



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**DAS DING**  
**LA COSA FOTOGRÁFICA**

MARÍA IGNACIA CASTILLO ELLWANGER

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae  
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesora Guía: Elisa Aguirre Robertson

Santiago, Chile

2016

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
MARCO TEÓRICO.....	3-11
<i>La hibridación</i>	
<i>La fotografía objeto</i>	
REFERENTES.....	12-21
<i>John Baldessari</i>	
<i>Michael Snow</i>	
<i>Gerhard Richter</i>	
<i>Nicolás Franco</i>	
<i>Vari Caramés</i>	
<i>Nicolás Combarro</i>	
<i>Michael Wesely</i>	
DAS DING.....	22-26
<i>Descripción de obra</i>	
<i>Los Materiales</i>	
<i>El Montaje</i>	
OBRAS ANTERIORES.....	26-33
<i>Langeweile</i>	
<i>Proyecto Polaroid</i>	
<i>Unheimlich</i>	
<i>Des Constructos</i>	
CONCLUSIÓN.....	34-35
BIBLIOGRAFÍA.....	36
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	37

\*All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril. It is the spectator, and not life, that art really mirrors.”

Oscar Wilde.

## **INTRODUCCIÓN**

Una de las cosas que me di cuenta que aprendí estudiando arte es que uno desarrolla una gran capacidad de relación. Aprendemos a relacionar cosas que por sí solas sería impensable juntar, esto se debe a que a través de estas conexiones es que se logra llegar a resultados más acertados, o cuestionamientos innovadores. Otra cosa que entendí son los procesos de creación; hay distintas maneras de comenzar un trabajo artístico, y cada artista se adecúa a la que le funcione mejor, esto lo notamos también con los distintos movimientos; conceptualismo, impresionismo, expresionismo, etc... Ahora, no por esto uno siempre se va a regir cual manual a la hora de crear, sería una exigencia absurda y poco constructiva.

A mediados de la carrera yo me encontraba trabajando con el cuerpo humano en la escultura, para ser más específica; el cuerpo máquina. Recuerdo que un día se me ocurrió, de la nada, que quería hacer un aparato que apretara el botón de una cámara de fotos y sacara la fotografía. Esta idea se me vino a la cabeza sin ningún propósito ni a raíz de ninguna

pregunta. Fue algo que quedó ahí, en ese entonces, no lo seguí desarrollando ni mucho menos lo llevé a cabo. Continué trabajando estrictamente con el cuerpo. Fue en mi último año de universidad que recordé esta idea, y decidí retomarla. No tenía idea cómo podría hacer algo así, pero ya había trabajado varias veces con cosas que no tenía idea cómo desarrollaría (motores, circuitos eléctricos, fuentes de poder...). Fue así como comenzó a crearse Proyecto Polaroid, una idea que fue madurando a través de puro análisis y conversaciones, que culminó en un examen al que fui con los ojos cerrados, y tuve suerte de salir con los ojos abiertos, y una sonrisa.

Para Das Ding el proceso fue un tanto diferente. A este resultado llegué, por una parte, por error en una experimentación, y por otra, por retomar viejas ideas, tal como en Proyecto Polaroid. Fue una vez que compré unos papeles de algodón Japonés que eran una real maravilla, y quise copiar fotografías análogas sobre éstos, pero el resultado fue totalmente opuesto al esperado, y este opuesto fue lo que me hizo comenzar a indagar en este estudio. En vez de obtener la figuración esperada de una fotografía, me encontré con puras manchas de alto contraste, entonces pensé “¿es una imagen (la copia en el papel de algodón) menos fotografía que su original (el negativo) por el hecho de ser re-presentaciones, re-interpretaciones no fieles a la figuración de este último?”

Fue entonces que me topé en un libro con la siguiente aseveración: “la fotografía es una forma de presencia que no es posible sino a través de la ausencia”, como si ésta (la fotografía) no pudiese ser autónoma...

En fin, esta tesina, más que responder preguntas, busca plantearlas y desarrollarlas mediante distintos focos de estudio, a la vez que seguir experimentando en cuanto a materiales, modos y medios fotográficos.

## LA HIBRIDACIÓN

*“A mí me interesa mucho más qué es lo que hago, que cómo lo hago. El cómo es la técnica, un problema artesanal, y como tal, siempre reduce las intenciones y las ideas a parecidos parciales y ficticios.”*

*Luis Camnitzer.*

El concepto de hibridación en el arte comienza a tomar fuerza hacia la década de los 80, como respuesta rupturista del posmodernismo a la tradición modernista; “La crítica al concepto tradicional del arte ha acompañado a la mayoría de las obras, introduciendo una hibridación de medios, una fractura con los géneros artísticos producidos a través de la tradición histórica”<sup>1</sup>. Ahora la creación no se trataba de una búsqueda por definir tal o cual técnica dentro de una especificidad, sino al contrario, el posmodernismo busca expandir las artes hacia los límites, o más allá de los límites, incorporando nuevas técnicas, recursos o conocimientos necesarios para lograr un resultado. Si bien a comienzos del siglo XX no se habló nunca

---

<sup>1</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. p.18.

de arte híbrido, sería injusto dejar fuera el trabajo de Marcel Duchamp. Los *ready made* de Duchamp son una clara protesta al exceso de teoría y encasillamiento del arte de comienzos de siglo, Duchamp, como nadie, logra quebrantar los límites de un género para expresar una idea mediante el recurso que él creyese necesario, fuera de lo que estuviera “permitido” o no. Otro ejemplo anterior a la hibridación como tal, sin aún haber acuñado el término, serían las performance, que empiezan a tomarse un lugar dentro de la escena artística de aquellos tiempos. En ésta práctica se ve cómo el arte se expande y desplaza hacia el exterior, ahora busca hacer del espectador un factor activo dentro de la obra. Ya en la década de los ochenta esta búsqueda se hace consciente y se comienza a estudiar el tema como tal, los artistas comienzan a trabajar priorizando la idea antes que el género o la técnica, valiéndose de herramientas muchas veces no inscritas dentro del quehacer artístico habitual.

Con las vanguardias vemos, entonces, cómo el arte se expande hacia todas las direcciones. Los límites se hacen completamente difusos y la creación abarca ahora diferentes disciplinas. El arte se alimenta hoy en día de un sinfín de focos de estudio. La biología, la física, la tecnología, la psicología y todas las ciencias son fuentes que contienen herramientas de producción de gran potencial; la obra de arte se sirve de las más variadas disciplinas para enriquecer ya sea su contenido visual, o su cuerpo teórico, o, en el mejor de los casos, ambos. Aquí es donde empezamos a notar también una participación más activa de la fotografía dentro de la producción artística. Con este auge en cuanto a la experimentación, y con obras tales como las performance, o las llamadas esculturas temporales (véase el trabajo de Fischli & Weiss, o Gilbert and George), surge la necesidad de inmortalizar estas acciones, para lo cual la fotografía empieza a ser una herramienta indispensable. De a poco se comienza a incorporar la técnica de manera más autónoma, siendo la foto un fin en sí mismo. Esta apertura a utilizar nuevos medios es el primer gran paso de la fotografía hacia la aceptación dentro del mundo artístico, y: “Así, a través de distintas y heterogéneas

manifestaciones artísticas, la fotografía se constituyó como la herramienta predilecta para introducir las primeras nociones de creación interdisciplinaria e intertextualidad, realizando cruces entre estrategias visuales y conceptuales de diversas procedencias”<sup>2</sup>. La fotografía se convierte en una herramienta de experimentación, como en el caso de Baldessari, o de retrato inalterado de la arquitectura, como vemos con el matrimonio Becher, o de medio para el conceptualismo, como nos enseña Snow, etc... es así como esta técnica se muestra amable y maleable para concretar los más diversos resultados buscados por diferentes artistas, y se consagra como un medio apto para la hibridación, siendo ésta capaz de incluir varias técnicas dentro de sí (usando fotomontajes, collage, fotogramas, fotografías intervenidas con pintura, fotografías con relieve, secuencias de fotografías, etc). Se pone sobre el tapete, ahora, el cuestionamiento al medio mismo de la fotografía: ¿es la fotografía una técnica netamente representativa, copia exacta de la realidad? “Busca (el fotomontaje) una independencia de la imagen fotográfica respecto a la realidad: que la imagen deje de funcionar mimética y analógicamente para manifestarse como simple huella, señal o trazo físico de una presencia, de un estar ahí físico”<sup>3</sup>. Así, el artista comienza a cuestionar a la fotografía como tal, y empieza a experimentar con ella, buscando llevarla a sus límites para lograr nuevos resultados: “el arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte”<sup>4</sup>, en este caso, en torno a la naturaleza de la fotografía.

Es, entonces, la fotografía un modo de presencia representativa que no siempre requiere de un resultado mimético o exacto. Además, en estos años la fotografía es un arma realmente poderosa; al venir la imagen directamente de un negativo, no se cuestionaba su veracidad, por el contrario, aún tenía su reputación de ser copia fiel del mundo: “en la época pre photoshop la credibilidad de la fotografía era un instrumento muy

---

<sup>2</sup> Goffard, Nathalie. 2013. “Imagen Criolla” ed. Metales Pesados. p.95

<sup>3</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. p68.

<sup>4</sup> Joseph Kosuth.



importante”<sup>5</sup>. Se utiliza mucho este medio para confrontar realidades, verdades, una manera muy común de hacerlo era, por ejemplo, los collage. Éstos fueron uno de los más fuertes métodos de expresión híbrida que se apoderaron de la fotografía, siendo herramientas de carácter muy político. Otros artistas que se ocuparon más de explorar la fotografía en sí misma, usaban la foto como soporte principal, para luego experimentar sobre ésta, pero siempre valiéndose –y de a poco empezando a jugar con– del concepto de la veracidad en la fotografía (véase más adelante el trabajo aquí citado de Richter).

Me gustaría acotar la hibridación de la fotografía a dos géneros en particular; uno, la fotografía y la pintura, y dos, la fotografía y la escultura.

Vemos que la fotografía se une mucho a estas dos disciplinas, en un caso, debido a su similitud y, en el otro, a sus diferencias. La pintura y la fotografía tienen una pelea de “egos” desde los comienzos de esta última, ya que la primera aclama que la otra no tiene alma, mientras que esta otra asegura haber dejado obsoleta a la primera. Pero sus características bidimensionales y representativas las posicionan de manera demasiado similar, por lo tanto el artista en su rol cuestionador no puede sino unir las y trabajar en conjunto para lograr nuevos resultados.

En cambio, con la escultura, pasa todo lo contrario, pues “sabemos muy bien qué es escultura y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal”<sup>6</sup>. La escultura es un volumen tridimensional, que puede tener el tamaño que necesite, que puede estar hecha del material que requiera y se puede emplazar en el lugar que parezca más conveniente. Pero por mucho que un monumento sea impresionante, hay necesidades que éste jamás podría cubrir, como desplazarse libremente, o cambiar su escala. Es aquí donde la fotografía se comienza a volver absolutamente inseparable de la escultura, la fotografía y

---

<sup>5</sup> Luis Camnitzer en documental *Revuelta (s)*, Fundación Cartier, 2013.

<sup>6</sup> Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*. *La Posmodernidad*. p59-74.

la escultura son complementarias, una entrega el volumen, otra la practicidad del transporte, una entrega el material, la otra la perduración en el tiempo (como ocurría con las antes citadas esculturas temporales o efímeras). Además, la fotografía es por excelencia una retratista de volúmenes, siempre nos muestra algo que tiene más de una cara, un cuerpo escalado muchas veces a dimensiones ínfimas en comparación a su tamaño real, por lo tanto la unión entre ambas es indiscutible, pensemos también en el trabajo de Kosuth “one and three chairs”<sup>7</sup>

La hibridación en el arte es, entonces, una de las razones principales de la incorporación de la fotografía a la escena artística. Debido por una parte a la necesidad de recurrir a ella y, por otra, a esta urgencia por probar nuevos medios y llevarlos a sus límites.

## LA FOTOGRAFÍA OBJETO

*“Algo inmanente a toda fotografía es el hecho de ‘mostrarse’ a sí misma cuando ‘muestra’ la cosa fotografiada”*

*Charles Sander*

Este concepto se comienza a acuñar producto del estudio del medio mismo de la fotografía por parte del artista, aquello que veníamos hablando antes, “la ‘entrada al arte’ de la fotografía ha ido de la mano de una construcción teórica y del nacimiento de lo fotográfico como objeto teórico”<sup>8</sup>. Las fotos se conocen, en principio, como una imagen bidimensional que retrata de manera exacta y mecánica un objeto, sujeto o situación en el espacio, por lo tanto, lo importante de la fotografía en sus comienzos no era

---

<sup>7</sup> 1965. Este trabajo es la aproximación a una reflexión desde tres perspectivas disintas: el objeto, el índice o representación, y la lingüística; código objetual, código visual y código verbal, así Kosuth, mediante esta instalación, nos habla sobre la naturaleza misma del arte y el cómo la interrogante es más trascendente que la técnica, acudiendo ineludiblemente a la hibridación.

<sup>8</sup> Goffard, Nathalie. 2013. “Imagen Criolla” ed. Metales Pesados. p.53.

la foto misma, sino lo que podíamos ver a través de ella. El artista visual, como ente curioso y estudiador, empieza a mirar la fotografía no sólo desde su frente, no sólo la imagen contenida; empieza a mirar la fotografía como objeto en sí mismo, y de esta manera la foto comienza a tener un protagonismo dentro de la escena artística, se valida a sí misma, hoy en día ya no nos preguntamos si una foto es o no arte, hasta el punto que en la actualidad no se cuestiona o niega el aporte artístico de la fotografía, sea ésta una foto de un retrato tomado por Vivian Maier o los paisajes corpóreos abstractos de Genevieve Cadieux.

“La fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma automática, ‘objetiva’, casi ‘natural’ (según las únicas leyes de la óptica y la química) sin que intervenga directamente la mano del artista. En este sentido (...) se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista”<sup>9</sup>. Dubois describe de manera muy acertada la apreciación que se tenía de la fotografía desde el ámbito artístico en tiempos anteriores; no muy bienvenida. Es por esta misma razón que cuando el artista comienza a trabajar con este medio, lo hace buscando apropiarse del mismo, entregarle un alma, un sello propio. Lo fotografiado, el montaje, la presentación, la materialidad, son todos factores que entran en juego a la hora de estudiar la fotografía como un fin en sí mismo. Cuestionamientos sobre su forma, su volumen, su intención son los que van dirigiendo el trabajo de los artistas hacia un resultado más objetual, que le otorga carácter y complejidad a la fotografía, es como si ésta hubiese permanecido por muchos años en silencio, y ahora por fin se puede expresar. Es curioso ver cómo artistas que buscan entender y plasmar momentos efímeros o con movimiento recurren muchas veces a la fotografía (esta imagen plana y estática). Tomemos por ejemplo el trabajo de la artista

---

<sup>9</sup> Dubois, P. (1994). El acto fotográfico.

nacional Francisca Sánchez, que centró mucho tiempo su foco de estudio en el milisegundo en que una ola choca y se expande; su movimiento, su tiempo, su forma. ¿Cuál fue el recurso utilizado por Sánchez para estudiar este fenómeno?: la fotografía. Interviniendo su montaje y su materialidad (cortes) puede hacer un acercamiento a este movimiento desde lo fotográfico, lo mismo ocurre con sus cabezas; mediante impresiones de fotografías, construye un volumen que sitúa ordenadamente cada parte de la cabeza en estudio, esto se debe a que Sánchez trabaja “utilizando la fotografía ya no como una referencia para replicar la imagen en un material distinto, sino utilizar la fotografía misma como material”<sup>10</sup>, entonces vamos viendo como se le exige más a esta técnica, expandiendo sus posibilidades, extralimitando sus capacidades, y así, a través de estos desafíos, se ha ido comprendiendo de mejor y distintas maneras, y es que no sólo el artista percibe esta nueva concepción, el espectador también se hace parte de este proceso, ya que “en todos los casos de ‘esculturas fotográficas’, se trata siempre de enfrentar al espectador de la instalación con una doble visión: una visión “normal” de cada fotografía en particular, y una visión “escultórica”, la del dispositivo, donde cada imagen sufre una manipulación estructural que se atribuye otros valores. En esa relación entre los dos valores reside, para el espectador interpelado, el placer o la trampa de la instalación”<sup>11</sup>.

Es entonces mediante la teorización de la fotografía que nos vamos acercando hacia resultados más objetuales, pero no necesariamente a un arte netamente conceptual, muchas veces se recurre a la fotografía objeto para encontrar respuestas a preguntas simples y resultados sencillos (como el caso de Sánchez), y no necesariamente grandes cuestionamientos con resultados que requieren exhaustivo análisis. Es todavía más simple que todo arte conceptual, es el hecho de concebir la fotografía tal como obra final; “el término ‘fotografía objeto’ se convierte así en una acuñación capaz

---

<sup>10</sup> Entrevista a Francisca Sánchez. Artishock, 2011. <http://artishock.cl/2011/08/31/francisca-sanchez/>

<sup>11</sup> Dubois, P. (1988). La fotografía y el arte contemporáneo. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Alcor. p76.

de consolidar la descripción del tránsito de una fotografía entendida como documento, a otra que se entiende como objeto, cuadro y obra final”<sup>12</sup>.

El problema de la fotografía objeto acarrea consigo el deber de hacerse cargo de la fotografía. Esto se logra, por una parte, resolviendo todos los problemas estéticos y visuales de una fotografía (como hablamos antes; materialidad, montaje, enmarque, etc) pero también requiere, por otra, analizando todo su potencial teórico. Es mediante este análisis que uno llega a cuestionamientos tales como; ¿es la fotografía un arte autónomo a pesar de ser una ‘copia’ de otra realidad?, si una fotografía es abstracta, ¿sigue siendo fotografía?, si una fotografía deja olvidado su ícono<sup>13</sup>, ¿sigue siendo fotografía? ¿Se torna de esta manera autónoma? Hay mucha teorización que debatir: “la fotografía es, por definición, un fragmento sin identidad en sí mismo”<sup>14</sup>, al mismo tiempo que algunos que profundizar: “la escultura ha traspasado el umbral del espacio para adentrarse en el tiempo”<sup>15</sup>.

En todos estos conceptos, uno que me parece fundamental, y de los más exquisitos a la hora de profundizar, es el de ausencia y presencia en la fotografía, ya que “por su capacidad de apropiación de la realidad y su ligación a una presencia, la fotografía es también una forma de presencia que no es posible sino a través de la ausencia, a través de la representación. La fotografía nos muestra algo que está ahí, presente frente al espectador, pero que es impalpable, que está ausente”<sup>16</sup>. ¿Por qué creo yo que estos conceptos son tan importantes? Porque creo que mediante ellos precisamente es que podemos indagar más en lo fotográfico, en nuevos resultados, en nuevos medios, en apropiarnos de esta técnica para decir

---

<sup>12</sup> Del Río, Víctor. “En torno a la idea de fotografía objeto”, en Dardo Magazine, n. 10, 2009, pp. 140-167. ISSN: 1886-0893.

<sup>13</sup> El ícono es un concepto estudiado por la semiótica (Pierce), el cual define la condición de una obra de arte al estar en directa relación con un objeto de la realidad; o sea, si mediante una obra reconocemos otro objeto, esta obra se denomina como “icónica”. En estricta relación con la fotografía hay un texto muy importante de Philippe Dubois “De la Verosimilitud al Índice”, en el cual Dubois explica la condición icónica de la fotografía como *la fotografía como espejo de lo real*, en Philippe, D. (1994). El acto fotográfico.

<sup>14</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. P79.

<sup>15</sup> Ídem.

<sup>16</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. P18.

algo más que una mera representación fiel de la realidad. Hemos visto ya que la fotografía no se limita a la simple mimesis, que sí es una técnica autónoma, que logra obras de excelencia si sabemos utilizarla de manera adecuada según nuestro problema, que cuando su presencia no remite inmediatamente – o, ni si quiera, finalmente – a la ausencia correspondiente, se torna auténtica e independiente y que, incluso, remitiendo inmediatamente a la ausencia pertinente, puede ser un arte *per se*. “Una extraordinaria presencia consumada por su ausencia, por su infranqueable distancia del original o de la posibilidad misma de un original”.<sup>17</sup>

Así, entonces, mediante la hibridación vemos como la fotografía toma cuerpo de obra, en lo teórico y en lo estético, “Recordemos que las neovanguardias se insertaban en el contexto de los años sesenta, y parte de las inquietudes del campo de las artes referían a dismantelar las jerarquías artísticas hasta el momento vigentes, refutando así mismo la autonomía de los medios”<sup>18</sup> (hibridación) y que “el recurso de la fotografía fue entonces un medio ordinario para extender el territorio del arte a los dominios igualmente ordinarios de la experiencia”<sup>19</sup>.

Como la fotografía es un arte ‘nuevo’ de reciente exploración, todos estos estudios siguen vigentes, hay una cantidad de artistas contemporáneos incontables que están trabajando con la fotografía, preguntándose éstas y muchas cosas más, y desarrollando obras fotográficas en torno a lo objetual.

---

<sup>17</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. P50.

<sup>18</sup> Ídem. P55.

<sup>19</sup> Ibídem.

## REFERENTES

Los referentes que veremos a continuación son una selección basada más en concepto que en estética. Más que tratar de ejemplificar con un resultado similar al mío, trato aquí de mostrar las distintas maneras en que ha sido explorada la fotografía, su importancia, versatilidad y mutación en su uso dentro del arte.

Podemos ver, por ejemplo, cómo en los años 70 la fotografía comienza a tener un rol principal dentro de la escena artística.

En estos trabajos nos encontramos frente a un nuevo rol de la fotografía dentro del arte. Como vemos, John Baldessari la utiliza como medio de experimentación de una acción, o sea, el artista busca concretar una acción, y la única manera que tiene para lograr esto es mediante la fotografía, que congela el momento que éste espera. Me explico; en esta obra Baldessari busca generar una línea recta con las tres pelotas que lanza

en el aire, entonces saca la fotografía en el momento en que se forma lo más parecido a la línea recta que se logró con el lanzamiento. Para este tipo de series Baldessari utiliza un número limitado de fotografías, de este modo presenta una aproximación más objetiva independiente del resultado esperado. Aquí trabajó con 36 fotografías, o sea, la cantidad de fotos contenida en un rollo análogo (tenemos que recordar que estamos hablando de un trabajo producido el año 1973). Con Baldessari vemos también otra forma de participación del espectador dentro de la obra, una que no requiere de una acción física, sino más bien donde éste se ve impelido a participar realizando asociaciones dentro del trabajo pero desde su visión personal, generando así una nueva forma de relación entre público y obra de arte.



I

Con Michael Snow, en cambio, nos enfrentamos de manera más directa con lo que veníamos viendo; la fotografía dentro de la performance. En este trabajo, Snow deja de tratar con la fotografía como mero registro, aquí ésta pasa a tener un papel más protagonista. Nos encontramos,



además, frente a fotografías polaroid, por lo cual adquieren un carácter todavía más objetual. Esta performance es de aquellas que no utilizan la fotografía como mera herramienta de registro, de hecho esta obra se puede llevar a cabo sólo gracias a la fotografía, ya que es su medio principal, el cual le permite cumplir el propósito de la performance. La obra consta de 5 fotografías Polaroid, una tras otra al completar las cuatro que van al centro del espejo, y una quinta que da cuenta de las cuatro fotografías centrales ya listas, ubicada (la quinta) al costado superior izquierdo del espejo. Como diría Dubois sobre este trabajo; “son (las fotos) a la vez el acto mismo y su memoria”.

Desde entonces la relación entre escultura y fotografía se ha venido haciendo cada vez más estrecha. La una utiliza a la otra para extrapolar sus propios límites y se complementan en el estudio de nuevos medios. “La fotografía nos introduce en la escultura por un juego de ambivalencia que no se refiere no solamente a la distinción entre móvil e inanimado, vida y muerte, sino también entre natural y artificial, entre la parte de ready-made, de lo ya dado de todas las cosas y sus modificaciones intencionales”<sup>20</sup>. Así mismo; “la escultura ha traspasado el umbral del espacio para adentrarse en el tiempo”<sup>21</sup>. El tiempo es una cuestión fundamentalmente fotográfica, podríamos decir que es su definición por excelencia; sin tiempo –de exposición– no hay fotografía. Cuando la escultura comienza a contemplar el tiempo dentro de sus problemáticas es cuando ésta empieza a hacer un guiño a la fotografía, y resulta ser que el conjunto de ambas funciona de buena manera, ya que el complemento está a la vista: una tiene la objetualidad que tanto aclama la otra, mientras esta otra tiene el poder de hacer permanecer ciertas acciones que de ninguna otra manera podrían

---

<sup>20</sup> Frizot, Michel. Cita extraída del libro “Imagen Criolla”. Goffard, Nathalie. 2013. p.36

<sup>21</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. p.79.

perdurar. Claro ejemplo de esto es la obra recién vista de Michael Snow, como también podríamos citar el trabajo de los artistas Fischli & Weiss<sup>22</sup>.



II

Otra manera de usar la fotografía es trabajando con ésta mediante el archivo, es decir, fotografías antiguas sacadas de su contexto. Me gustaría ejemplificar este modo con dos artistas; el alemán Gerhard Richter, y el chileno Nicolás Franco.

Richter trabaja desde el álbum familiar, utilizando viejas fotografías de recuerdo de la familia, vacaciones, retratos, etc. Las cuales interviene con pintura, otorgándoles volumen y texturas, con lo que da forma a un paisaje completamente nuevo, aparecen nuevas interpretaciones y maneras de ver

---

<sup>22</sup> Fischli & Weiss trabajan esculturas cinéticas, las cuales se componen de una serie de hechos que desencadenan el siguiente, por lo tanto tienen una naturaleza autodestructiva, por lo que el rol de la fotografía (o video) para retener estas acciones se hace indispensable.

una fotografía. Ésta deja de tener el carácter representativo propio de una fotografía familiar, para pasar a ser algo abstracto, algo con una lectura distinta.



III

Por otra parte, está el trabajo de Nicolás Franco, quien también acude varias veces a los archivos para realizar sus obras. Tomemos, por ejemplo, el trabajo DVR (2011). En esta obra, Franco utiliza el registro y documentación de películas, ya sean afiches, revistas o reportajes, y con las imágenes que obtiene va dejando evidencias de traspaso de los distintos procesos de manipulación que efectúa sobre ellas. En DVR, esta manipulación es principalmente una superposición de un plástico encima de las imágenes, un plástico cortado y corrugado, lo que otorga textura, volumen y brillo a la imagen, de este modo la fotografía desafía su bidimensionalidad.



IV

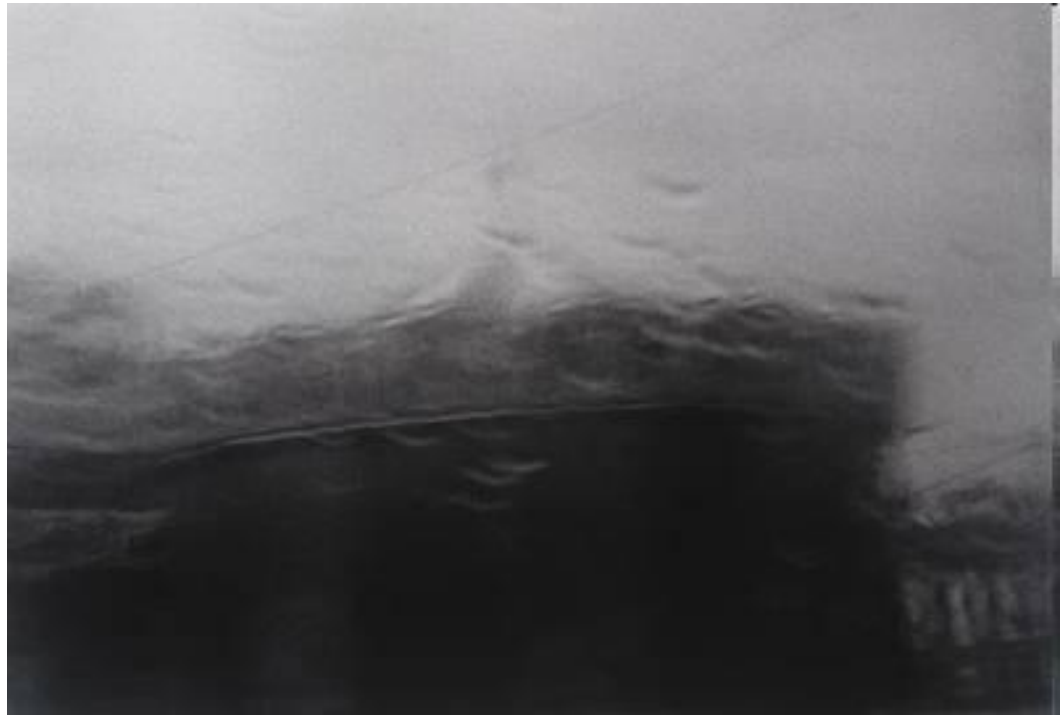
Sumado a esto, Franco elige un modo de montaje alternativo al enmarque convencional de la foto, optando por montar directo al muro, sujetando las imágenes con imanes (recurso que el artista usa para varias de sus obras), de este modo les da un carácter aún más objetual, haciendo la imagen más accesible al espectador, y jugando con el brillo del papel (las fotos están impresas en papel brillante) lo que hace un guiño al brillo del plástico usado en la pre producción.

Vari Caramés es un artista español contemporáneo. Trabaja la fotografía en lo cotidiano, buscando en ese cotidiano el extraordinario; “conseguir efectos de los defectos”<sup>23</sup>. Para esto juega con la des figuración de las imágenes, evocando al espectador a tomarse un tiempo para reconocer lo que está viendo, para imaginar paisajes nuevos que nada tengan que ver con lo que en realidad ha sido fotografiado. Me inclino por incluir a Caramés en esta selección de referentes ya que siento una posición

---

<sup>23</sup> [www.varicarames.cl](http://www.varicarames.cl)

– o visión – muy cercana al momento de tomar una fotografía. Esta cercanía se puede observar particularmente en mis trabajos *Langeweile* y *Unheimlich*, donde expreso una clara intención por seducir mediante una imagen abstracta y absorbente al espectador.



v

“Fuera del escenario, entre bastidores, el mundo es muy feo, está lleno de monstruos”<sup>24</sup>

Caramés no define un tipo de montaje demasiado especial a la obra, ni aplica manipulaciones en la imagen como en el caso de Franco, pero es precisamente esto lo que hace que la imagen sea tan poderosa; su sutileza y simpleza evocan cosas que no están ahí, pero que queremos ver; “aunque no logremos reconocer de manera inequívoca lo que vemos, tenemos la extraña sensación de estar “a punto” de poder hacerlo...”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Tom Waits.

<sup>25</sup> [www.varicarames.cl](http://www.varicarames.cl)

Nicolás Combarro es otro contemporáneo español que me gustaría señalar. Este artista trabaja mucho con fotografía, y es una serie en particular la que considero pertinente mencionar: “Eventually, everything connects”. En esta serie de fotografías Combarro retrata ciertas arquitecturas sin terminar las cuales han sido intervenidas con pintura. Me interesa su trabajo por la conexión que genera el artista entre arquitectura, arte y fotografía, y la continuación que logra mediante sus pinturas entre arquitectura (hombre) y paisaje (naturaleza). Hay una clara hibridación en este trabajo, donde la fotografía se vuelve escultórica mediante la arquitectura, algo similar a lo que estamos acostumbrados a ver con Bernd & Hilla Becher, pero en este caso Combarro sí añade manipulación en las construcciones retratadas.



VI





VII

Por último, y siguiendo con el tema de la arquitectura, está Michael Wesely, otro artista contemporáneo, esta vez alemán.

Wesely trabaja con una técnica de cámaras de larga exposición, con las cuales logra obtener tomas de muy larga duración (meses), y es gracias a esta técnica que ha logrado captar una serie de edificios en construcción que denotan el paso del tiempo, y retratan las diversas señas de su avance arquitectónico. Lo que más admiración me causa de su trabajo es la belleza con la que es capaz de plasmar algo tan cotidiano, industrial y poco observado como lo es una construcción, también cómo logra que la fotografía deje de ser meramente el *instante decisivo*<sup>26</sup>, y pase a ser una observación exhaustiva, paciente y admiradora de un proceso tan largo como es la construcción de un edificio. Finalmente lo que más rescato de esta obra es la ausencia que connotan las imágenes... vemos cómo se fueron

---

<sup>26</sup> Término acuñado por Cartier Bresson

construyendo esos edificios, pero si miramos el mismo encuadre hoy en día, en vivo y en directo, la imagen será una completamente distinta. Estas fotos retratan el alma de estas edificaciones, el esqueleto que tanto admiro por su distancia cercana, y ese es el punto de encuentro más clave que veo con mi trabajo.



VIII

Siento que mediante este variado abanico de artistas que trabajan con la fotografía podemos hacernos una idea de cómo la fotografía toma su lugar dentro del arte con mucho peso y seriedad. Los artistas están dispuestos a exprimir esta herramienta de manera exhaustiva y se ve que aún hay mucho que experimentar, crear, asociar... Los conceptos de fotografía objeto, presencia ausente, los distintos modos de ver y presentar a la fotografía, la hibridación, y todos los temas abarcados en el marco teórico se pueden ver resumidos y representados de una manera u otra por estas imágenes.



## **DAS DING**

### **Descripción de obra**

*Das Ding* proviene, como decíamos en la introducción, de una fortuita experimentación con nuevos materiales. Una vez me dieron la tarjeta de una tienda de papeles artesanales traídos de Japón, llegué a la casa de ver su catálogo en internet, y justo por ese tiempo me había comprado un químico para foto sensibilizar distintas superficies, por lo que en seguida quise trabajar con estos papeles como papel fotográfico. Compré unos papeles con diseños muy lindos, pensándolos como fondos para las fotografías, y otros blancos hechos de pequeñas fibras de algodón entretejidas, lo que hacía que fueran semi permeables y porosos. Una vez en el laboratorio empecé a experimentar con los papeles, y para mi mala suerte, los resultados con los papeles con diseño fueron pésimos; no quedaba ningún registro de imagen, ni de nada, el químico no se adhería al papel, y sumado a esto, el papel quedaba muy arrugado luego del contacto con el agua. El resultado con los papeles de fibra de algodón fue diferente, éstos sí retenían el líquido pero al ser porosos la retención no era uniforme en toda su superficie, por lo que el traspaso del negativo terminaba siendo una cuestión antojadisa al papel más que una fiel representación de la imagen primera. Las imágenes finales resultaron ser unas manchas de alto contraste, donde no mucho era reconocible, más bien se creaban paisajes abstractos que resaltaban el

papel mismo, connotando composiciones algo des-compuestas. A estas imágenes yo decidí llamarles des-constructos, ya que son todo lo contrario a las estructuras homogéneas y ordenadas a las que nosotros estamos acostumbrados a ver, por el contrario, son manchas que vienen de un “imaginario” propio de los químicos, poros y cualidades de un papel determinado, por lo tanto no hay nada que podamos hacer respecto a ellas, más allá de observarlas.

Mas, por mucho que me gustara este resultado, sentía que el hecho de que la mancha fuera atractiva no era suficiente... podía ser suficiente para una sola gran imagen, pero a mí me interesaba seguir explotando este resultado y para eso necesitaba un motor de arranque. Por una parte tenía el concepto de fotografía objeto muy latente en estas fotos que cobraban gran autonomía dado su producto resultante y material, y ese concepto lo venía estudiando de antes, por lo que me impulsaba a seguir trabajando este medio, pero sentía que me faltaba un tema... ¿qué fotografías debería ampliar sobre estos papeles, aunque no sea reconocible el negativo en la imagen final? Entonces empecé a ver viejas fotografías que había sacado, hasta que me topé con fotografías de construcciones... siempre que pasaba por fuera de una construcción con una cámara me detenía para sacar unas fotos, nunca con un propósito muy claro, sólo sabía que encontraba una sutil belleza en esos esqueletos arquitectónicos. Al ver estas fotos la conexión fue inmediata; necesitaba que la matriz de las manchas fueran construcciones, algo totalmente opuesto a mis llamados des-constructos, un negativo arquitectónico que fuera la base para estas auto construidas manchas. Y no sólo eso, estas manchas sirvieron como mi primer cuestionamiento a una cita que leí una vez: “La fotografía es, por definición, un fragmento sin identidad en sí mismo”<sup>27</sup>. Si esto fuera tan así, significaría que mis manchas no son fotográficas ya que identidad propia es, sin duda, su componente principal. Por otra parte, es muy potente el tema de la presencia ausente en estas imágenes; la existencia de un negativo es indiscutible, pero su proximidad a

---

<sup>27</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. P79.

éste es nula, por lo tanto nos vemos enfrentados a una imagen que nos muestra una presencia (las manchas) que se origina gracias a la ausencia de su original (una copia fiel del negativo). Esto último es el principal conector con mis antiguas fotografías de construcciones; el esqueleto de un edificio es algo que siempre estará ahí, que lo tendremos tan sólo a centímetros de distancia, pero aun así es algo que, a pesar de la cercanía, constituye una distancia inmensa debido a que nunca podremos acceder a él, a menos que hubiese un derrumbe. Tiene hasta algo de poesía el tratar el tema desde esta arista, pero sus riquezas teórica y estética son incuestionables.

### **Los materiales**

Hay 3 materiales protagonistas dentro de este trabajo, que serían el papel de algodón, el químico que usamos para foto sensibilizar este papel, y la fotografía polaroid. La polaroid es algo que no había mencionado anteriormente pero que creo que es una pieza fundamental dentro de la obra. Más allá de su connotación de culto y “éxito de taquilla”, veo en la fotografía polaroid una cualidad de tremenda fuerza, y es el hecho de ser una foto completamente irreproducible. Es todo lo contrario a lo que se conoce como característico de una fotografía: su reproductibilidad técnica<sup>28</sup>. En la polaroid, en cambio, nos encontramos con un objeto completamente único, para reproducirlo habría que escanearlo, pero el original en sí mismo no puede ser hecho de nuevo. Esta unicidad es del todo comparable con la unicidad producida por las manchas que tenemos del otro lado (las fotos en el papel de algodón), manchas completamente autónomas que, aunque hagamos el mismo procedimiento con un mismo negativo sobre un nuevo papel, la

---

<sup>28</sup> El concepto de reproductibilidad técnica se inicia con la xilografía, toma fuerza con la litografía, pero alcanza su cúspide con la fotografía, debido a su instantaneidad y liberación de la mano (ahora sólo se necesita mirar a través del lente y presionar un botón). Esto da cabida a una gran discusión en torno a la validez de una obra de arte hecha 1. Mediante reproductibilidad técnica y, 2. Mediante una herramienta externa (la cámara) (se considera distinto un grabado reproducido cientos de veces, que una fotografía reproducida cientos de veces, ya que el grabado fue, en principio, hecho por una mano). Para un estudio más extenso leer Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

mancha nunca volverá a ser del todo igual. Además, el formato de la foto polaroid, tan inserto en la cultura colectiva y tan único en su especie, otorgan mayor fuerza a mi interés por resaltar a la fotografía más allá de lo fotografiado, la fotografía como obra integral.



IX

## **El montaje**

El montaje es una variable muy importante para ayudar a definir cómo queremos que se perciba nuestra obra, y cómo queremos que ésta llegue al público; “Su característica fundamental (del montaje) reside en sus métodos de apropiación y yuxtaposición de imágenes, a favor de una búsqueda de lenguajes no representativos”<sup>29</sup>. En este caso una de mis búsquedas principales es el tema de la fotografía objeto, el cómo entregar independencia a la foto como presencia autónoma en el espacio, más allá de lo fotografiado solamente. Para darle más fuerza a esta idea creo que es muy importante mantener un respeto con los materiales, y darles el protagonismo que merecen, por esto mismo, no concibo esta obra enmarcada, más bien deberá ser un montaje simple y limpio, donde las

---

<sup>29</sup> Monleón, Mau. 1999. “La experiencia de los límites”. Institució Alfons el Magnànim. p.67.

cualidades del papel, las manchas y la polaroid salten a la vista del espectador y se encuentren a disposición de éste para ser examinadas con proximidad. Este objetivo se logrará mediante la exposición directa de los materiales, sin marcos ni cajas acrílicas que los separen de quien observa, al contrario, las fotos deben presentarse solas para lograr autonomía en su máxima expresión, e imponerse frente al público.

## **OBRAS ANTERIORES**

### **Langeweile**

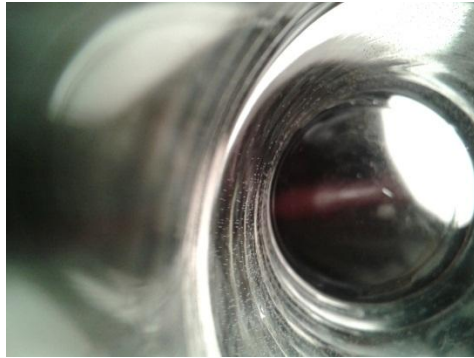
*“Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud”*

*Charles Baudelaire.*

Claramente Baudelaire no estaría muy complacido con la participación que tiene la fotografía en el arte hoy en día, pero esta cita me sirvió particularmente para el trabajo que veremos a continuación. En *Langeweile* quise trabajar con fotografía de celular, para establecer una conexión entre el uso de la imagen fotográfica en el arte, y el (ab)uso de esta misma en la cotidianidad de la sociedad contemporánea. No quiero entrar en especificaciones teóricas sobre este trabajo, más bien quiero presentarlo a modo de ejemplo de las aproximaciones que he tenido en mi obra con respecto al trato de la fotografía como medio autónomo, buscando dejar la mera representación documental/figurativa detrás, para darle un mayor impulso a la fotografía-objeto.

En *Langeweile* hice uso del Smartphone a modo de cámara para sacar las fotografías, por lo que éstas podían ser tomadas a cualquier hora del día y en cualquier momento. La diferencia que marcaban las fotos de *Langeweile* con las fotos del cotidiano contemporáneo es que las primeras

son todo lo contrario a lo que acostumbramos a ver en las redes sociales, estas fotos se fijan en aquello que no podemos reconocer, imágenes que suscitan pasajes nuevos dependiendo del imaginario de cada uno. La fotografía entonces se vuelve autónoma y deja de depender directamente de su referente fotografiado, ya que a pesar de estar representando una cosa externa, la interioriza al distorsionarla al momento de hacer el encuadre, el recorte y el enfoque.



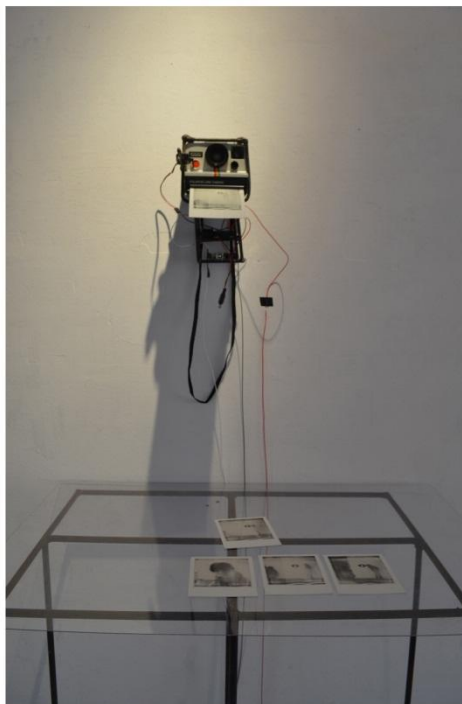
x

La presencia aquí deja entonces de ser algo figurativo, pasa más bien a ser una presencia dependiente de la ausencia de un referente claro. Esta presencia es un tanto silenciosa, invita al espectador a entrar a la imagen para tratar de reconocer, desde su imaginario propio, la cosa representada. Se producen juegos entre estos conceptos (ausencia/presencia) donde uno depende a la vez que define al otro. Lejos de ser excluyentes, pasan a ser complementarios.

### **Proyecto Polaroid**

Me gustaría introducir aquí al lector a uno de mis trabajos que es, sin duda, el más representativo de la unión entre fotografía y escultura que se ve en mi cuerpo de obra. En *Proyecto Polaroid* (2013) nos encontramos frente a

una instalación que ocupa el ancho de la sala de exposición, situando a un extremo de ésta un perfil metálico que sostiene una cámara Polaroid 1000, conectada a un arduino, y bajo esto se sitúa un plinto que trabaja como mesa receptora de fotografías. Al otro extremo de la sala, justo frente a nuestra cámara, se encuentra una suerte de caja negra que contiene un espejo al centro, mientras que en sus extremos, a un lado vemos como salen unos cables, y al otro podemos reconocer un tipo de orificio o algo similar. Estos dos sujetos están conectados por unos cables que se sitúan a ras de suelo.



XI

En este trabajo el espectador entra a una sala donde, en principio, pareciera no ocurrir nada. Voy a ser muy sincera con mi lector al decir que tuve miedo de que esta instalación no funcionara, ya que requería que todos los elementos funcionaran tanto técnica como persuasivamente, esto es, incitar al público a indagar más allá, a ‘intrusear’ estos elementos que “no hacían nada”. Al parecer tuve un acierto a la hora de crear los objetos ya que

éstos lograron invitar al espectador a acercarse, y tratar de entender a qué se estaba enfrentando. No fue la cámara lo que capturó la atención, sino la simpleza de esta caja de cartón con un singular espejo en su centro. Parecía una especie de broma en *stand-by*. Una vez que el espectador se acercaba a dicha caja, descubría que por su extremo izquierdo había un orificio por el cual podía mirar el interior, y una vez que esto ocurría se activaba un sensor, el cual mandaba una señal a la cámara, a través del arduino, sacando ésta una instantánea de ese momento.



XII

Es gracias a este trabajo que yo comencé a estudiar todos los temas que hemos visto aquí; la relación de la fotografía con la escultura, el rol que juega el espectador, la hibridación en el arte, etc. Proyecto Polaroid (PP) abre nuevas ventanas de experimentación, y, al mismo, tiempo me deja muchas preguntas en el camino; desde entonces me he abocado más a la fotografía misma que a la instalación (fotografía-escultura), pero podría decir que gracias a PP hoy en día busco la fotografía mucho más allá que como una mera imagen, ahora quiero –y le exijo– que la fotografía constituya un objeto en sí mismo, dejando de presentar solamente la imagen que contiene, “el término ‘fotografía-objeto’ se convierte así en una acuñación capaz de consolidar la descripción del tránsito de una fotografía entendida como documento a otra que se entiende como objeto, cuadro y obra final”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Del Río, Víctor. “En torno a la idea de fotografía objeto” en *Dardo Magazine*, n. 10, 2009, pp. 140-167. ISSN: 1886-0893.



## Unheimlich

Este trabajo nace producto de unas fotografías que tomé en mi antigua casa en Rancagua, luego de que la vendieran y remodelaran completamente. Durante el proceso de remodelación yo fui a sacar unas fotos, las baldosas, los baños, los pisos de madera, los papeles murales, todo lo habían sacado, tenía el aspecto de un lugar abandonado y muy triste, algo totalmente opuesto a mis recuerdos de niñez (crecí y viví toda mi vida ahí hasta que me vine a estudiar a Santiago a los 17 años). *Unheimlich* se traduce como lo no-familiar, pero Freud explica que el sentimiento de lo ominoso (equivalente al unheimlich) proviene nada menos que de antiguos episodios de la niñez, relacionados directamente con la familia, recuerdos no felices que van siendo reprimidos; es cuando lo familiar se vuelve siniestro, esa sensación de temor que no sabemos muy bien donde viene, y por lo mismo “Jentsch señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos”<sup>31</sup>.

Es por esto que decidí que era un nombre apropiado para la serie, no se me ocurre una manera de retratar más fielmente los oscuros recovecos de un reto (mío) perdido en el tiempo. Para lograr también la sensación de extrañeza y rechazo, el revelado de las fotos fue muy importante, al alterar la manera de trabajar en este proceso pude formar manchas y desenfocos logrados gracias a los químicos, y estas cualidades son fundamentales dentro de este trabajo para conseguir que las imágenes provoquen. Además existe un juego con el negativo y positivo de la imagen, hay algunas fotos que están reveladas en ambos modos, cosa que también hace guiño al sentimiento ominoso, y al no estar seguro de qué recuerdo pueda ser verdad y cuál no.

---

<sup>31</sup> Freud, S., López-Ballesteros, L., Hoffmann, E. T., & Bravo-Villasante, C. (1979). *Lo siniestro*. P.1.

“Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres”<sup>32</sup>.

Mi infancia nada tuvo de angustiosa, pero estas imágenes de mi antigua casa algo suscitan en mí.



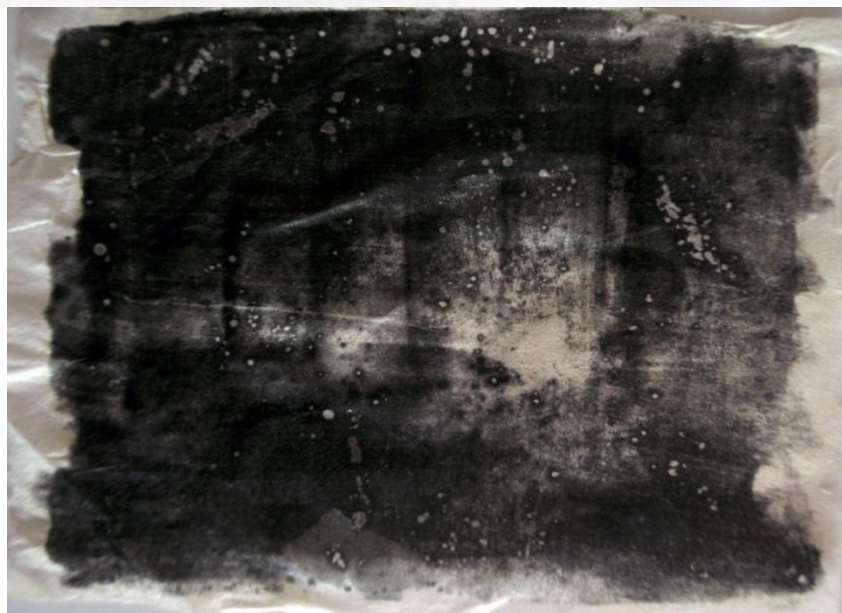
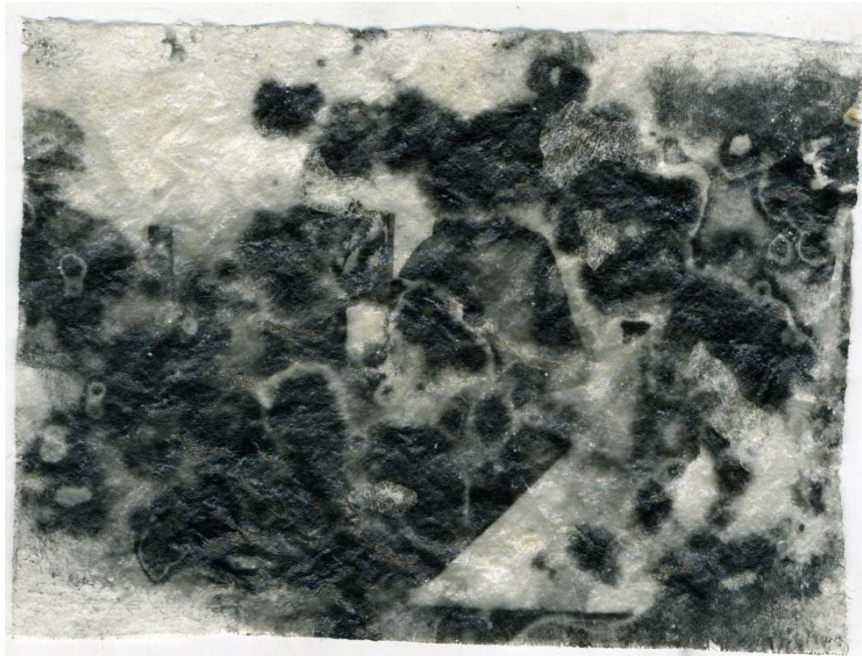
XIII

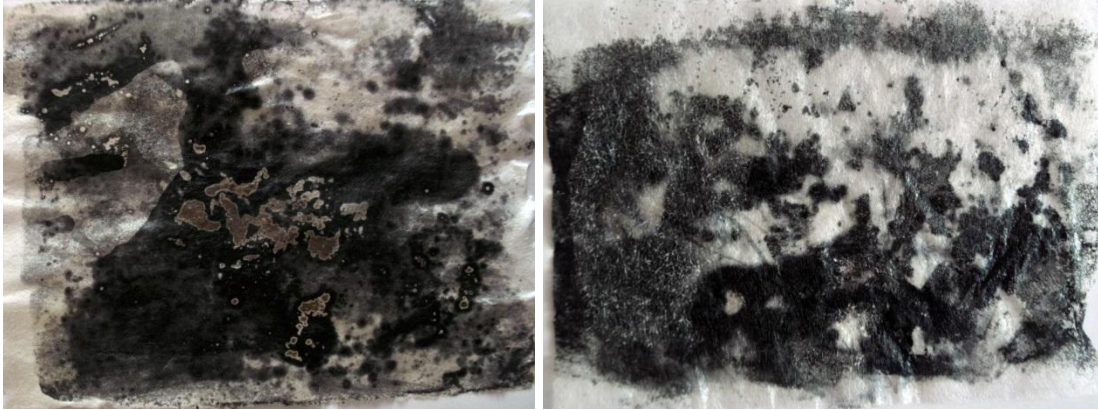
---

<sup>32</sup> Freud, S., López-Ballesteros, L., Hoffmann, E. T., & Bravo-Villasante, C. (1979). *Lo siniestro*. P.15.

## Des Constructos

Por último me gustaría agregar las primeras imágenes resultantes de lo que fue el experimento con los papeles de fibra de algodón. Estas constituyen el primer acercamiento al trabajo tratado en esta tesina y sirven a modo de ejemplo de lo leído en la descripción de la obra.





XIV

Como vemos, el resultante son fotografías completamente pictóricas y abstractas, por esta razón es que incorporo las fotografías originales en formato polaroid, de esta manera el espectador puede empezar a hacer relaciones propias entre ambas técnicas, oponiéndolas, complementándolas, comparándolas, etc. De esta manera creo que la mancha toma más cuerpo, más intención y poder relacional, si no, serían un montón de manchas todas muy similares entre sí y se acaba el tiempo de contemplación, observación y análisis.

## CONCLUSIÓN

*“Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa, sin embargo, que esa separación se convirtió en encuentro.”*

*Maurice Blanchot.*

Nos adentramos en el estudio de la cosa fotografiada y en cuestiones de cercanías ausentes y presencias lejanas con el motivo final de entender, desde otras perspectivas y de manera más integral, el tema de la fotografía. De esto buscamos encontrar nuevas formas de presentar una fotografía, de trabajar con la fotografía, nuevos modos de hacer fotografía. Este es un estudio claramente inicial sobre este tema, es de hecho, mi primer acercamiento. Siento que hay mucho que investigar y, sobre todo, explorar en este campo. Se encuentra uno con muchos resultados en el hacer, por lo que el ensayo y el experimento son cruciales. Yo no llegué sino por curiosidad a trabajar con el papel japonés, lo que me condujo a un “error” que me hizo terminar trabajando con la mancha en la fotografía.

Mucho se ha escrito sobre fotografía en su corta historia, mucho más se escribirá, del mismo modo en ejecución técnica. Eso es lo interesante de esta herramienta, al llevar poco tiempo dentro de la historia del hombre hay mucho por hacer aún, sobre todo con su condición mediática de hoy en día, donde la fotografía es una extensión casi instantánea del ojo humano, y la

sociedad contemporánea la ha incluido dentro de su cotidianeidad como, posiblemente, una necesidad.

Podemos trabajar con la fotografía como queramos, desde donde queramos, esperemos, sí, tener como propósito final generar algún tipo de aporte para no caer en la estupidez cotidiana acuñada por Baudelaire.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Blanchot, Maurice. (1992). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Paidós.
- Bourriaud, N. (2001). Estética relacional. En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 427-446). Barcelona: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bürger, P., & Pallarés, H. P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Bs As: Amorrortu.
- Camnitzer, Luis. (Año). Copy Original Catálogo de muestra 2010. Barcelona: Daros.
- Del Río, Víctor. (2009). En torno a la idea de fotografía objeto. *Dardo Magazine*, (10), 140-167.
- Del Río, Víctor. (2005). El espacio-signo en el origen de la representación. En: *Yturralde. Postludios*, (pp. 4-8). Barcelona: Centro de Arte de Caja Burgos, Burgos.
- Entrevista a Francisca Sánchez Recuperado el 12/04/2016  
<http://artishock.cl/2011/08/31/francisca-sanchez/>
- Freud, S., López-Ballesteros, L., Hoffmann, E. T., & Bravo-Villasante, C. (1979). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Madrid: Blume.
- Foster, Hal. (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Goffard, Nathalie. (2013). *Imagen Criolla*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Liotard, J. F. & Pons, H. (2003). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Monleón, Mau. (1999). *La experiencia de los límites*. Buenos Aires: Ediciones Institució Alfons el Magnànim.
- Philippe, D. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.



## ÍNDICE DE IMÁGENES

- I “Throwing three balls in the air to get a straight line (best of 36 attempts)”, Baldessari, John. 1973.
- II “Authorization”. Snow, Michael. 1969.
- III Parte de la serie “fotografías pintadas” de Gerhard Richter.
- IV “DVR”. Franco, Nicolás. 2011. (detalle).
- V “Escenarios” (serie). Caramés, Vari. 2006.
- VI “Eventually, everything connects” (serie). Combarro, Nicolás. 2007.
- VII “Eventually, everything connects” (serie). Combarro, Nicolás. 2007.
- VIII Serie de construcciones. Wesely, Michael. 2001-2003.
- IX Muestra de ampliación fotográfica sobre papel de algodón.
- X “Langeweile”. Fragmento de obra. Trabajo personal. 2013.
- XI “Proyecto Polaroid”. Vista de la instalación. Trabajo personal. 2013.
- XII “Proyecto Polaroid” Vista de las polaroid. Trabajo personal. 2013.
- XIII “Unheimlich”. Serie. Trabajo personal. 2013.
- XIV “Des-constructos”. Serie. Trabajo personal. 2015.