está numerada y tiene el número marcado en la estructura, pues como varían tamaños según la quema y encogimiento individual, no todas quedan en un mismo lugar.
- Las placas están colocadas con la siguiente estructura:

- Se intentó poner un esmalte justo en los agujeros donde entra la clavija, pero al someter a las placas a una segunda quema el color general se oscurecía mucho, y el contraste entre ellas era menor.



- Se metió una lámpara con 1 foco de 100 w
- La pieza se colgó del techo, queda suspendida en el aire, cargada por hilos de metal.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Pieza: (Título)

Exceso de humedad

Materiales:

Barro de Oaxaca; metal; musgo, tierra

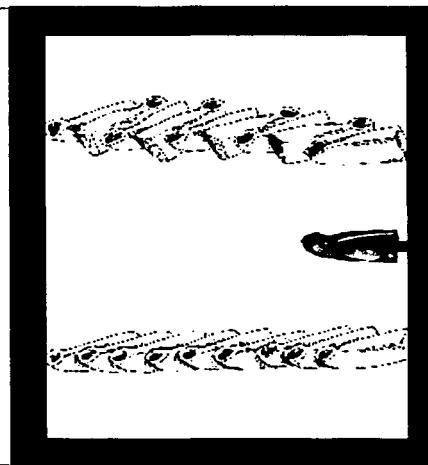
Método de construcción de las llaves:

Moldes de yeso cerámico

Medidas

Cada llave 11 x 5.5 x 5.5 cm

Pieza total 150 x 120 x 50 cm



Observaciones generales:

Para las estructuras se necesitó solera a la cual se soldaron placas de metal y alambrión para sostener los grifos.

El musgo se plantó con tierra

Observaciones color:

No se utilizó ningún tipo de color, el barro de Oaxaca tiene óxidos que le dan ese color.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Título: "Exceso de agua"

Técnica: Cerámica

Materiales utilizados: Barro de Oaxaca, solera, musgo, alambón
Medidas cada llave: 11 x 5.5 x 5.5 cm Total pieza: 150 x 120 x 50 cm

Peso: 24 kg. aprox

2001 - 2002

- Se sacó un molde de yeso cerámico de un grifo de tina.
- Se reprodujo el grifo con barro de Oaxaca líquido (barbotina) de tal manera que el yeso absorbió el agua. Como el proceso de secado es lento se necesitaron otros 4 moldes para acelerar el proceso de la pieza
- Los grifos de barro secos se lijaron antes de la quema para conseguir un acabado más uniforme
- Los grifos se quemaron a Cono 06, en un horno de gas
- Se mandó a hacer una estructura con solera que quedó como la jardinera. Ésta consistió en soleras a las cuales se soldaron placas de metal y alambón para insertar en ellos los grifos de barro
- La estructura lleva 30 macetas



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Se colocaron las llaves con la salida de agua hacia arriba sobre la estructura insertandolas en el alambrón y pegándolas con silicón a las placas de metal.
- Se llenaron las llaves de tierra y sobre estas se cultivó musgo.
- La estructura tiene patitas en la parte inferior para su estabilidad
- La pieza se colocó en los jardines de la Universidad Iberoamericana, en una exposición colectiva.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Pieza: (Título)

Salvavidas

Material:

Plástico. Resina pigmentada

Método de construcción:

Molde de silicón.

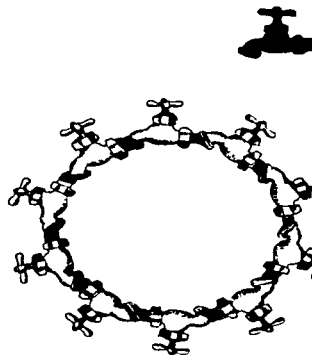
Medidas

Pieza general: 2 m de diámetro

Salvavidas 1: 44 cm diam.

Salvavidas 2: 63 cm diam

Cada llave : 9 x 8 x 3 cm

**Observaciones generales:**

Las llaves están unidas por pelotitas de plástico

Las llaves están hechas en dos partes y unidas posteriormente con resina.

Observaciones color:

El pigmento se agregó a la resina en un porcentaje del 1%

Título: "Salvavidas"

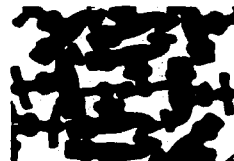
Técnica: Plástico

Materiales utilizados: Resina, pigmento, alberca de hule, agua
Medidas: Diámetro: 2 m; cada salvavidas: 44 y 63 cm diámetro;
cada llave: 9 x 8 x 3 cm

Peso: 8.5 kg. aprox.

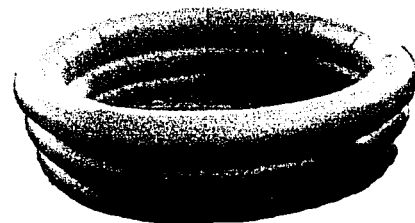
2001 - 2002

- Se realizó un molde de silicón de una llave de agua de metal. Como las llaves tenían huecos para flotar y con la forma del molde no se cubrían todos los espacios de la llave, se necesitó fragmentar la pieza y hacer 2 moldes. Uno de la parte inferior de la llave y el otro de la superior.
- Se reprodujeron en total 28 llaves de plástico. Aún dividiendo la forma en 2, quedaron pequeños orificios por los que entraba el agua, de tal manera que se tuvieron que bloquear posteriormente con resina.
- Las llaves se lijaron, posteriormente se unieron las 2 partes.
- Se dio un baño de aguarrás a éstas, ya que al meterlas en



agua antes de este proceso el plástico se opacó.

- Se cubrieron con un barniz, para su protección y evitar que el plástico volviera a opacarse.
- Una vez terminadas las llaves se unieron a través de pelotas de hule, las cuales se intercalaron con las llaves. A las pelotas se les hicieron incisiones en las cuales entraron las partes delantera y trasera de las llaves, finalmente se pegaron con resina.
- Los 2 salvavidas fueron colocados dentro de una alberquita inflable llena de agua, flotando de esta manera dentro de ella.



Glosario técnico de términos cerámicos utilizados en el proyecto.

Arcilla: Según Bernard Leach en su Manual del Ceramista: "Ciertas tierras y rocas pulverizadas forman, cuando se combinan con el agua, una pasta suficientemente homogénea con la que se modelan formas llamadas piezas verdes, las cuales al endurecerse por la acción del fuego, se convierten en el producto llamado cerámica". Y a continuación dice: "La arcilla es el resultado de la descomposición de los feldspatos.", lo que concuerda con otras definiciones, como que es la descomposición de rocas graníticas en combinación con otras impurezas, y cuyas partículas deberán ser muy finas, lo que le conferirá esa característica de plasticidad necesaria para el modelado de las formas cuando se le ha agregado el agua necesaria. La fórmula química de la arcilla pura es $Al_2O_3 - 2SiO_2 - 2H_2O$.

Arcilla plástica: aquella que posee la propiedad de poderse conformar y mantener la forma que se le da.

Ball clay: un tipo de arcilla plástica

Barbotina: mezcla de arcilla plástica y agua./

Barro en estado muy líquido que se usa entre otras cosas para unir las partes de una pieza en estado crudo y tierno.

Cono pirométrico: Pequeñas pirámides, de unos 5 cm de altura, que sirven para medir la temperatura del horno; están fabricados con tal composición que se doblan y funden al alcanzar determinada temperatura. Los diferentes conos se diferencian con números (04, 05, 06) y cada uno representa un rango de temperatura. Una práctica usual es poner dos o tres conos de números consecutivos, para atender a la evolución de la quema; cuando se dobla y cae el más bajo, el ceramista está atento a la caída del siguiente, que es cuando se apagará el horno. El otro extremo sirve para atestiguar que la quema no alcanzó una temperatura excesiva. Durante la quema, los conos se pueden observar a través de la mirilla, que un agujero en la puerta del horno.



Engobe: una capa de limo (suspensión fluida de arcilla u otros materiales en agua) aplicada a la cerámica para cambiar el color superficial de la pasta./

Preparado arcilloso de consistencia cremosa bastante fluida, de color natural o que ha sido coloreada con óxidos metálicos.

Esmalte o vidriado: Sustancia vítrea, opaca o transparente, con la que se recubren algunas materias para darles brillo o color de forma permanente./

Suspensión líquida de minerales muy finamente molidos, y que se aplica a las piezas cerámicas, por lo general una vez bizcochadas, por medio de pincel, baño de inmersión, o aspersión con algún tipo de pistola, spray o soplete. Estas piezas barnizadas se queman nuevamente en el horno, hasta la temperatura necesaria para obtener la fusión de la mezcla de los ingredientes, el cual se convierte entonces en un recubrimiento vítreo firmemente adherido al cuerpo de arcilla. También se lo denomina esmalte, y ambas expresiones se aplican por igual al acabado vítreo resultado de estas operaciones.

Frita: material usado en vidriados o esmaltes, consistentes en un vidrio que ha sido fundido, enfriado y molido a polvo./

barniz parcial o completo, fundido en el horno hasta alcanzar la condición de vidrio, enfriado y luego molido. Luego se usa para esmaltar piezas o en la preparación de otros barnices. Con este procedimiento se elimina la toxicidad del plomo y la solubilidad de los fundentes alcalinos.

Óxido: cualquier elemento combinado con oxígeno. Óxidos como los de cobre, cobalto y hierro se usan para dar color a barros y esmaltes.

Pasta de arcilla: mezcla de arcillas, o arcilla y otras sustancias minerales terrosas, que se mezclan para lograr una finalidad cerámica determinada.

Pastillaje: técnica de construcción con pequeñas porciones de barro que se unen a la pieza por medio de barbotina.



Técnica de churro o cuerda: técnica de construcción que consiste en la utilización de "churros" o rollos de barro. A partir de una pella, o trozo de barro bien amasado, se procede a realizar tiras fácilmente manejables que se unirán modelando así la forma deseada.

Técnica de placa: técnica de construcción que consiste en el empleo de placas o planchas obtenidas de un cubo o una mesa de amasado. Las placas se unen en sus esquinas y así se modela la forma deseada.

Temperaturas: Niveles del calor medidos en grados centígrados o grados Fahrenheit. Se llama baja temperatura cuando es menor a los 1200° y cuando es mayor a ésta se le llama de alta temperatura

<http://mellestrada.com/Glosario.htm>

<http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/6895/glosario.htm>

SACADO DE : Rhodes, Daniel. *Arcilla y vidriado para el ceramista*. Barcelona, Ediciones CEAC S.A., 1990, 313p.



Lista de imágenes

1. Zapatos de diferentes lugares y momentos históricos
www.sapatosite.com.br
2. Arman
Jaws
1984
3. Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta
1913
4. Marcel Duchamp
Fuente (Fountain)
917
5. Joan Miró
Objeto
1936
6. Man Ray
Regalo
1921
7. Max Ernst
The fruit of long experience
1919
8. Roy Lichtenstein
BMW 320i
1977
9. Andy Warhol
Cajas apiladas de Brillo, Del Monte Heinz
1964
10. Pablo Picasso
Badoom and Young
1951
11. Pablo Picasso
Head of a Bull
1942
12. Jasper Johns
Painted Bronze II
1960



- 13 Claes Oldenburg
Soft toilet
1966
- 14 Claes Oldenburg
Clothespin
1976
- 15 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen
Spoonbridge and cherry
1985-88
- 16 Claes Oldenburg
Monument to the Last horse
1991
- 17 Claes Oldenburg
Schroefboog
1982-83
- 18 Arman
Acumulation of Cans
1961
- 19 Robert Gober
Three urinals
1988
- 20 Robert Gober
Sin título
1985
- 21 Mario Merz
Iglu Fibonacci
1972
- 22 Mario Merz
Iglu
1969
23. Mario Merz
Iglu con alberca
1969
24. Carl Andre
Timber piece
1964 (destruida) 1970 (reconstruida)



Los objetos son inertes y sólo tienen significado en función de la vida que los emplea. Cuando esa vida se termina, las cosas cambian, aunque parezcan iguales. Están y no están allí, como fantasmas tangibles, condenados a sobrevivir en el mundo al que ya no pertenecen.¹

EL PROYECTO

El proyecto "Descontextualizando entradas y/o salidas" consistió en realizar una propuesta tridimensional a partir del cambio de contexto de objetos cotidianos. Los objetos con los que se trabajó fueron enchufes, coladeras y llaves de agua, de los cuales conocemos generalmente la parte superficial, la parte que marca una entrada y/o salida a lugares que en su interior nos son ajenos y en su exterior no. La idea del proyecto fue separar a estos objetos de la superficie, sacarlos de paredes y pisos, volverlos elementos autónomos de su contexto cotidiano. El problema se concentró en cerrar ese espacio interno, transformándolo en algo concreto y en cambiar el significado y funcionalidad del objeto mismo.

Con este trabajo se realizaron cinco objetos plásticos que partieron de los objetos comunes antes mencionados. No pretendo clasificar a estas piezas como esculturas, arte-objeto o instalaciones, ya que actualmente estas denominaciones son confusas y no me parecen del todo vigentes, ni trascendentes.

¹ Paul Auster. *op. cit.* p.18



Los objetos cotidianos antes citados fueron insertados en un contexto diferente al que comúnmente pertenecen. Se colocaron en situaciones determinadas modificando su ubicación, significado, materia y forma, entre otros.

Las piezas tuvieron como finalidad el desautomatizar el contacto con determinados objetos cotidianos, analizar lo no siempre observado o conocido en ellos. Son objetos que están presentes ante nosotros las 24 horas del día y que creemos conocer profundamente, pero el hecho de que estén siempre ante nosotros no hace que nos detengamos a observarlos ni analizarlos. Actualmente hay una total automatización de nuestra relación con el objeto en este sentido. Con estas piezas pretendo proponer una observación diferente de algunos objetos cotidianos.

Un objeto cualquiera puede cargarse de un valor simbólico, y de esta manera representar aspectos diferentes a los puramente esenciales. Así, los objetos del proyecto simbolizan puertas a espacios inaccesibles, a un adentro desconocido, a un inconsciente poco explorado.

Los objetos existen entonces para una función específica, el modificar esa función promueve a analizarlos. Al transgredirlos adquirieron un significado diferente, se alteraron sus funciones originales creando nuevas posibilidades de uso.

El sentido de los nuevos objetos creados se fue dando en diferentes aspectos trabajándolos en el desarrollo de la propuesta como reproducción, forma, materia, repetición, significado y estructura.

En cuanto a la reproducción hay diferencias claras en las piezas; en las dos primeras se recurrió al modelado del objeto, era una copia modelada, tratando de imitar al objeto, en las 3 últimas piezas el proceso cambia, ya no es un intento de crear un objeto parecido sino el mismo objeto presta su imagen a un molde que logra una reproducción exacta del mismo.



Son imágenes múltiples, objetos contruidos en serie con el propósito de relacionarse y crear un nuevo objeto a partir de elementos iguales e independientes.

Se trabajó sobre estructuras primarias cerradas, formadas a través de la acumulación ordenada de los objetos antes descritos.

En las primeras piezas el objetivo se enfocó básicamente en cerrar espacios por medio de la forma y en las últimas se recurrió a lo mismo pero a través de juegos con la funcionalidad de los objetos, como en *Exceso de humedad* agregando musgo; o en *Salvavidas* desarrollando metáforas con la función de sacar agua.

En cuanto a los agujeros, en las 2 primeras piezas se pretende evidenciar el agujero con el fin de ver el interior a través de éstos, en la tercera y cuarta se evidencia el agujero, por medio de otros materiales que salen de él como la luz y los hongos. En el último el agujero desaparece, la transparencia del material permite asomarnos al interior sin necesidad del hueco, de hecho es la ausencia de éste lo que provoca que la pieza funcione, sino ésta no flotaría, el espacio es cerrado, pero el interior es visible.

En cuanto al material, se pretendía realizar todas las piezas con cerámica, pero el proyecto fue desarrollándose y el hecho de usar siempre cerámica se convirtió en una simple convención, ya que en una pieza como "salvavidas", el material no estaba justificado ni era funcional.

No solo se recurrió al barro, metal o plástico, sino que se utilizaron sustancias o materias que se relacionan directamente con los objetos sobre los que trabajé, por ejemplo agua, hongos, luz. En algunos casos el contacto de enchufes, coladeras y grifos, con estas sustancias es obligado y en otros casos puede ser un accidente. Se trabajó entonces no solo con la parte física del objeto sino con materias generadas o relacionadas con éste.



En el caso específico de *Exceso de humedad*, se trabajó con materia en proceso, el musgo necesita de agua para mantenerse vivo, agua que en la vida cotidiana llega a nosotros por una llave, la llave que lo contiene.

EL OBJETO

En la primera parte del trabajo se intentó definir al objeto. Inicialmente, para que exista el objeto, es necesario el sujeto, el primero surge del segundo, la relación entre ellos es la causa o motivo de su creación. El objeto creado por el hombre, para relacionarse con el hombre.

El objeto es una cosa que se transforma tomando la forma útil de un concepto determinado. El objeto tiene dos partes, una que es la material, la concreta; y la otra la conceptual, la idea; para que éste exista se necesitan de las dos, al excluir cualquiera de ellas, el objeto como tal desaparece, puede existir una materia o una idea, pero no un objeto. El hombre hace, crea. Los objetos son extensiones humanas imprescindibles.

Podemos ver que en las piezas del proyecto se modifica la función del objeto, logrando un cambio en el concepto para el cual fue creado, su funcionalidad original es eliminada. El cambio de éste aspecto desarrolló diferentes posibilidades de relación con los objetos, de tal manera que el acercamiento con una coladera que sería generalmente funcional, se convierte en un instrumento para hablar de espacios internos y externos, de lo conocido y lo desconocido. La coladera se convierte en símbolo de situaciones vivenciales autoreferenciales.



ANTECEDENTES

Para el desarrollo de la propuesta se recurrió a un conocimiento histórico del objeto en el terreno de lo artístico, específicamente en el siglo XX.

El objeto aparece en el siglo XX como un elemento indispensable dentro del lenguaje del arte, aparece en la obra de muchos artistas, manejado desde distintos ángulos.

Estos objetos están situados en el terreno de lo artístico y es por ello que recurrí a analizar obras hechas por artistas que enfocaron sus proyectos en el desarrollo de objetos y que encontraron salidas formales las cuales sirvieron de apoyo para entender las propias.

Inicialmente se revisaron momentos del objeto a partir del collage, pasando por los ready-mades de Duchamp en donde se presentan objetos comunes en una galería como una nueva forma de confrontar al público, en ellos la mano virtuosa del artista queda anulada y es modificada por el concepto; siguiendo con los objetos dadá en donde de una manera provocativa se quitan funciones esenciales y se modifica al objeto; recordando a los surrealistas con el objeto simbólico, con sus metáforas visuales; posteriormente Picasso con la inserción de objetos, utilizados como formas para crear una escultura; y el arte pop con una aceptación de la vida cotidiana metiendo a objetos cotidianos dentro del espacio del arte, unificando espacios de esta manera.

También se tomaron como ejemplos específicos a diferentes artistas quienes recurrieron al trabajo con objetos cotidianos y a la transformación de estos en piezas artísticas.

Por ejemplo, con Jasper Johns se concluyó que su punto de partida eran objetos cotidianos colocados en el terreno del arte a través de su significación. Johns recreó objetos, pues estaba interesado en la apariencia real de éstos. A través de sus reproducciones cuestiona la condición del arte, la originalidad y la copia.



Con Oldenburg se vio que utiliza al objeto como un símbolo de la cosificación humana, o como un elemento que puede cargarse de sentimientos, sus propuestas se desarrollan desde el objeto, desde sus formas y significados. Oldenburg cambia la corporeidad de estos, la imagen que vemos de estos es distinta a la de los objetos convencionales hechos por la industria.

Arman recoge objetos y los utiliza tal cual los encuentra, el objeto de desecho es el motivo de sus piezas. Presenta al objeto como conjunto, no como unidad. Coloca varios objetos iguales pero cada uno tiene una identidad ;Arman ve al objeto individual como algo que forma parte de otro elemento más grande.

A Robert Gober le interesa el contenido de los objetos, en él hay una preocupación formal del objeto, una búsqueda de significados y una meticulosa realización de éste que forma parte del concepto de las piezas.

Finalmente con Merz el objeto es analizado desde su estructura. Merz analiza la estructura de la media esfera y la relaciona directamente con el iglú; como forma habitable, como una vivienda efímera.

El proyecto que comenzó con este trabajo de tesis de licenciatura aún no está terminado. Creo necesario el desarrollo de nuevas piezas que logren llegar a nuevas conclusiones y que abran nuevas Rutas de experimentación y de investigación.



Bibliografía

- Albrecht, Hans Joachim. *Escultura del siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona, Blume, 1981
- Arnheim Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires, Universitaria, 1976
- Auster, Paul. *La invención de la soledad*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1994
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición en español, 4ª reimpresión, 1997
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México D. F., Siglo veintiuno, 1969, 2ª edición 1975
- Bonet Correa, Antonio. *El surrealismo*. Madrid, Universidad Menéndez y Pelayo, Ediciones Cátedra, S. A., 1983
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2ª edición, 1984
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra signo e imagen, 2ª edición 1987
- Cassou, Jean. *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, (Colección Panoramas)
- Celant, Germano; Koepplin Dieter; Rosenthal Mark. *Claes Oldenburg An Anthology*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1995
- Cirlot, Juan Eduardo. *Arte del siglo XX*. Barcelona, Labor, 1972
- Cirlot, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. España, Anthropos editorial del hombre, 1986
- Constant, Christine. *La paleta del ceramista. Guía práctica ilustrada para realizar 700 esmaltes y engobes de color*. Barcelona, Gustavo Gill, 1997
- Catálogo de la exposición de Robert Gober en el Museum Boymans-van Beunigen Rotterdam, 1990 y Kunsthalle Bern, octubre 1990



- Crichton, Michael. *Jasper Johns*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977
- Chevallier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1993, (4ª edición)
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona Paidós Transiciones, 1999
- Dorfles, Guillo. *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona, Nueva Colección Labor, 3ª edición, 1968
- Durozol, G., Lecherbonnier, B. *El surrealismo*. Madrid, Ed. Labor, S. A., ediciones Guadarrama, 1974
- Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Antropos Editorial del hombre, 1988
- Fernández Chiti, Jorge. *Curso de escultura cerámica y mural*. Argentina, Ed. Condorhuasi, 1989
- Fernández Chiti, Jorge. *Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica*. Ed. Condorhuasi, Argentina, 1991
- Finch, Christopher. *Pop art. Object and image*. Gran Bretaña, Studio Vista/Dutton Pictureback, 1968
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000
- Honnef, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Alemania, Taschen, 1988
- Howard, Bartley. *Principios de percepción*. México D. F., Trillas, Biblioteca técnica de Psicología, 1968
- Jung G. Carl. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Biblioteca Universal Contemporánea, 5ª edición, 1992
- Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México, Siglo veintiuno editores, 5ª edición, 1969
- Lippard, Lucy. *El pop art*. Barcelona, Ediciones Destino Thames and Hudson, 1993
- Marchan, Fiz Simon. *Del arte objetual al arte concepto 1960-1972*. Madrid, Comunicación Serie B, 1972
- Martín, Alonso. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la Lengua Española (siglos XII al XX)*. México, Aguilar, Tomo III, 1988



- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona, Gustavo Gill, Colección Comunicación Visual (sin año)
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1998
- Nikos, Stangos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza forma, 1986
- Orton, Fred. *Figuring Jasper Johns*. Londres, Harvard University Press, 1994
- Osterwold, Tillman. *Pop art*. Italia, Benetton Taschen, 1992
- Palazón, María Rosa. *Reflexiones sobre estética a partir de André Bretón*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1986
- Paz, Octavio. *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México D. F., Ed. Era, 2ª edición, 1995
- Peterson, Susan. *Artesanía y arte del barro. El manual completo del ceramista*. Barcelona, Ed. Blume, 1997
- Pirson, Jean-Francois. *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), 1988
- Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993
- Rhodes, Daniel. *Arcilla y vidrio para el ceramista*. Barcelona, Ediciones CEAC S.A., 1990
- Ruhrberg – Schneckenburger – Hricke – Honneff. *Art of the 20th Century*. Alemania, Taschen, Volúmen II, 1998
- Strick, Jeremy. *Twentieth – Century Painting and Sculpture*. Washington, National Gallery of Art, 1989
- Waldman, Diane. *Collage, assemblage and the four object*. Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992,
- V.V. A.A. *El arte del siglo XX*. México D. F., Plaza & Janes, S. A., 1996, (traducción de Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas)
- V.V.A.A. Museo de Arte Moderno. *Diálogos insólitos. Arte objeto*. México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1997



Wamcke Carsten-Peter, *Pablo Picasso 1881-1973*. Alemania, Volúmen II, Benedikt Taschen, 1987

Wilson, Simon. *El arte pop*. Barcelona, Ed. Labor S. A., 1975 (reimpresión 1983), 1975

Internet

www.diacenter.org/exhibs/gober/essay.html

