



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Plan de doctorado:
Artes Visuales, Producción, Gestión y Restauración

El ensamblaje escultórico:

análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano

Tesis Doctoral presentada por
Pablo Joaquín Estévez Kubli

Dirigida por
Dra. D. Maribel Domènech Ibáñez
Dr. D. Vicente Barón Linares

Tutor: Joaquín Aldás Ruiz

Valencia, 2012

Agradecimientos

Con relación al apoyo académico y económico recibido para la conclusión de la tesis, es momento de agradecer por solidaridad directa. En primera instancia les corresponde a los Doctores de la Universidad Politécnica de Valencia, Dra. Maribel Doménech Ibáñez y al Dr. Vicente Barón Linares, por sus aportaciones para consolidar el texto final. En un segundo y distinguido agradecimiento es para el Dr. Juan Bautista Peiró López, coordinador del programa de Doctorado entre la UPV y la ENAP-UNAM. Por otro lado agradezco al Dr. Daniel Manzano Águila, Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas por apoyarme a lo largo del trabajo de tesis. Además, debo incluir a mi familia en general y en forma especial a mi hermano Manuel y a mi cuñada Marcela, como a todos los integrantes del clan Estévez.

Índice

Introducción	11
 Capítulo I. MARCO TEÓRICO DEL ASSEMBLAGE	
1.1. Definición de <i>assemblage</i>	21
1.2. Parámetros del ensamblaje-construcción	41
1.3. Aplicación de la deconstrucción y palimpsesto	65
1.4. Impulso alegórico del ensamblaje	78
1.5. Efectos del montaje y dispositivo de apropiación	91
1.6. Cuadro de síntesis de términos	106
 Capítulo II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL ASSEMBLAGE	
2.1. Vanguardias artísticas (1912-1959)	111
2.1.1. <i>Ready-made</i> y el <i>objet trouvé</i>	121
2.2. Objeto surrealista (1924-1935)	136
2.2.1. Surrealistas en México y <i>arte-objeto</i> (1938)	150
2.3. Neodadaístas del <i>pop</i> americano	165
2.3.1. <i>Principio collage</i>	174
2.3.2. Kurt Schwitters y Robert Rauschenberg	184
2.4. Cuadro de síntesis de términos	190
 Capítulo III. PLURALISMO Y PRECURSORES DEL ENSAMBLAJE EN MÉXICO	
3.1. Pluralismo y nacionalismo en el arte (1922-1950)	197
3.2. La curiosidad por las técnicas y los materiales en la obra de Germán Cueto (1893-1975)	209
3.2.1. Análisis formal (1920-1968)	214
3.2.2. Obra Pública	222
3.3. Principios arquitectónicos, excavación y azar en la obra de Teodoro González de León (1926)	226
3.3.1. Análisis formal (1998-2003)	231
3.3.2. Obra Pública	237

Capítulo IV. ASSEMBLAGE Y TIPOLOGÍAS OBJETUALES EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO MEXICANO

4.1. Contexto local de la genealogía, treinta años de producción objetual	243
4.1.1. Exposiciones de <i>assemblage</i> en Museos Nacionales (1981-2011)	248
4.1.1.1. “ <i>Germán Cueto (1893-1975)</i> ”, primera exposición sobre ensamblaje (1981)	249
4.1.1.2. “ <i>Edgar Negret. De la máquina al mito</i> ” (1992)	253
4.1.1.3. “ <i>Ensamblajes y Excavaciones. La obra de Teodoro González de León 1969-1996</i> ” (1996)	258
4.1.1.4. “ <i>Exposición Diálogos Insólitos: arte-objeto</i> ” (1997)	261
4.1.1.5. “ <i>Richard Deacon. Escultura y Dibujo</i> ” (1997)	267
4.1.1.6. “ <i>12 Escultores Finimilenaristas en México</i> ” (1998)	269
4.1.1.7. “ <i>Ensamblajes y Maquetas. Teodoro González de León</i> ” (2004)	273
4.1.1.8. “ <i>La memoria como vanguardia. Germán Cueto</i> ” (2005)	276
4.1.1.9. “ <i>Gabriel Orozco</i> ” (2006)	280
4.1.1.10. “ <i>La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997</i> ” (2007)	285
4.1.1.11. “ <i>Hecho en Casa</i> ” (2009)	294
4.1.1.12. “ <i>¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta</i> ” (2011)	300
4.1.1.13. “ <i>Obstruir, Destruir, Ocultar</i> ” (2011)	304
4.1.2. Tipologías: <i>assemblage</i> y <i>naturaleza</i> , <i>ready-made</i> , ensamblaje y <i>arte-objeto</i>	306
4.1.2.1. Tipología <i>Assemblage</i> y <i>naturaleza</i>	307

4.1.2.2. Tipología <i>Ready-made</i> postconceptual	311
4.1.2.3. Tipología <i>Ensamblaje</i>	318
4.1.2.4. Tipología <i>Arte-Objeto</i>	325

Capítulo V. ENSAMBLAJE ESCULTÓRICO: ANÁLISIS DE UNA PROPUESTA PERSONAL

5.1. Del objeto industrial al articulado	335
5.1.1. Aproximación a la obra	336
5.1.2. Factores planimétricos en la construcción del ensamblaje	340
5.1.3. Análisis de las series y proceso de trabajo	343
5.1.3.1. La serie “ <i>Torres</i> ” (1990-2004)	344
5.1.3.2. La serie “ <i>Sistema Orgánico</i> ” (1994-2005)	350
5.1.3.3. La serie “ <i>Cerrajes</i> ” (1998-2000)	354
5.1.3.4. La serie “ <i>Chac-Mool</i> ” (2003-2005)	359
5.1.3.5. La serie “ <i>Avión Matrix</i> ” (2003)	363
5.1.3.6. La serie “ <i>Articulados</i> ” (2006-2009)	366
5.1.4. Obra Pública	370
Conclusiones	379
Índice de Ilustraciones	383
Bibliografía	401
Resumen de la tesis	
1. Castellano	415
2. Inglés	416
3. Valenciano	418

Introducción

El **estado actual del arte objetual** en México lo ubicamos en la tradición **neosurrealista**, asistido por fiestas patronales regionales, sincretismos religiosos y una vida entre lo mágico y lo cotidiano racional. Así también, lo debemos situar en el contexto de objetos de **utilitarios modificados** como el *reday-made* e instalaciones sobre la necro-política, violencia y acciones terroristas en el país, son algunas de las **temáticas** intrínsecas de nuestros productores en el arte objetual contemporáneo.

La obra objetual de los **artistas mexicanos** se aproxima por un lado, a una tipología del **reday-made** postconceptual como Gabriel Orozco, Damián Ortega, Pablo Vargas-Lugo, Sofía Táboas, Benjamín Torres, Eduardo Abaroa, Melanie Smith entre otros y por el otro lado, contamos con los que se enfocan al "**arte y terrorismo**" como Enrique Jezik. En forma general nuestro contexto lo situamos en dos vertientes, los que abogan por un **assemblage y naturaleza, ready-made, arte-objeto, ensamblaje** y los que crean objetos con la problemática de la violencia-terrorismo en México. Por lo que, el contexto actual del arte objetual se encuentra en auge inusitado, ya sea por la cantidad de artistas que exponen fuera de México y los programas de las Escuelas de arte, en que la escultura se vincula con prácticas objetuales.

Contamos con **textos críticos** sobre el **ensamblaje y arte-objeto** de los siguientes investigadores del **arte mexicano**, Carlos Blas-Galindo analiza la obra de Carlos Jaurena, Edgardo Ganado Kin nos otorga la definición de *arte-objeto*, Teresa del Conde nos correlaciona la obra de las exposiciones que **analizaremos** en la tesis, Raquel Tibol se refiere al proceso de Arturo Mecalco y Germaine Gómez Haro analiza el **neomexicanismo**. Las referencias críticas avalan la vigencia del arte objetual mexicano, bajo diversas tipologías que serán desarrolladas en nuestra investigación.

En tal virtud, nuestra **motivación** para desarrollar la investigación proviene en **entender** la complejidad del arte objetual mexicano, desde un **enfoque analítico** de **obras** concretas de diferentes artistas como las de Benjamín Torres, Mónica Castillo, Naum Zenil, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Xavier Wolski entre otros. Otra motivación consiste en analizar las posibles **tipologías¹ locales** del arte objetual, estructurando

¹ TIPOLOGIA: Ciencia que estudia los distintos **tipos**, consiste en **comparar** las lenguas para **clasificarlas** y es tablecer entre ellas relaciones, **genealógicas** o no, según las afinidades que se advierten. Diccionario de la Real Academia Española, p. 1311.

acercamientos diferenciados. Por lo que, investigar una **muestra amplia de artefactos**² de manera **comparativa** entre diversos artistas y, enfrentarlos a otros objetos similares o de una misma **genealogía**,³ resolvemos nuestra inicial motivación en la investigación.

Otra motivación, se relaciona a nuestra **visión personal como productor de ensamblajes**, de cómo la tendencia se ha desarrollado en el país, a partir de las exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo como las de **Richard Deacon** y **Edgar Negret**. Encontramos que la **tipología del ensamblaje**, es consecuencia del sistema de unión de materiales industriales neutros, que utiliza Edgar Negret, ya que su propuesta concibe la escultura bajo **otra solución de sujeción** de partes (atornilladas) que difiere de la escultura tradicional. Otro artista de referencia es Richard Deacon, que nos ayuda a entender la tipología con sus ensambles **mecánicos de repetición** hechos a mano, manipulando planchas de láminas de metal y una reformulación para la **unión de los fragmentos**.

La **motivación** final consiste en **analizar las exposiciones** de arte objetual en Museos Nacionales en los últimos **treinta años** como en: "*Ensamblajes Excavaciones. La obra de Teodoro González de León 1969-1996*" en el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo (1996); del Museo de Arte Moderno, "*Diálogos Insólitos: arte-objeto*" (1997), "*12 Escultores Finimilenarsitas*" (1998); "*Hecho en Casa*" (2009) y "*¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*" (2011). En el Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA-UNAM, "*La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*" (2007) y en el Palacio de Bellas Artes "*Gabriel Orozco*" (2006) entre otras.

La **hipótesis** que barajamos, **consiste** en que los artistas mexicanos aplicaron de manera audaz las prácticas vanguardistas y **aportaron** al arte occidental nuevos conceptos y procesos próximos a la **sociedad de consumo** en México y, que perduran en la actualidad. Así también, sustentamos la **correlación** de factores permanentes y distintivos entre los siguientes **términos**: *assemblage*, ensamblaje, montaje, *ready-made*, *objet trouvé*, *arte-objeto* y principio collage.

La **pregunta inicial** consiste en cómo inciden las características formales y materiales del *assemblage* en la construcción del objeto escultórico y, porqué es **vigente el ensamblaje** en el arte contemporáneo. Las **respuestas a las preguntas** anteriores, nos enfrenta a la realidad artística de asumir que los artefactos contemporáneos **proviene**n de las prácticas vanguardistas del siglo XX. Así también, emana de la **contribución de los**

² ARTEFACTO: (Del lat. *arte factus*, hecho con arte). m. Obra mecánica hecha según arte. Armatoste, máquina, mueble. Del Diccionario de la Real Academia Española, p.133.

³ GENEALOGIA: f. serie de progenitores y **ascendientes** de cada persona. Del Diccionario de la Real Academia Española, p. 685.

artistas residentes en México, que proponen sistemas de producción, conceptos y técnicas al arte objetual.

Para la investigación determinamos varios **objetivos** que serán abordados en la investigación:

1. **Comprobar** la relación **historicista** del *assemblage* con los objetos que realizan los artistas radicados en México. **Describir** los procesos técnicos conceptuales del arte objetual como montaje, ensamblaje, *ready-made*, *objet trouvé*, *objeto surrealista* y *principio collage*.
2. **Comprender** la importancia del *assemblage* en su recorrido en el arte mexicano. **Entender la vinculación** de los términos vanguardistas con las tipologías locales, proponiendo características **propias** dentro del ámbito contemporáneo.
3. **Estructurar** los conceptos de las **tipologías** recurrentes en México como son el *assemblage* y *naturaleza*, *ready-made*, ensamblaje y *arte-objeto*. **Contrastando** su distinción con relación a obras expuestas en Museos Nacionales de 1981 al 2011, entendiendo el **discurso curatorial** de las exposiciones sobre arte objetual.
4. **Analizar los artefactos** de artistas mexicanos con relación a otros objetos de **autores diferentes**. Verificado la **producción** de: Gabriel Orozco, Melanie Smith, Alberto Gironella, Lenora Carrigton, Damián Ortega, Edgar Negret; Richard Deacon, Enrique Jezik, Thomas Glassford, Diego Teo, Eduardo Abaroa, Carlos Jaurena, Pablo Kubli, Frank Stella, Germán Cueto y Teodoro González de León entre otros.

Aplicaremos la **metodología inductiva**, que corresponde a **casos concretos** de objetos ensamblados con relación a la escultura como término conceptual **general**. Organizamos el **marco teórico** que fundamenta la metodología al revisar esquemas analíticos de objetos **en lo particular** que demuestren la composición, elementos formales y materiales. Y finalmente, fundamentamos la tesis con el **análisis de los ensamblajes** de producción local. La evidencia de los extremos de nuestra hipótesis la valoramos conforme al marco teórico, **fotografías** de los artefactos para su comparación **contrastados con conceptos generales**. Así también, utilizamos la **metodología deductiva** para demostrar con conceptos generales conforme a la **deconstrucción**, **palimpsesto**, **alegoría**, montaje y apropiación **-teoría general-** su aplicabilidad a casos de **objetos concretos**.

En la tesis aplicamos el **modelo de análisis formal** para demostrar las **tipologías objetuales mexicanas**, conforme al concepto de *assemblage*.

Alistamos factores artísticos, que al mostrarlos y **diferenciarlos** con otros objetos los **clasificamos**. Toda vez que, los **parámetros** en la aplicación del modelo de **análisis** abarcará: características materiales, elementos formales, composición, emplazamiento, temática, año de producción y medidas. También examinaremos las **referencias** e influencias entre artistas en la **construcción** de sus objetos, **analizando** por contraste entre los artefactos de diversas muestras expositivas en Museos Nacionales en México, incluyendo la evocación de la forma final, dejando abierta la interpretación del ensamble.

El desarrollo de la tesis radica en abordar de manera sistemática y organizada los **procesos técnicos conceptuales del arte objetual en México**. Al faltar información vigente que abarque los derroteros de los artistas radicados en el país, **confeccionaremos** un estudio, que nos otorgue una visión sobre el arte objetual en el país. Por lo que, la presente investigación es el instrumento idóneo para **concebir** un texto coherente sobre la tendencia en México. El **análisis** que presentamos de diversos artefactos **entre ellos mismos, con relación a otros** de distinta línea de investigación de artistas, desarrollará un cuerpo analítico de primer orden. Además proponemos un recorrido visual transversal de **trece exposiciones nacionales** de artefactos objetuales, planteando que contamos con una **tipología** que se aplica en la actualidad en nuestro medio artístico.

En la presente investigación abordamos la **tipología objetual** que se ha forjado en México, la **documentación estudiada** nos dará evidencia de cómo los artistas radicados en el país se reciclan, asumen los procesos técnicos conceptuales del *assemblage* y los transforman dando lugar a **otro tipo de obra artística**. Las vanguardias del siglo pasado nos enseñaron, que al construir el artefacto con raíces de los hallazgos objetuales de las diferentes tendencias, fraguamos un acercamiento a nuestra producción local.

Conforme a un primer **análisis** sobre las **referencias** e influencias en la producción de los artistas, encontraremos que en México concebimos **cuatro tipologías** dominantes, la **primera** consiste en el ***assemblage y naturaleza***. Las características se fundamentan con la integración de objetos seleccionados conjuntamente con materiales de la naturaleza efímeros o encapsulados como pueden ser osamentas o animales disecados, ejemplificándolo con "***Matrix Móvil***" (2006) de Gabriel Orozco.

En la **segunda tipología** contamos con el ***ready-made postconceptual***, con artefactos industriales, desechos y cambios mínimos en su estructura, así también, dentro de la tipología ubicamos los objetos del *pop* gadget. **Otra tipología** es la referente al **ensamblaje** con un acercamiento a procesos escultóricos y objetuales. Y, la **cuarta** tipología de la escena mexicana corresponde al ***arte-objeto*** con raíz *neosurrealista*

local combinada con los exvotos y sincretismos regionales. En la tesis nos corresponde **comparar** para clasificar y establecer las distintas referencias genealógicas del objeto, según las afinidades que advertimos entre los cuatro rasgos tipológicos.

Para esbozar el **contexto mexicano**, nos hemos puesto a la tarea de plantear un **marco teórico** y escudriñar los conceptos de las vanguardias. Inicialmente encontramos un acercamiento académico-práctico sobre las consecuencias del *assemblage* en el arte del siglo XX y destellos en el actual. El objetivo de la tesis consiste en **analizar la estructura formal del ensamblaje**, conceptualizando su desarrollo, prospectiva y sobre todo hacia donde se consolida. **Desglosamos** las características de hibridación, yuxtaposición e interdisciplinar que proponen un *neoensamblaje*. En tal virtud, concebimos la tendencia objetual en su devenir histórico, fortaleciendo su evolución en el arte contemporáneo.

La **aportación** de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual generó **avances en la escultura**. En consecuencia investigamos en diferentes textos, ensayos, muestras expositivas y catálogos sobre las distintas posturas sobre el *assemblage*, toda vez que, "supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un medio mezclado."⁴ A lo largo de la tesis **confrontamos citas** entre autores, que nos dan la pauta para argumentar los componentes, materiales y procesos cercanos al *assemblage*.

El primer **argumento** de la tesis lo esgrime William C. Seitz, Tom Flynn y Thomas Karin, piensan ante el *assemblage* que el término es **genérico**. Y otros como André Breton, Timothy Hilton, William Jeffett y Juan Antonio Ramírez, asumen que el *assemblage* **sustentó las vanguardias** artísticas del siglo XX. Sin embargo, nosotros **sostenemos** que consiste en un término genérico en el arte objetual y, además contribuyó a prácticas vanguardistas. Lo anterior lo soportamos conforme a las siguientes evidencias:

a) En la **Teoría del arte objetual**, diversos autores como Simón Marchán Fiz y Timothy Hilton señalan que el término *assemblage* fue **acuñado** para indicar la yuxtaposición, fragmentación, desechos encontrados en la construcción del objeto artístico. El alcance del término aducido lo proponen como complemento a los conceptos vanguardistas.

b) Los surrealistas como André Breton y Salvador Dalí retomaron el término *assemblage* para configurar el **objeto surrealista**. Los artistas del *pop americano* recrearon el concepto, optando por el término **principio collage**. Y, los primeros cineastas utilizaron el *assemblage* como equivalente al **montaje** en pantalla.

⁴ MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 164.

El segundo **argumento** de tesis lo plantea William C. Seitz, Simón Marchán Fiz, Timothy Hilton, Gerardo Estrada, José de las Casas y Octavio Paz, que ante el **ensamblaje** piensan que es un método técnico-conceptual. Y otros como Arthur C. Danto, Hal Foster, Francisco Javier San Martín, William Tucker, José de las Casas, Elena Blanch y Anna Maria Guasch, especulan que el ensamblaje es una **propuesta vigente** en el arte. Sin embargo, nosotros sostenemos que el ensamblaje es una combinación de un método, **proceso técnico conceptual** y propuesta artística en la contemporaneidad. Lo anterior lo mantenemos conforme a las siguientes evidencias:

a) A partir de la posmodernidad Arthur C. Danto y Hal Foster entre otros, valoran al **ensamblaje como alternativa** de fin de siglo. Aceptan que la tendencia es el vehículo idóneo para reforzar, crear y presentar objetos contemporáneos; que van desde la combinación de textos, imágenes, video y medios electrónicos, hasta un objeto en el que se ensamblan todas las formas posibles.

b) **Confrontamos** los argumentos con ensamblajes fotografiados de diversos artistas, señalando las características formales y materiales de las técnicas del arte objetual en sintonía a la neovanguardia.

Por consiguiente, para dar respuesta y comprobar las hipótesis de la investigación, nos organizamos de la siguiente manera: Iniciamos con el **marco teórico** sobre el *assemblage*, ensamblaje-construcción y montaje, desmenuzamos la **definición** y los parámetros de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual con **cuadros de síntesis de los términos**. Evidenciando los alcances de los términos con el análisis de ensamblajes concretos fundamentados en las características formales y materiales de las acepciones aludidas.

El marco teórico del *assemblage* consiste en **sustentar el ensamblaje** con la estrategia de la Deconstrucción de Jacques Derrida, con el Impulso Alegórico de Craig Owens y con el Fotomontaje de Walter Benjamin. Así también, contemplamos antecedentes históricos, **pluralismo** y nacionalismo en el arte mexicano. Las cualidades de la tesis radican en asentar las diferencias de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual como: *assemblage*, ensamblaje-construcción, montaje, *ready-made*, *objet trouvé*, *objeto surrealista*, *arte-objeto* y *principio collage* y, su derivación en **tipologías** mexicanas.

En el **capítulo primero** abordamos el *assemblage*, configurándolo conforme a la incorporación de materias primas de la naturaleza y objetos encontrados o seleccionados, siendo un "compuesto de partes heterogéneas."⁵ En el **ensamblaje-construcción** utilizamos materiales

⁵ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 164.

neutros industriales, tendencia a la abstracción y factores compositivos como el espacio. El ensamble es un sistema de **agrupar piezas**, conforme a la temática que se aluda. Por lo que, debemos dilucidar su alcance formal y sobre todo su **aportación al género escultura**. En la investigación descubriremos diferencias y similitudes entre las técnicas del arte objetual, forjando las aclaraciones y comparaciones pertinentes. Por consiguiente, el ensamblaje vive su propio proceso de legitimación y su incorporación al arte contemporáneo, ya que **convergen** “dos procesos técnicos y conceptuales de actuación sobre la materia.”⁶

Lo esencial en el **ensamblaje** es su articulación física, a través de materiales neutros industriales, elementos conceptuales y **sistema de sujeción**. Al redefinir la técnica de empalmar y agrupar, planteamos en la tesis una **aportación** al arte tridimensional. En descargo del término, Octavio Paz, nos dice que, “el **ensamblaje** [*Dados: 1. La Cascada, 2. El Gas de Alumbrado* de Marcel Duchamp 1946-1966] es una combinación de materiales, técnica y formas artísticas diversas.”⁷

Ahora bien, con relación al **montaje**, verificaremos su aplicabilidad al sistema de ensamble tridimensional, ya que surge de la **cinematografía**, al respecto Walter Benjamin nos dice, “debemos estar dispuestos a descubrir un motivo alegórico también en el **fotomontaje**.”⁸ En tal tesitura, el montaje acumula fragmentos al igual que en el ensamblaje. La concurrencia del montaje con el *assemblage* converge en la incorporación de **piezas** en el núcleo del **objeto-monitor**, ya que hay una “capacidad del montaje de organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado.”⁹

En el **capítulo segundo** conformamos el devenir **histórico** del *assemblage* y la transformación en otros términos cercanos a la tendencia. Verificamos la **acuñación** del término por Jean Dubuffet en 1953, por su obra “*Esponja*” y analizamos los ensamblajes-construcción de **Pablo Picasso** de 1912 y “*Rueda de bicicleta*” de 1913 de **Marcel Duchamp**, conforme a otros objetos precursores del término a discusión. Consideramos oportuno incluir el *ready-made*, *objet trouvé*, *objeto surrealista*, *arte-objeto* y *principio collage*, como **continuadores** de las características del *assemblage*, pero con cualidades alternas y diversos materiales. Al respecto presentamos, al final del apartado un **cuadro de síntesis de los términos** que se aluden. En descargo de los conceptos planeados, proponemos ensamblajes de **Robert Rauschenberg**, **Kurt Schwitters** como pruebas contundentes de la ampliación del término *assemblage*.

⁶ DE LAS CASAS, José y Otros, “Procesos Fundamentales de Acción sobre la Materia (II)”, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal/Bellas Artes, 2009, p. 43.

⁷ PAZ, Octavio, *Apariencia Desnuda*, México, Ediciones Era, 1990, p. 118.

⁸ BENJAMIN, Walter. Citado por Craig Owens, “El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 207.

⁹ STAM, Robert, *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós Comunicación 126 Cine, 2001, p. 56.

Por otro lado, encontramos en las **vanguardias** términos que describen el ensamble en su proceso histórico, como el **ready-made** que parte del objeto industrial con modificaciones menguadas. Así también tenemos, el **objet trouvé** que se concreta con desechos, partes encontradas o seleccionadas en una hibridez. Otra acepción es el **objeto surrealista** que, se sustenta por un “mínimo funcionamiento mecánico...[con] actos del inconsciente.”¹⁰ Los surrealistas europeos en México crearon el término **arte-objeto**, una mezcla de sincretismo y objeto encontrado. Y por último, abordamos el **principio collage** que parte de la neovanguardia con nuevos bríos en conjunción con los **neodadaístas** del **pop** americano entre otros.

En el **capítulo tercero** de la investigación aprovechamos la concatenación de los dos primeros, en el sentido de que los **artistas** en México **absorben la definición** del **assemblage**, ensamblaje-construcción, **objet trouvé** y del **objeto surrealista**, concretando una visión complementaria en la práctica cotidiana de la tendencia. Iniciamos el apartado con una visión general del **pluralismo y nacionalismo** mexicano y su desarrollo historicista hasta la actualidad.

La parte demostrativa de la asimilación del **assemblage** en **territorio mexicano**, la confrontamos con los **objetos surrealistas** a partir de 1938, realizados por inmigrantes europeos y sobre todo con el análisis formal de dos precursores de la tendencia en México. Por un lado, Germán Cueto quien en 1920, presentó su primer ensamblaje “**Máscara**” conforme a la idea de construcción y montaje de materiales neutros y por el otro, la aportación de ensambles que derivan de la arquitectura, siendo responsable directo **Teodoro González de León**.

En el **capítulo cuarto** configuramos la **genealogía del arte objeto en México**, ya que desglosamos las **tipologías** objetuales en territorio nacional. Analizamos **trece muestras expositivas** de 1981 al 2011, correspondiendo a propuestas curatoriales en Museos Nacionales y, **confrontamos** los objetos exhibidos entre ellos con otros artefactos de diferentes artistas. Así también, **contrastamos** las exposiciones con otras muestras objetuales. Al analizar **treinta años** de producción objetual en el país planteamos las tipologías dominantes: **assemblage y naturaleza, ready-made** posconceptual, **ensamblaje y arte-objeto**.

Conforme a la estructura de la tesis presentamos diversas citas de **autores** que sistematizan y nutren la **discusión** sobre la pertinencia del reencuentro con el ensamblaje, tales como: Walter Benjamin, Jacques Derrida, Hal Foster, Craig Owens, Rosalind Krauss, Rudolf Arnheim, Anna Maria Guasch, Simón Marchán Fiz. Acorde a las aportaciones de los autores citados, **proponemos ensamblajes** para demostrar las hipótesis. Los **artefactos** de: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, **Kurt Schwitters**, Robert

¹⁰ BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Argentina, Terramar, 2006, p. 199. *La fecha de 1935, se obtiene de la conferencia dictada por André Breton en Praga, sobre la “Situación del Objeto Surrealista”*. Las cursivas son mías.

Rauschenberg, Germán Cueto, Teodoro González de León, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Eduardo Abaroa, Sofía Táboas, Melanie Smith, Xawier Wloski y otros artistas vinculados con la práctica del *assemblage*, correspondiendo a **obras** que sostienen un híbrido “compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes.”¹¹ Por lo que, desarrollamos un cuerpo de análisis, clasificación y evidencia para soporte de la tendencia, a partir de los **artefactos confrontados** de artistas nacionales.

En el **capítulo quinto analizaremos** las series de **ensamblajes** de mi obra personal como *Torres, Sistema Orgánico, Cerrajes, Chac-Mool, Avión Matrix, Articulados y Obra Pública*. **Verificaremos** la composición, proceso y la asimilación del **assemblage** en su proceso creativo. Podremos afirmar que se encuentra dentro de la tipología local del ensamblaje, en tal sentido los artistas **encontrarán en el neoensamblaje** la coyuntura para desarrollar sus obras.

Trabajamos en la tesis con **ensamblajes originales**, analizando directamente los rasgos artísticos, estableciendo afinidades formales y delimitando clasificaciones en función de los **propios recorridos creativos**. En consecuencia **demostraremos** que los ensamblajistas mexicanos que asumen la tendencia utilizan: la repetición, seriación, acumulación y otros elementos formales, pero todo ello, con sustento conceptual que genera la diferencia de sólo acumular objetos de una misma familia. Por último, conformamos el índice de ilustraciones en **forma consecutiva** (163) para toda la investigación, haciendo **accesible la evidencia** y comparación de criterios sobre objetos ensamblados.

¹¹ MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p.164.

Capítulo I. Marco Teórico del *Assemblage*

1.1. DEFINICIÓN DEL *ASSEMBLAGE*

Propondremos diferencias entre los diversos procesos técnicos conceptuales del arte objetual e iniciaremos primeramente con un acercamiento histórico. La evolución del concepto de *assemblage* nos genera diversas connotaciones técnicas, históricas y artísticas. Asentamos parámetros cercanos a obras artísticas que en diversos estudios las señalan como *assemblage*, y en consecuencia podemos evidenciar los elementos del concepto al analizar la producción objetual. Los componentes que debemos plantearnos de mayor dominancia corresponden a materias primas naturales ensambladas con objetos encontrados o seleccionados.

El término *assemblage* fue **acuñado** por Jean Dubuffet (1901-1985) en 1953 para referirse a su serie de *collages Butterfly wings*. En 1954 Jean Dubuffet extendió el término al señalar sus trabajos en tres dimensiones *assemblages d'empreintes* hechos de materias primas naturales (esponjas) y objetos; *The Duke* (Esponja, 1954) (f.1). Dubuffet denominó *assemblage* también, a sus series de litografías basadas en *collage* de papel que datan de aquel año. Aunque éstas fueron *collage*, él sintió que tal término debería ser reservado para las obras de *collage* de Georges Braque, Pablo Picasso y dadaístas del período entre 1910 y 1920. Habiendo hecho un estudio sobre la década mencionada, Dubuffet hizo distinción entre el *collage* y los objetos escultóricos de ese período. El acercamiento que hace este autor en la catalogación de los objetos como *assemblage* se hizo hasta 1953, aplicándolo también a su propia obra.

Respecto a las esponjas naturales utilizadas por Jean Dubuffet en su obra *The Duke* de 1954, en México el coleccionista y artista visual Alvar Carrillo Gil (Yucatán 6 de Julio de 1898 - ciudad de México 5 de Octubre de 1974) realizó varios *assemblage* afines a la obra citada con resaca, esponjas y objetos del mar. Lo evidenciamos en su *assemblage* de desechos orgánicos del mar que fueron recogidos a la orilla de la playa. El *assemblage* de Carrillo corresponde a un formato rectangular con fondo de color verde, gris y azul y, penetra el plano pictórico con basura de playa, esponjas, objetos encontrados y restos orgánicos. Las obras de Carrillo están debidamente protegidas por vidrio dejando un espacio interior donde se observan las esponjas en el centro del cuadro.



F. 1, Jean Dubuffet, *The Duke*, 1954

El despegue del contexto histórico del *assemblage* se formalizó institucionalmente en **1961**, en la exposición de **objetos híbridos** con partes fragmentadas. Los curadores del MOMA concentraron obras dispersas con una característica en común: objetos encontrados y ensamblados para pared y exentos; exhibiéndose la obra en la exposición sobre el *assemblage* en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, al respecto Tom Flynn, hace alusión al hecho seminal del *assemblage* como genérico:

‘El arte del *assemblage*’, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1961¹², el término *assemblage* se consideró, según su organizador William Seitz, como ‘una concepción genérica que podía incluir todos los modos de yuxtaposición y las formas de arte compuesto’. Ya aplicado retrospectivamente a las primeras pinturas de técnica mixta de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, de mediados de los años cincuenta, el término vino a abarcar varias tendencias de la actividad del *pop art*.¹³

Una vez que se llevó a cabo la segunda exposición sobre *assemblage* a nivel internacional, sucumbió aparentemente el término, modificándose a

¹² La Exposición “*The Art of Assemblage*” de 1961 (2 octubre – 12 noviembre) Museum of Modern Art, New York, organizada por William C. Seitz. Artistas: Arman, Georges Braque, George Brecht, Alberto Burri, César, John Chamberlain, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Francois Dufréne, Raymond Hains, Raoul Hausmann, Egill Jacobsen, Willem De Kooning, Manolo Millares, Joan Miró, Louise Nevelson, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Richard Stankiewicz, Mark di Suvero entre otros. Transcripción del libro “*El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945-2007*”, de Anna Maria Guasch, Ediciones Serbal, Barcelona, 2009, pp.58 y 59.

¹³ FLYNN, Tom, *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Akal /Arte en Contexto, Madrid, 2002, pp. 152 y 153.

partir de esa exhibición, aportaciones estéticas y formales en las siguientes vanguardias artísticas. Probablemente en 1961 el término *assemblage* ya se encontraba desgastado, toda vez que su **inicio data de 1912 con *Guitarra y Naturaleza Muerta con Vaso y Cuchillo sobre Tabla*** (Le Casse-Crouéte) de 1914 ambas de Pablo Picasso. Así también, José de las Casas Gómez en su ensayo *Procesos fundamentales de acción sobre la materia*, nos transcribe el contenido medular del catálogo de la exposición de 1961, en el que Seitz hace mención del término genérico de *assemblage*:

En las páginas del catálogo editado para la ocasión, William Seitz, comisario de la muestra, destacaba: <La oleada actual del *assemblage* señala un cambio desde el arte fluidamente abstracto y subjetivo hacia una relación diferente con el entorno. El método de yuxtaposición es un vehículo apropiado para los sentimientos de desencanto con el muy superficial lenguaje internacional en el que tiende a convertirse la abstracción imprecisamente articulada, y para sus valores sociales>.¹⁴

Así también, la Galería Martha Jackson entre junio y septiembre de **1960**, en la exposición “New Forms – New Media”, presentó 150 objetos de 71 artistas como arte del *assemblage*.¹⁵ Anna Maria Guasch, nos comenta sobre la muestra lo siguiente: “A. Kaprow planteó una nueva dimensión de este tipo de arte, entendiéndolo como ‘una situación, una acción, un environment, o un event’,...destacó su ‘crudeza e inmediatez’...obras que tenían su razón de ser en lo transformable.”¹⁶

El primer esbozo terminológico de un objeto artístico ensamblado de algún modo, fue el *assemblage*, asimilando lo que realizaron cincuenta años antes, con los **dadaístas**. Sin embargo, Salvador Dalí acuñó el término **objeto surrealista (1935)** como “objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico, y que se basa en los fantasmas y representaciones que pueden ser provocados por la realización de actos inconscientes.”¹⁷ En tal sentido, los surrealistas evolucionaron el término, al incluir la acción de los sueños y el trabajo del inconsciente, características propias de su tendencia.

¹⁴ SEITZ, C, William. Citado por José de las Casas, y Otros, en “Procesos Fundamentales de Acción sobre la Materia”, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal/Bellas Artes, No. 6, 2009, p. 59.

¹⁵ La Exposición New Forms - New Media de 1960 parte I (6-24 junio); 1960 parte II (27 septiembre-22 octubre), en la Galería Martha Jackson en Nueva York, organizada por Lawrence Alloway y Allan Kaprow. Artistas: Hans Arp, Alexander Calder, Joseph Cornell, Jim Dine, Jean Dubuffet, Dan Flavin, Red Grooms, Robert Indiana, Jasper Johns, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Takis, Antoni Tàpies y Robert Whitman, entre otros. Transcripción del libro *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones.1945-2007*, de Anna Maria Guasch, Ediciones Serbal, Barcelona, 2009, p.57.

¹⁶ GUASCH, Anna Maria, *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones.1945-2007*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2009, p. 57.

¹⁷ BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Argentina, Terramar, 2006, p. 199. La fecha de 1935, se obtiene de la conferencia dictada por André Breton en Praga, sobre la situación del objeto surrealista.

Timothy Hilton en su libro "Picasso",¹⁸ hace un esfuerzo intelectual en diferenciar entre, **construcción**, ensamblaje y *assemblage*, ejemplificando con obras que se conectan con cada término. Primeramente Hilton hace una distinción tajante en lo referente a la obra dadaísta y surrealista, al decir que, el término *assemblage* es un tipo de acomodo que ha empobrecido al *collage* de vanguardia. Hilton nos dice sobre el *assemblage*, que es "una de las **técnicas preferidas del Dadaísmo** y el Surrealismo para la producción de objetos (llamados siempre, acertadamente, <objetos> y no esculturas)."¹⁹ Sin embargo, confrontamos la anterior idea del *assemblage* y la definición de Salvador Dalí (1935) sobre el objeto surrealista: objeto con pequeñas variables en su construcción. Y que se sustenta en lo sueños y el inconsciente.

Por lo que, el cambio de **paradigma** sobre el *assemblage* se da en el tiempo como un detonador de configuraciones de nuevos objetos, a partir de su inicial sistema de empalmar la naturaleza con artefactos de la realidad. Aportando al término la metodología sobre los sueños y el inconsciente, recreando la tendencia.

El *assemblage* en conclusión es un **término genérico** que da salida a otras opciones en el arte objetual. Sustenta una ventaja conceptual a partir de que es considerado genérico, para designar objetos de carácter artístico y configurar otros términos. Cualquier palabra del lenguaje puede asumirse genérica bajo ciertas circunstancias, primero que la connotación tenga un éxito en el señalamiento de obras afines y la otra, corresponda al uso directo en textos, memorias o libros especializados, como un término frecuente y común. El uso indiscriminado por los artistas del término *assemblage*, lograron que se denomine genérico para distintas expresiones en el arte objetual. No obstante lo anterior, en la tesis nos hemos abocado a otorgar diferencias y precisiones necesarias para distinguir el objeto artístico a partir del genérico *assemblage*.

El término multicitado viene del francés *assembler*, que en su acepción simple quiere decir unir un objeto o pieza con otras. Con el procedimiento citado configuramos la creación de otro objeto con características diferentes a las piezas que lo conforma. En cierto modo, el ensamblaje o montaje resulta una especie de *assemblage* y *collage* en tercera dimensión. Las piezas que lo componen pueden provenir de otros objetos o ser hechas expresamente para colocarse en el núcleo. La integración de las partes es el resultado de la experiencia del autor y la aplicación del sistema que emergió al inicio del siglo veinte.

Las siguientes **definiciones** sobre el *assemblage* nos proporcionan elementos formales para ir configurando la acepción y distinguiendo

¹⁸HILTON, Timothy, *Picasso*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

¹⁹HILTON, Timothy, *Picasso*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, p. 179.

de otras técnicas del arte objetual. Karin Thomas, en su libro *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX* nos dice sobre el *assemblage*, que corresponde a la “expansión del lienzo hacia la tridimensionalidad formando cuadros sobre el principio del montaje espacial con materiales diversos. El <assemblage> se desarrolla a partir del <Combine painting>.”²⁰ La definición nos remite a verificar lo referente al montaje y, sobre todo al *combine painting*. Ambos términos son tratados en la presente tesis, proponiendo ensamblajes bajo la raíz citada.

En el diccionario Francés-Español (Larousse), encontramos que la palabra *assemblage* comprende “reunión de piezas separadas, conjunto, ensamblaje, junta, empalme.”²¹ Por lo que, en varias investigaciones se da por un hecho que *assemblage* se traduce como ensamblaje. Sin embargo, dentro de las artes visuales podemos diferenciar el ensamblaje por diversas acciones de los artistas. En varios textos relacionados con el *assemblage*, se alude al término en forma equivalente al ensamblaje, parecería que no hay distinción entre las acepciones.

Nuevamente en descargo de posible confusión, aludimos al elemento inicial y distintivo para el *assemblage*, consistente en la integración de **materias primas de la naturaleza y objetos**. A diferencia del ensamblaje-construcción, que recurre a la unión de partes, procesos industriales con materiales neutros. En tal virtud, aportamos cuadros de síntesis sobre los términos, con características formales y materiales.

En una visión del supuesto cambio o evolución del *assemblage*, los artistas lograron ir hacia adelante sobre la pintura y escultura de su tiempo. El *assemblage* se libera de la pared o del sistema bidimensional del lienzo. Al concebir un objeto que no fuese ni pintura ni escultura, dieron un paso en el arte, el único hilo cercano de la tendencia con la escultura corresponde a la tridimensionalidad del objeto. Además, el *assemblage* rechaza el pedestal para ser organizado en cualquier espacio expositivo de galería.

Al dilucidar sobre ensamblaje y *assemblage* nos da la oportunidad de refrendar la distinción, Simón Marchán Fiz marca la diferencia con otros géneros del arte, “el *assemblage* **supera los límites de la pintura y de la escultura**, se libera tanto del marco como del pedestal, es un ‘medio mezclado’. Puede estar colgado en techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro o grupos de objetos.”²² La aseveración de Marchán abre la puerta para toda forma ampliada en lo tridimensional: ya que en la instalación, performance, acciones y ensambles escultóricos;

²⁰ THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Serbal, Barcelona, Primera Edición, 1988, p.11.

²¹ GARCÍA PELAYO, y Gross, Ramón, *Dictionnaire Francais-Espagnol*, Larousse, México, Ediciones Larousse, 1988, p.54.

²² MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 164.

recrea la hibridez en el término, siendo la sustancia emergente del arte contemporáneo y sus elementos estructurales.

Marchán nos otorga la definición de *assemblage*, dándole énfasis a un **híbrido** fuera de los géneros académicos o tradicionales y haciendo ver su versatilidad de emplazamiento espacial. Los objetos de la naturaleza como esponja de mar u otras materias primas y la inclusión de artefactos de la realidad, hacen que el *assemblage* surja en toda su extensión. La apropiación, agregación sugerente o inclusión de objetos parecidos o distintos, provoca la composición del *assemblage* en la arena artística. En ese mismo contexto, nos confirma lo anterior Ida Rodríguez Prampolini, al decir que, "en este arte del ensamblado ya no hay simbolismo o ideología disfrazada; todo es obvio, es un realismo sin mensaje artificial."²³

El *assemblage* se nutre como lo dice Prampolini de: elementos de la realidad, basura, objetos encontrados, sistemas industriales y tecnológicos; estamos ante una liberación objetual en el arte. Proponemos un neoensamblaje que contenga las características del *assemblage*, con la inclusión de diversas tecnologías que complementen el objeto final.

Otra característica del *assemblage* es la **unión de fragmentos**, ya sean de materias primas de la naturaleza y de objetos encontrados o seleccionados. Las partes heterogéneas generan la composición, formando un objeto integrado con correspondencias simbólicas y materiales dentro del cambio del paradigma del arte, al respecto Marchán nos dice:

Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues, está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo.²⁴

A partir de elementos preexistentes, **-objetos encontrados o seleccionados-** el artista establece asociaciones entre los objetos, adjuntándolos, embonándolos conforme al boceto o modelo. Para autores que se acercan al *ready-made*, quizá el boceto o soporte material predeterminado no es significativo para la consagración del artefacto.

Otro elemento del *assemblage* es sin duda su unión, **acoplamiento** e integración con las partes. La conjugación de sus extremos en el *assemblage* es diverso, podemos señalar la primera acción de unión de materia y posteriormente el acoplamiento de objetos y diversos componentes adicionales. Consideramos que la singularidad de la tendencia le sugiere al participante la temática o puesta en escena. A partir de la asociación de

²³ RODRIGUEZ, Prampolini, Ida, *El Arte Contemporáneo Esplendor y Agonía*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p. 193.

²⁴ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 164.

ideas, que correspondan a los materiales incluyentes, generamos la forma final en sintonía con el tema. Siguiendo las anteriores características del objeto, José de las Casas afirma, “los modelos de construcción de la obra basados en la unión y acoplamiento, uno de los impulsos más innovadores prolíficamente empleados en los años sesenta, que su modo supusieron revolución cercana a la que significó el *collage* en el terreno pictórico cinco décadas atrás.”²⁵

La fragmentación del objeto original del *assemblage* ha sido previamente analizada, siendo una característica importante. En ese orden de ideas, para entender la composición de un *assemblage* a través del sistema de construcción, significa unir piezas que pueden ser: diseccionadas, desechas o modificadas conjuntamente con materias primas de la naturaleza.

Cada artista genera y elabora su técnica personal, en la ejecución del objeto. Debemos refrendar la **fragmentación** del *assemblage* como prioridad en su construcción, al tener las piezas sueltas se conjugan en la integración de la composición del ensamble. Las piezas sueltas al ser embonadas cancelan su uso originario, creándose un nuevo significado de manera alegórica. El ensamblaje surge con las partes unidas de los fragmentos de los objetos encontrados o seleccionados, que tuvieron otra función diferente a la que el ensamble les confiere.

Consideramos que conviene conceptualizar primero los fragmentos de materiales como piezas, colores y proyecciones de la forma y, posteriormente con esos pedazos la integración compositiva de acoplar el tema preconcebido. Así también, el *assemblage* se puede organizar de varias formas en su proceso y adaptabilidad de los fragmentos. Por un lado, apelaremos a la **temática** para abordar la forma, una vez en nuestra mesa de trabajo el artista selecciona lo pertinente de las partes encontradas, fabricadas o destruidas de la industria, que se puedan recrear en la obra.

En tal tesitura, es indispensable la asociación evocativa de la forma por imágenes sugerentes, para determinar el objeto ensamblado, en consecuencia, el *assemblage* “está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar.”²⁶ Resumiendo, es imperante tener en cuenta que los fragmentos de la realidad embonados y unificados poseen un significado asociativo y alegórico.

Otro ingrediente formal para el *assemblage* yace en el **azar**, quizá hay demasiado sentimiento compulsivo al señalar posibilidades azarosas como forma de trabajo. Consideramos que las decisiones independientes siempre traen aparejada una suerte en la elaboración del objeto. Es

²⁵ DE LAS CASAS GOMEZ, José y Otros, en “Procesos Fundamentales de Acción sobre la Materia”, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal/Bellas Artes, No. 6, 2009, p. 59.

²⁶ MARCHAN-FIZ, op.cit., p.164.

precisamente el azar, lo que le da cierta independencia a la forma, y en caso de una decisión equivocada de unión de fragmentos, se reciclan las partes de nueva cuenta. En la elaboración del objeto, debemos adosar acciones constantes sobre el azar, y el artista llega de vez en vez a utilizar la suerte conforme a su experiencia personal.

La peor decisión que el autor pueda tener al procurar el azar para el *assemblage*, es en la búsqueda de los objetos con **asociación temática** en forma explícita, sin dejar un aliento fortuito al ensamble. Una búsqueda **azarosa** es parte del proceso, el artista la ejerce en el baúl de los recuerdos o en bodegas de materiales obsoletos. Así también, en la basura diferenciada, y en los talleres o almacenes especializados, adquiriendo objetos que fueron servibles o están parcialmente destruidos. El azar no es abierto como se piensa en su acción compulsiva, se encuentra condicionado al encuentro de las partes para ser unidas. En consecuencia, el azar deja verse en la selección aparentemente fría del artista con relación al objeto encontrado o seleccionado.

Efectivamente en el *assemblage* encontramos una especie de azar dirigido para aplicar lo adecuado o eliminar lo intrascendente. Sin embargo, aceptamos el azar en el proceso creativo, es un ingrediente directo y recurrente para ser explotado por los hacedores del *assemblage*. Una vez terminada la obra objetual compite con otras, que fueron realizadas con el azar y, en una segunda etapa podemos seguir incluyendo partes o eliminado alguna, para forzar a la forma a ser competitiva.

Las propuestas innovadoras en la arena del arte son escasas, ya que el artista procesa su reflexión en tiempo-espacio. El **acomodo de las variables** del *assemblage* de vanguardia consistía en pintura-escultura, pero los productores, optaron por una nueva visión del objeto escultórico con otros implementos. Ahora bien, el *assemblage* es una forma académica, técnica y de oficio, sin llegar a un cambio definitivo en la escultura. En tal sentido, otros artistas de la época de las vanguardias recrearon otros sistemas cercanos al *assemblage* en el arte objetual; un ejemplo lo tenemos con el **arte-objeto** mexicano que se encapsula en cajas y contenedores dando una visión de religiosidad y misticismo.

Para ejemplificar la **tipología mexicana** contamos con la obra *La maleta* (1994) de Mónica Casillo (f.2), *Homenaje a Marcel Duchamp*, (1999), de Xavier Esqueda (f.3), *Las Gelatinas* (1993) de Sofía y Ana María Casanueva (f.4), *Sor Juana* (1995) de María Eugenia Chellet (f.5), *Ofrenda* (1996) de Gerardo Faustino Barba (f.6), *Yo soy mi casa, tú eres mi casa* (1996) de Nahúm B. Zenil (f.7), *Paternonatos* (1996-97) de Pedro Friedeberg (f.8), *Intolerancia* (1993) de Lucero Isaac (f.9). Las obras se expusieron en la Exposición Diálogos Insólitos: arte-objeto (1997) en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.



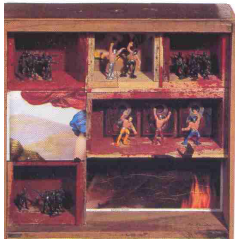
F. 2, Mónica Castillo, *La maleta*, 1994



F. 3, Xavier Esqueda, *Homenaje a Marcel Duchamp*, 1996



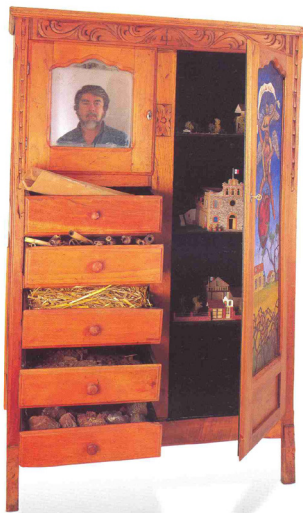
F. 4, Sofía y Ana María Casanueva, *Las Gelatinas*, 1993



F. 6, Gerardo Faustino Barba, *Ofrenda*, 1996



F. 5, María Eugenia Chellet, *Sor Juana*, 1995



F. 7, Nahum Zenil, *Yo soy mi casa, tú eres mi casa*, 1996



F. 8, Pedro Friedeberg, *Partenonatos*, 1996-97



F. 9, Lucero Isaac, *Intolerancia*, 1993

Conforme a lo asentado, el *assemblage* **nunca lo encontramos terminado** en virtud de su estructura de unión de partes, azar e inclusión de materiales de la naturaleza, ya que modifican el núcleo del objeto. El sistema **abierto** del *assemblage* es singular, consagra la posibilidad por sus materiales de construir cambios conforme al tiempo. Es un objeto modificable y sugerente a la inclusión de otros desechos, que correspondan a la dignificación de la obra. En caso de que se perdiera la consistencia de la esponja del océano, hay posibilidades de recomponer la obra por ser una propuesta abierta al cambio, ya que sus partes son alterables.

La **fragilidad física** de las partes en el *assemblage* es consecuencia de los materiales insertados -naturaleza directa y objetos parcialmente destruidos-. Los fragmentos, partes o esquemas diluidos son materiales frágiles, y su duración es efímera, comparándola con chapas de acero o mármol. No obstante, como el *assemblage* contiene objetos de cierta fragilidad, la inestabilidad consagra su composición.

Ahora bien, en la actualidad el **registro** de la obra vía fotografía o vídeo, es la forma ideal de mantener vigente el artefacto. La fragilidad en el objeto, obliga al artista al registro. Conforme a las técnicas conceptuales del arte objetual, existe la posibilidad de modificar la estructura, una vez terminada la pieza, su sistema en el anclaje de fragmentos puede ser **intercambiado**. La modificación del objeto de forma aleatoria por la fragilidad de sus partes, provoca reciclaje en un accionar del artista, recreándose el objeto con la nueva intervención.

Por lo que, el *assemblage* por su fragilidad, trasciende al colocarse en otra posición dentro de los esquemas tradicionales del arte, Marchán nos dice:

Precisamente un rasgo fundamental del *assemblage* para Kaprow (1927) es su *gran fragilidad física*. <En un número creciente de ejemplos, nos dice, se intenta que la obra dure un tiempo breve y se destruya inmediatamente después de su exposición. En casi todos, si su obsolescencia no está planificada deliberadamente, es esperada>.²⁷

Hilton desarrolla su planteamiento sobre el *assemblage*, diferenciándolo con el sistema de **hacer con las manos**, en lo *haciente* para que exista una escultura. En su libro sobre *Picasso* le da importancia a la acción de hacer con las manos, herramienta indispensable en la obra de arte, rechaza la solución del objeto encontrado y transformado. La acepción *haciente* en el *assemblage* es inherente a la obra final. Por lo que, Hilton señala que realmente el cambio en la escultura se generó con un sistema de hacer, con herramientas y utilización de materiales neutros como el acero, soldadura y pintura. Así también, el **sistema de sujeción** recrea el término *construcción* con el cambio pertinente en la escultura; añade dos ejemplos sobre esa tendencia David Smith (Indiana, 1906-Nueva York, 1965) y Anthony Caro (Londres, 1924), que trabajaron la construcción con sus manos y herramientas, sin anexar objetos de la naturaleza o de la basura para lograr el ensamblaje-construcción en acero.

El *assemblage* y la escultura construida, difiere en su concepción de lo *haciente*. Por un lado, el *assemblage* confluye con la integración de materiales de la naturaleza unido con objetos encontrados. Por el otro, en el ensamblaje-construcción utilizamos los materiales neutros y diversas técnicas, con ingredientes de abstracción y la inclusión del factor espacio entre sus partes. Sin embargo, el objeto surrealista no hubiera sido posible su elaboración sin la participación activa del componente *assemblage*. Hilton nos da ejemplos para distinguir, entre dos métodos, **ensamblaje-construcción** y *assemblage*. La técnica del *assemblage* puede verse en la

²⁷ KAPROW, Allan [en *Assemblage, environments & happenings*, pág.167]. Citado por Marchán-Fiz, op. cit., p. 170.

pieza *SuiteVollard* No. 74 de 1933 y en *Composición con guante (a orillas del mar)* realizada en 1930; ambas por Picasso (f.10).

Sobre el **tamaño**, proporción o talla del *assemblage*, contamos con diversas opiniones con respecto a la cualidad física que debe ejercer. Una vez entendido que en su construcción, depende de los materiales de la naturaleza y de objetos utilitarios encontrados o seleccionados, consideramos que su tamaño es mediano.

Sin embargo, la mayoría de los *assemblage* son pequeños, para ser exhibidos en galerías o museos y, necesitamos un acercamiento directo para observar sus partes ensambladas, Hilton nos dice al respecto:

El *assemblage* difiere tanto de la talla como del modelado en que consiste en acoplar varias partes distintas; esto, no obstante, no lo convierte en una forma de escultura *haciente*...Se sirve con frecuencia de objetos hallados, cosas que tenían una existencia previa a su incorporación a un contexto artístico.²⁸

La **proporción** adecuada para un *assemblage* es quizá una pregunta fuera de la temática de la obra. Por un lado, concierne a la libertad de composición con elementos transformados, dándole a la selección personal una motivación directa en las decisiones para insertar los materiales idóneos. Y dependerá del proceso creativo del artista, conforme a su propósito de incorporar parte de la naturaleza, sea una esponja de mar, ramas, tierra; es sin duda una pregunta acertada, de qué tamaño debería ser un *assemblage*. Lo importante es el concepto o temática del artista al abordar la hechura de la obra para decidir su tamaño y proporción, es decir, "el *assemblage* es de tamaño manejable, o lo son sus diversos elementos. Cuando adquiere dimensiones relativamente grandes, se debe a la inclusión de un mayor número de elementos."²⁹

Otra característica del *assemblage* consiste en su epidermis objetual de carácter abstracto, ya que al incluir diversos objetos utilitarios y materiales de la naturaleza, en su combinación surgen **formas abstractas**. Conforme a la unión de partes, hay una cancelación parcial del objeto de consumo, sigue parcialmente siendo un despojo utilitario. En tal virtud, es difícil determinar que el *assemblage* pueda ser abstracto, lo que no corresponde a la conformación de partes de objetos y materiales debidamente reconocidos. En la obra final, quizá emerja una abstracción lírica conforme a sus partes. Por lo que, el *assemblage* "nunca es totalmente abstracto, no sólo por la incorporación de objetos reconocibles del mundo real, sino también por su función global."³⁰

²⁸ HILTON, op. cit., p. 189.

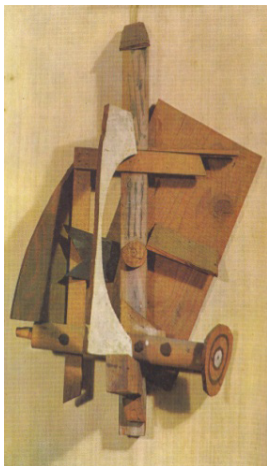
²⁹ HILTON, op. cit., p. 189.

³⁰ HILTON, op. cit., pp.189 y 190.



F. 10, Pablo Picasso, *Composición con guante*, 1930

Para entender la diferencia entre *assemblage* y ensamblaje, abordamos algunos aspectos históricos de las técnicas objetuales. Analizamos en primera instancia los ensambles de **Pablo Picasso** de 1912-1914. Los objetos de Picasso son aproximaciones dentro de la escultura, abrieron el camino a una metodología diferente para lo escultórico, siendo el ensamblaje y la construcción las características técnicas y conceptuales para abordar el espacio. Picasso provocó consecuencias en la escultura que siguen vigentes en los ensamblajes globales. Picasso utilizó para la construcción de sus ensamblajes: madera, cartón, láminas de acero, cuerda, alambre; representando instrumentos musicales como "*Guitarra*" de 1912 (f.12) y "*Mandolina con Clarinete*" de 1913 (f.11) en esas construcciones se determinan contrastes, afinidades de los materiales, color y la textura de la superficie amalgamada.



F. 11, Pablo Picasso, *Mandolina con clarinete*, 1913



F. 12, Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912

Para comprender la definición del ensamblaje empecemos a estudiar las esculturas cubistas, ya que iniciaron el cambio de paradigma, sin duda, "*Cabeza de mujer*" de 1909 (f.13) de Pablo Picasso. La combinación simultánea entre esculturas modeladas y construcciones nos indica que Picasso, trabajaba indistintamente con volumen cerrado y **ensambles**, creando también dos tipos diferentes de espacio, al respecto William Jeffett, nos dice:

Entre la *Cabeza de Mujer* (Fernande) y sus construcciones posteriores a 1912 Picasso sentó las bases de las dos principales tendencias de la escultura moderna: 1) una disolución de la masa en las superficies facetadas reflectantes que dio lugar al dinamismo futurista (Boccioni), y 2) el principio del *assemblage* que dio origen al constructivismo y a buena parte de la escultura abstracta de posguerra.³¹



F. 13, Pablo Picasso, *Cabeza de Mujer*, 1909

En el análisis histórico de la tesis, confirmamos que las construcciones cubistas de Picasso anteriores a la Primera Guerra Mundial, señalan la línea divisoria en la escultura moderna, con su revolucionaria concepción del volumen en términos de espacio negativo. Sobre todo, la construcción por planos reglados o seriados, crearon atmósferas de luz y sombra. En su ensayo 'La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar' de Francisco Javier San Martín nos comenta que la obra de Pablo

³¹ JEFFETT, William, *Las Formas del Cubismo, Escultura 1909-1919*, Madrid, Ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 204.

Picasso entre 1912 a 1914, (*Guitarra* e instrumentos musicales) incluía ensamblajes y construcciones con materiales industriales neutros. Al final del apartado presentamos un **cuadro de síntesis** de términos objetuales para la tesis: *assemblage*, ensamblaje-construcción y montaje. San Martín insiste que, "las obras con materiales reales construidas por Picasso en el período 1912-1914 son un caso aparte, no sólo por su valor intrínseco, sino porque, abrieron el camino de una nueva forma de trabajo en la escultura moderna: la construcción o el ensamblaje, que tan fértiles consecuencias habría de tener en la escultura hasta la actualidad."³²

En el siguiente apartado, nos dedicaremos por completo a desmenuzar el ensamblaje-construcción, es conveniente empezar a dilucidar la hipótesis de la tesis, que es sin duda, proporcionar las características del ensamblaje y su accionar en el arte contemporáneo, Juan Antonio Ramírez, nos dice en su libro *El Objeto y el Aura*, que los "hallazgos del cubismo sintético tan fundamentales como el *collage* o la escultura-ensamblaje, pudieron haber sido estimulados por el análisis y la valoración de algunas formas del arte tribal."³³

La propuesta de Ramírez consiste en la posibilidad de que la obra *Guitarra* de 1912 de Picasso, corresponda a una **apropiación** de una máscara de la África Negra, especialmente del Congo. Ramírez hace hincapié, de las posibles visitas de Picasso y otros artistas cubistas a diversos museos con esquema etnológico de pueblos dispersos en otros continentes, que han generado utensilios domésticos y objetos rituales, como son las máscaras, de las que se puede extraer el diseño para los ensamblajes iniciales de Picasso:

Cualquier visitante de los museos etnológicos, al estilo del viejo *Trocadero*, percibe en seguida la falta de prejuicios en el uso de los materiales de las obras exhibidas: la paja o el pelo real se añaden a la madera, talla o recuperada, empleando ensambles, encolados o bisagras, sin desdeñar (pensemos en los ídolos del Congo) el uso abundante de clavos, cristales u otros ingredientes, ¿No es esta impureza y heterodoxia parecida a la que encontramos en las *guitarras* de Picasso de hacia 1912-1914, o en otras obras como *Guitarra* (1912) y *Botella de Bass* (1914), *Mandolina y clarinete* (1913).³⁴

En una primera conclusión, podemos aceptar que algunos motivos y diseños en el montaje, fueron apropiados del arte negro, con pequeñas

³² SAN MARTÍN, Francisco y Otros, "La Escultura en la Época de las Vanguardias, un objeto fuera de lugar"; *Tendencias del Arte, Arte de Tendencias a Principios del Siglo XXI*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, pp. 25 y 26.

³³ RAMÍREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura, (Des)Orden Visual del Arte Moderno*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2009, p. 84

³⁴ RAMIREZ, op. cit. p. 84

modificaciones como es el caso del *ready-made* o de la inclusión de **materiales industriales neutros** y aspectos abstractos de los ensamblajes, en tal virtud, Ramírez nos dice que “no conviene olvidar que el primer (a) salto de estas prácticas ajenas hacia el seno de la historia del arte vino de la mano, como ya hemos visto, de las recuperaciones del arte negro llevadas a cabo por unos pocos artistas de principios de siglo, con Pablo Picasso a la cabeza.”³⁵

Otro escultor significativo en la tendencia del *assemblage* es **William Tucker** (El Cairo, 1935) que en su proceso artístico modificó su producción, de ser reconocido como minimalista consumado y de realizar construcciones con objetos abstractos en los años setenta, se volcó sobre la figura humana. Además, Tucker escribió “*El Lenguaje de la Escultura*”, en el que asevera con evidencia los cambios en la escultura, generada con la obra de Picasso del período de 1912-1930. En la presente investigación asentamos las observaciones de William Tucker acerca de los logros de Picasso, en concreto con las construcciones cubistas, “empezó a ser posible “hacer” literalmente una escultura...hasta entonces la posibilidad de una **libre disposición de la partes** para crear un todo expresivo le había sido negada a la escultura>.”³⁶ De lo anterior desprendemos, que los hallazgos formales y uso de materiales neutros, crean el *ensamblaje-construcción* con otra forma de concebir la escultura.

Los **materiales** nobles y neutros para el ensamblaje corresponden a: láminas de metal, aluminio, alambre, cuerdas, planchas de diversas densidades y a un sistema de sujeción por tuercas, tornillos y remaches. La propuesta de otros materiales diversos a los tradicionales en la ejecución de la escultura y del *assemblage*, dio lugar al hallazgo de una construcción única, ya que el alambre y lámina delgada provocaron una composición abierta.

En “**Cabeza de toro**” de 1943 (f.14) ensamblada por Picasso, encontramos la combinación de objetos encontrados, transformados y parcialmente embonados, recreando una especie de *assemblage* construido. Podemos afirmar que hubo un regreso a lo objetual, abandonando los hallazgos del ensamblaje *Guitarra*. La libertad de ensamblar objetos encontrados y verificar asociaciones de forma sugestiva, hizo de *Cabeza de toro* un acercamiento al *ready-made* de Duchamp. Los cambios o regresiones en propuestas tridimensionales de Picasso fueron una constante, ya que regresaba a sus hallazgos de forma intermitente, quizá para continuar en un proceso creativo de búsqueda constante, Hilton nos dice:

Picasso encontró un sillín de bicicleta estrecho y sin muelles, con el cuero ligeramente hundido en el bastidor; en otra ocasión, halló

³⁵ RAMIREZ, op. cit. p. 85.

³⁶ TUCKER, William. Citado por Hilton, op. cit., p.179.

un manillar en un recodo poco profundo del Mosa. Reunidos y soldados (posteriormente la pieza se fundiría en bronce), estos dos elementos forman una convincente representación diagramática de una cabeza de toro si se colocan o cuelgan de modo tal que la pieza se vea de frente; es decir, la escultura perdería su carácter ilusionista, y por tanto su sentido, si estuviese exenta o se observase de manera tridimensional.³⁷

Por otro lado, el sistema de construcción por **piezas industriales** –chapas de acero, sistema de sujeción- para el ensamblaje, nos ayuda a distinguirlo del *assemblage* y de otros sistemas escultóricos. El novedoso sistema para crear otro tipo de escultura, tiene además del material neutro, la incorporación del factor espacio-tiempo en la elaboración de la obra. La forma abierta por su esquema lineal y espacial, provoca una singularidad estética emocional.

La propuesta de Picasso se originó en la inclusión de materiales neutros y un sistema de construcción por partes sensibles unificadas en un núcleo. Las partes quedan ensambladas con soldadura o atornilladas, ya que son piezas sueltas y que al unirse generan la forma. Así también, su espacio va condicionado al emplazamiento de las partes en el objeto ensamblado, sin estar sujeto a la proporción humana. Para ejemplificar lo anterior presentamos dos ensamblajes comparativos, el primero “76 J.C.s Let The Big Charade” (1992-1994); (f.15) de **Edward Kienholz**. Es una instalación de pared, quizá similar a “Cabeza de toro” (1943), en que los artefactos de metal con líneas salientes incorporan objetos encontrados con temática religiosa. El otro ensamblaje es del artista norteamericano **Mark di Suvero** (1933) con “Che Faro Senza Euridici” (1959-1960); (f.16), realizada con madera, cuerda y clavos.



F. 14, Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1943

³⁷ HILTON, op. cit., pp. 257 y 258.



F. 15, Edward Kienholz, *76 J.C.s Led The Big Charade*, 1992



F. 16, Mark di Suvero, *Che Faro Senza Euridici*, 1959-1960

Las cualidades formales entre *assemblage* y ensamblaje difieren, por un lado, la característica de abstracción es indiferente, toda vez que se nutre de partes de objetos encontrados o seleccionados -materias primas de la naturaleza- y su composición nace de cierta manera con el azar. Para el ensamblaje, es primordial que tenga una epidermis preferentemente abstracta y que comulgue con su estructura compositiva, al respecto nos dice Hilton que "en la escultura constructiva, las cualidades formales abstractas son dominantes, en tanto que el *assemblage* las cualidades abstractas son secundarias."³⁸

En el devenir de las vanguardias del siglo XX, los artistas incorporaron el *assemblage* a la **tendencia neodadaísta** del *pop* americano. Pero es importante hacer notar, cómo el término sedujo a los artistas en Norteamérica, "el *assemblage* americano es deudor como punto de partida a Duchamp, recibió un estímulo estilístico de la '*action painting*' y la poética

³⁸ HILTON, op. cit., p. 192.

del azar y conectó con una realidad sociológica concreta amenazada por la civilización mecánica.”³⁹ Ejemplificaremos el *assemblage* norteamericano con la obra de **Edward Kienholz** (1927 Washington - 1994 Idaho), su construcción se realizó con láminas galvanizadas, objetos encontrados, chapa de madera y luz neón para modificar el entorno del objeto; los ubicamos en la obra “*White Easel with Machine Pistol*” (1979); (f.17) y en “*The Blue Duck Chair*” (1980); (f.18).



F. 17, Edward Kienholz, *White Easel with Machine Pistol*, 1979



F. 18, Edward Kienholz, *The Blue Duck Chair*, 1980

En consecuencia, **podemos afirmar** que el *assemblage* es un **proceso técnico conceptual que consiste en:** *acoplar fragmentos híbridos de la naturaleza que se empalman con objetos encontrados o seleccionados al*

³⁹ MARCHAN-FIZ, op. cit., p.166.

azar. Su **morfología** es frágil, ya que unifica desechos de objetos en forma yuxtapuesta, con una tendencia a lo **heterogéneo en su estructura final**.⁴⁰ Sin embargo, los artistas han aplicado en el transcurso del siglo XX el término *assemblage* para artefactos contruidos con materiales neutros, empalmes de objetos industriales y desechos encontrados o seleccionados. En tal virtud, en el siguiente apartado clarificaremos la distinción entre *assemblage* y el proceso técnico conceptual denominado ensamblaje-construcción.

1.2. PARÁMETROS DEL ENSAMBLAJE-CONSTRUCCIÓN

Definir el término **ensamblaje-construcción** es primordial. En el apartado anterior configuramos diversas diferencias con el *assemblage*, como la utilización de materia de la naturaleza unificada con objetos seleccionados. Una vez que determinemos los parámetros del ensamblaje, como su composición, características formales y materiales. Presentaremos al final del segmento, la propuesta del término *neoensamblaje* columna vertebral de la investigación. En la tesis comprobaremos que para los objetos actuales, es conveniente ampliar el término ensamblaje, creando una adecuación al esquema para prácticas contemporáneas.

José de las Casas Gómez nos indica en su ensayo, "*Procesos fundamentales de acción sobre la materia (II)*", que convergen de manera cercana dos palabras -**ensamblaje y construcción**- y, que al unirse dan la connotación del esfuerzo de los artistas a mediados del siglo pasado en elaborar otro sistema para la escultura. Por consiguiente, la evolución del *assemblage* con otros materiales y componentes, generó otra estructura constructiva, con **sujeción de sus partes** con remaches, tuercas y tornillos. Los artistas utilizan el material neutro como el acero, aluminio o alambre, estableciendo otra proporción del ensamblaje-construcción. Lo trascendente del ensamblaje corresponde a los materiales integrados a la obra, desde procesos industriales hasta objetos encontrados o seleccionados, al respecto José de las Casas nos dice:

Construcción y ensamblaje son dos procesos técnicos y conceptuales de actuación sobre la materia que sólo durante la modernidad se llegaron a valorar como mecanismos autónomos y propios

⁴⁰ Propuesta personal, definición del *assemblage*.

del lenguaje final de la escultura, antes que como partícipes del entramado estructural interno de su configuración ósea; hasta tal punto esto es así que es posible tomar ambos procedimientos como punto de partida para estudiar los cambios fundamentales que la disciplina sufrió en su seno durante el periodo de las vanguardias históricas.⁴¹

Una de las propuestas de la tesis, consiste en la incorporación del término ensamblaje a la obra contemporánea. Evidenciar que los objetos actuales tienen un componente de ensamble, es parte esencial en los alcances de la investigación. Conforme al apartado anterior ubicamos los ensamblajes de Pablo Picasso "*Guitarra*" 1912 (f.12) y otros instrumentos musicales, como prototipos de un ensamblaje inicial, prevaleciendo materiales neutros y componentes abstractos. La lámina de acero, alambre, cuerda y sobre todo los remaches o tornillos de sujeción generan la epidermis general del ensamblaje, convergen en la composición de la obra de forma contundente.

Normalmente la tendencia la ubicamos como una **técnica** para la creación del objeto artístico. No obstante que el ensamblaje es un sistema de empalmar piezas y conceptos, debemos dilucidar su alcance formal y sobre todo su aportación al género escultura. Conforme al desglose del apartado, aseguramos que el término es aplicable a la escultura contemporánea. Dejemos claro que el ensamblaje-construcción tiene **pocas afinidades** al *assemblage* histórico y que vive su propio sistema de legitimación. Dentro del cuerpo de la tesis en sus diversas divisiones hemos otorgado al ensamblaje características especiales dentro de la tendencia escultórica actual.

Al redefinir la técnica para el ensamblaje-construcción, **aportamos a la escultura** un cambio para la elaboración del objeto. Por lo que, recreamos el término ensamblaje con nuevos componentes y, evidenciamos que en la mayoría de los artefactos aparece un sistema de **sujeción** como el atornillado o remachado y la aplicación de materiales neutros y sistemas industriales. Lo que permite crear obras de mayor dimensión como las propuestas para arte público.

¿Para qué, nos sirve recrear el término ensamblaje y generar una terminología que corresponda al avance del arte tridimensional? Consideramos indispensable definir correctamente las **características** del ensamblaje y connotar su diferencia con otros objetos similares. Además de señalar el contenido del término, enmarcamos sus parámetros, materiales y destino artístico. Al realizar un ensamblaje con las características de la tesis, apoyamos a escultores noveles a distinguir entre los procesos tridimensionales y los objetos globalizados.

⁴¹ DE LAS CASAS, José y Otros, "*Procesos fundamentales de acción sobre la materia (II)*", *Procedimiento y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal/Bellas Artes, 2009, p. 43.

En el museo de Arte Moderno de la ciudad de México se presentó la **exposición "Hecho en Casa"** (2009 - 2010), los curadores de la muestra confeccionaron un catálogo explicativo de las diferentes opciones en el arte objetual. Para ejemplificar el concepto mostramos dos obras de la muestra, que las identificamos como ensamblajes por ser construidas con material neutro como lámina galvanizada y la unión con remaches, "**Sin Título**" (2008); (f.19) de Melanie Smith y "*An empty vessel makes the loudest biggest bang*" (2009); (f.20) de Alejandro Almanza Pereda, es un *ready.made* construido con anaqueles de lámina galvanizada –estantería de metal-. En el capítulo cuarto de tesis abordamos las tipologías objetuales mexicanas.



F. 19, Melanie Smith, *Sin Título*, 2008



F. 20, Alejandro Almanza Pereda, *An empty vessel makes the loudest biggest bang*, 2009

El arte objetual lo debemos ubicar entre la escultura y la pintura, muy acorde al *combine painting* de Robert Rauschenberg. Así también, hay un espacio entre escultura y objeto encontrado, en el que el ensamblaje tiene cabida. Lo esencial es una práctica de hibridación en correspondencia con el *collage* y las heterogéneas construcciones de Pablo Picasso a partir de 1912.

Sobre la exposición aludida los curadores comentaron, “el artista une, recicla o **yuxtapone diversos objetos**, técnicas y/o materiales que portan una fuerte dosis de significados asociativos y referentes iconográficos. Pueden incluir prendas de vestir, fragmentos de máquinas, fotografías, palabras impresas, elementos arquitectónicos, pigmentos, luces eléctricas.”⁴²

La inclusión de **materiales** diversos en el catálogo “*Hecho en Casa*” es singular. Así también, en el ensamblaje es determinante el uso de espacios internos, entre la estructura de partes soldadas o remachadas, ya que el volumen virtual lo expresamos en el espacio construido a partir de sus piezas unidas y desplazadas, al respecto el equipo curatorial de Museo de Arte Moderno nos dice:

El ensamblaje abre un sinnúmero de posibilidades de presentación en el espacio expositivo. La obra deja de ser un objeto que se cuelga en un muro o se coloca sobre un pedestal, y ello le brinda una marcada flexibilidad o capacidad para adecuarse al espacio, dialogar con éste o trastocarlo. Su lugar es, en potencia, cualquier sitio.⁴³

El otro **espacio** en el ensamblaje lo concretamos entre las partes que constituyen la obra. La medición de espacios entre los fragmentos es fundamental para construir la forma, ya que se entrelazan las piezas. Los límites de los materiales neutros, encontrados o seleccionados por sus aristas o volumen, generan el espacio medible. Así también, las oquedades entre las formas realizadas en forma expresa contribuyen a construir la forma con vacíos determinados.

En tal virtud, en el ensamblaje analizamos el espacio conforme a la **yuxtaposición** del hueco contra la forma en volumen, excavando en el interior del bloque y por consiguiente permitiendo la desocupación de la materia. Sobre la medición por coordenadas del espacio en objetos tridimensionales, Elena Blanch González, nos dice que “los tres ejes de coordenadas que nos sirven para fijar nuestro lugar y los cuerpos u objetos (arriba-abajo, derecha-izquierda, adelante-atrás) en el espacio, nos

⁴² GARCIA, Valentina, Javier Espino y Víctor Zambrano, Curadores, “*Hecho en Casa*”, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 2010, p.6.

⁴³ GARCIA, Valentina, “*Hecho en Casa*”, op. cit., p. 6.

hablan de un espacio estático, pero, dado que los objetos no permanecen inmóviles, también debe entrar en juego la variable del tiempo."⁴⁴

Los **parámetros** formales de composición para el ensamblaje configuran la parte relevante en la hechura del producto. Determinar su alcance e implantación es indispensable para establecer, su estudio y posible **clasificación**. Por lo que, las características constantes contribuyen al análisis y conformación del objeto de estudio. Lo esencial en el ensamblaje circula en su articulación física o virtual, a través de sus materiales neutros, elementos conceptuales y su sistema de unión por sujeción. Los parámetros formales en el presente apartado rondan entre: materiales, sistema de unir partes, composición, espacio y sobre todo la formación de una técnica personal, que genere respuestas para determinar la genealogía del ensamble.

El ensamblaje **interconectamos** algunos elementos formales de la escultura, pero incorpora otros ajenos lográndose un efecto interdisciplinario que configura al objeto. Al final del siglo XX el ensamblaje tenía una **proporción** determinante en su composición formal y tendencia a la monumentalidad. Por lo que, en el ensamblaje actual abandonamos ciertas prácticas rígidas como la proporción, para determinar el alcance del objeto entre escultura, objeto urbano o monumento. En tal sentido el ensamblador tiene que combinar, referencias, afinidades, influencias y evocaciones; quizá más importante que lo compositivo formal.

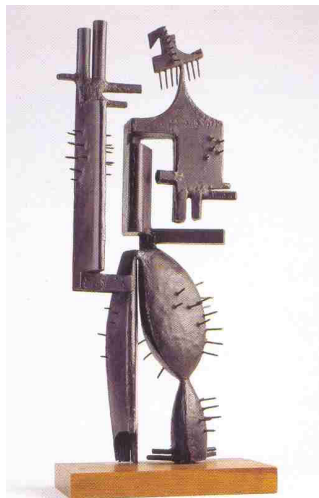


F. 21, Pablo Picasso, *La Mujer en el Jardín*, 1929-1930

⁴⁴ BLANCH, González, Elena y Otros, "Espacio", *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, Madrid, Akal/ Bellas Artes, 2006, p. 10.

El historiador Timothy Hilton en su libro sobre *Picasso*, hace alusión al ensamblaje emblemático realizado en el siglo pasado por **Pablo Picasso**, proponiendo el término **construcción** para la escultura de cambio de paradigma. Hilton con relación a la *construcción* en la escultura, hace hincapié que la obra de Picasso "*La mujer en el Jardín*" (1929-1930); (f.21) aparece el componente formal de espacio entre las partes construidas, logrando un volumen virtual y medible. Por lo que, "*La mujer en el Jardín*", generó en los escultores del siglo XX una solución lógica y contundente.

Hilton también menciona que la teoría de la escultura relacionista es la adecuada para el ensamblaje, ya que tenemos que conjuntar las partes y relacionarlas para integrar la forma. Sin embargo, los espacios internos entre las partes los visualizamos inicialmente en la obra de **Julio González**, como en "*Hombre Cactus I*" (1939); (f.22) con uniones con soldadura y tornillos. Parte del éxito de Picasso en la elaboración de los primeros ensamblajes, se le debe en forma indirecta a Julio González (Barcelona, 1876 -París, 1942) escultor y herrero de su época.



F. 22, Julio González, *Hombre Cactus I*, 1939

Conjuntamente ambos artistas consolidaron la acción de los materiales neutros, láminas, varillas, ensambles y espacio en la creación de la escultura-objeto con una nueva epidermis; ante la escultura tradicional de aquellos años. El hallazgo, con complicidad y manufactura industrial, trasformaron al objeto en algo diferente a la escultura tradicional.

Timothy Hilton nos comenta sobre la obra "*La mujer en el jardín*" de 1929-1930, que es figurativa con un destino hacia lo ambiguo. En tal tesitura, David Smith sigue la trayectoria de esa obra con un inicio figurativo y posteriormente realiza obras de carácter abstracto. Anthony Caro desde su lenguaje en la escultura, decide utilizar planchas de acero con soldadura, construcciones por azar de partes con una epidermis abstracta. Ambos escultores evolucionaron el ensamblaje por su técnica y propuesta singular.

El concepto de Hilton sobre lo *haciente* corresponde en gran medida en la construcción de la obra artística, ya sea con **herramienta industrial**, pero, siempre con la idea de intervenir físicamente en la ejecución del objeto final. La distinción entre los procesos técnicos conceptuales del arte objetual, corresponde a la forma de ejecución, ya sea con las manos, con herramienta o en combinación de instrumentos de la industria y acciones manuales directas sobre la materia; siendo la mano del artista indispensable, al respecto nos dice, "es esta capacidad de ser *haciente*, la cualidad menos común y más esencial de la escultura moderna -y es más, una difícil exigencia debido a la discontinuidad de la tradición escultórica, presente sólo realmente en David Smith y Anthony Caro [que trabajaban con las manos directamente sobre el metal conjuntamente con maquinaria]."⁴⁵

En la construcción de "*La mujer del jardín*" de 1929-1930, emerge una identidad de época sobre el maquinismo-industrial. Encontrándose en los albores de la Segunda Guerra Mundial, (1939 -1945) y, que la sociedad en general compartía las máquinas para lograr una mejoría en su vida cotidiana. Por lo que, no es casual el hecho de que la obra emblemática del ensamblaje se construyera con acero, varilla, soldadura y remaches; siguiendo la estructura de un tanque de guerra.

En la obra "*La mujer del jardín*", observamos que las líneas de acero son ensambladas, así también, las láminas se encuentran sujetas con tuercas y tornillos, creando espacios intermedios. La temática de una figura femenina caminando por un jardín es acertada, las líneas de varillas dan la connotación de plantas y jardinería a su alrededor. Lo importante de la primera escultura por construcción-ensamblaje, es el ritmo, espacio y su verticalidad de forma. La obra contiene connotaciones industriales que le dan forma humana con un dejo de abstracción. Pero el logro significativo, es el desplazamiento adecuado del espacio entre las partes de la estructura, al respecto Hilton nos dice sobre el acontecimiento escultórico, que marca el avance definitivo para la escultura-ensamble:

El principal rasgo de esta escultura es el abandono del <lenguaje> del Cubismo sintético, y su relativo desinterés por la representación

⁴⁵ HILTON, Timothy, *Picasso*, Madrid, Ediciones Desino, 1997, p. 179.

figurativa es una característica *activa*, lo cual refleja hasta qué punto se ha liberado de las convenciones sobre cómo debe esculpirse la figura humana. Algunas partes son de hierro forjado, otras están soldadas, y otras atornilladas. Su articulación, en los lugares donde está ensamblada, encajada, partida, forjada, muestra cierta excentricidad.⁴⁶

En tal sentido, diversos artistas consolidaron su obra, al conocer los hallazgos de Picasso, como **Alexander Calder** (Filadelfia, 1898-Nueva York, 1976), **David Smith** (Indiana, 1906-Nueva York, 1965), **Anthony Caro** (Londres, 1924). Así también, los minimalistas y *neodadaístas* realizaron objetos con un lenguaje propio, contribuyendo al desarrollo de la tercera vía en la escultura -la *construcción*-. En tal tesitura, José de las Casas, nos confirma lo anterior con "*La mujer en el jardín*" (1929-1930), "el punto de partida de colaboración entre Picasso y el herrero y escultor catalán Julio González, hecho que abrirá aquel horizonte que se cerraba sobre fórmulas tradicionales y una involución de corte clasicista de la disciplina disuelta [escultura académica]."⁴⁷

Picasso en un principio no estaba consciente del hallazgo en su obra emblemática de ensamblaje-construcción, dejando de lado las aportaciones señaladas en la obra iniciadora del cambio en la escultura. Sin embargo, siguió exhibiendo sus ensamblajes a lo largo de su vida, obteniendo una comisión para un ensamblaje-construcción en Chicago de la Unión Americana "**Monument for Chicago Civic Center**" en 1967 (f.23). Picasso y críticos, finalmente entendieron la aportación a la escultura contemporánea.



F. 23, Pablo Picasso, *Monument for Civic Center*, 1967

⁴⁶ HILTON, op. cit., pp.193 y 194.

⁴⁷ DE LAS CASAS, José y Otros, "Procesos fundamentales de acción sobre la materia (II)". *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal, 2009, p. 48.

Otro iniciador del ensamblaje es Marcel Duchamp, primeramente con "*Rueda de bicicleta y taburete*" (1913); (f.37) a la fecha de creación todavía no consagraba el término *ready-made*. En tal virtud, se consideraba que la obra era precursora del ensamblaje inicial en la historia de la escultura. La "*Rueda de bicicleta y taburete*", es la aportación al ensamblaje por parte de Duchamp, consiste en unir dos piezas industriales, la rueda y el taburete con una pequeña dosis de manualidad. La integración de objetos industriales con un mínimo de esfuerzo o diseño en su unión, es lo fundamental para descubrir el *ready-made*.

En la obra final de **Marcel Duchamp**, "**Dados: 1. La Cascada y 2. El Gas de Alumbrado**" de 1966, (realizada en secreto durante 1946-66, es un ensamblaje llamado Etant Donnés) corresponde a la construcción de su obra más emblemática de su quehacer artístico. Ubicado en el Museo de Filadelfia, Unión American. Octavio Paz da testimonio de aquel acontecimiento, en *Apariencia Desnuda*. Paz aporta diversos conceptos y vislumbra sistemas de construcción y materiales para el ensamblaje. Así también, en su análisis en *Dados* describe las posibles acciones y hechuras ensambladas.

Paz emplea el término ensamblaje en varias ocasiones. Es sintomática la descripción pormenorizada que hace Paz al señalar los materiales que van ensamblándose para lograr la obra final. La concordancia entre concepto, descripción de la forma y materiales neutros hace que tenga una ejecución puntual de la obra. **Octavio Paz** describe el contenido conceptual y técnico del ensamble, corresponde a objetos encontrados, seleccionados, modificados, fotomontajes y diversos materiales neutros, como alambre, ramas, láminas y el factor espacio entre los objetos implantados:

El ensamblaje [Dados] es una combinación de materiales, técnicas y formas artísticas diversas. Por lo que toca a los primeros: unos han sido llevados a la obra sin modificación alguna -las ramitas sobre las que se tiende el desnudo, la vieja puerta traída de España, la lámpara de gas, los ladrillos- y otros han sido modificados por el artista. No menos variadas son las técnicas...de la juguetería mecánica; la escultura, la fotografía, la pintura propiamente dicha y aun la decoración de vitrinas. Todas estas técnicas y formas recogen experiencias anteriores de Duchamp.⁴⁸

Ahora, entraremos de lleno en la revisión de algunos parámetros formales en la elaboración del ensamblaje. La **planimetría** constituye el eje de construcción del ensamblaje. Cada chapa que se va anexando como parte, va enriqueciendo la composición del objeto-construcción. Láminas de metal, madera u otro elemento planimétrico de la industria es susceptible

⁴⁸ PAZ, Octavio, *Apariencia Desnuda*, México, Ediciones Era, 1990, p. 118.

de desarrollar parte del ensamblaje. La combinación de los planos con líneas o varillas son también parte integrante de la solución del objeto ensamblado, la combinación de planos, línea y espacio interno dan la apariencia final a la obra.

La idea de incluir planos en el ensamblaje se ve en la obra de Picasso "**Cabeza de Mujer**" (Fernande) de 1909, (f.13) construida con planos cerrados, una vez superado el volumen la característica de utilizar planos se traslada a las superficies delgadas como láminas; encontrándose los espacios que sustituyen el volumen. La obra escultórica que retoma todas las enseñanzas del cubismo es *Cabeza de Mujer*. Picasso deja a un lado la geometrización cubista por planos y se lanza a una nueva forma de construcción, que es a través de superficies sueltas, cartón, hojalata, chapa de madera o acero.

La definición de los ensamblajes la damos por la unión de piezas libres, creando un todo para lograr el ensamble escultórico; Werner Spies nos dice lo siguiente, "Picasso ya no geometriza una construcción orgánica, sino que monta un cuerpo con piezas sueltas. Aprovecha en su empeño la fuerza dialéctica, convexo-cóncavo, de la forma. La abertura acústica de la guitarra, formada por un tubo, es a la vez cilindro y orificio. Tiene una función cóncava."⁴⁹

La **composición** ordenada de las superficies en los ensamblajes, ya sean planimétricas, cóncavas o convexas, dan como resultado la forma del objeto. Los materiales neutros como alambre, lámina de acero, cuerdas, cartón, conjugan la forma ensamblada, generando un dejo de abstraccionismo. Apoyando las anteriores ideas de carácter histórico, Guillaume Apollinaire fue el primero que acertó en ver la novedad del sistema de construcción para la escultura (marzo de 1913). Acerca de la nueva fase en la obra de Picasso escribió:

En cuanto que quiere reproducir el volumen sirviéndose de superficies, Picasso hace una relación tan precisa y completa de los distintos elementos que integran el objeto, que éstos adoptan la forma de un objeto no gracias al trabajo del espectador, obligado a percibir su simultaneidad, sino exclusivamente gracias a su ordenada disposición.⁵⁰

El **espacio** como elemento formal y compositivo es fundamental en la composición del ensamblaje. La construcción que realiza Picasso con láminas sueltas retoma el espacio como volumen. Este hallazgo es decisivo en el devenir del ensamblaje-construcción. Ya no se necesita de un volumen

⁴⁹ SPIES, Werner, *La Escultura de Picasso*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1989. p. 58.

⁵⁰ APOLLINAIRE, Guillaume, *Picasso*, en *Montjoie*, París, 14 de Marzo de 1913. Reeditado en *Chroniques d' Art*, p. 290. Citado por Werner Spies, *La Escultura de Picasso*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1989, p. 56.

cerrado para construir la totalidad de la obra. La combinación de los planos, líneas u otros elementos de carácter objetual desarrollan espacios entre los materiales industriales, recreando inmaterialidad con apariencia de volumen. La enseñanza de Picasso de utilizar el espacio como un volumen real es decisiva en el ensamblaje.

Ahora, depende del espectador visualizar la totalidad como parte real o virtual, en que sólo observaríamos oquedades, vacíos o **espacios internos**. La conexión con los espacios virtuales, láminas y líneas soldadas o remaches construyen el objeto; siendo la apariencia física y virtual la que da forma al ensamblaje. La otra parte significativa consiste en la temática y concepto del ensamblaje, ya que la técnica de la construcción, se encamina a encajar partes con remaches u otro sistema de sujeción. Los ensamblajistas manipulan materiales neutros y, logran dar un concepto o temática adecuada a la obra final.

La palabra **empalmar** o **embonar** en el ensamblaje es la clave, ya que en el sistema manual *haciente*, lo utilizamos en la construcción de la obra. Desde el *assemblage*, objeto surrealista y los primeros ensambles, unir parece ser la parte crucial para lograr la forma. Recortar láminas, buscar la proporción adecuada, soldar varillas, verificar la estabilidad del objeto, solamente se logra juntando las piezas adecuadas para la obra. El proceso de construcción del ensamblaje consiste en **borrar parte del objeto**, componer, adecuar, mover o modificar a partir del modelo, compaginando los ingredientes industriales para desarrollar la obra. Las herramientas en general, una vez que las entendemos son pinceles o gubias para modelar el ensamble; ya terminado el proceso hay que seguir empalmado conceptos (suplementos) o partes faltantes.

El sistema de **materiales industriales neutros** da fuerza plena para la ejecución del ensamblaje, ya que tienen estructura los componentes. Por lo que, el artista tiene el tiempo necesario para verificar los implementos necesarios para la construcción del objeto. Los materiales que aplicamos en el ensamblaje pueden ser modificados, **intercambiados** o reutilizados. Dándole al artista una amplitud de soluciones a largo plazo, puede darse el caso, que después de varios años concluyamos la obra o se recicle, sin que se destruya el núcleo del ensamble.

En un primer acercamiento para delimitar la definición de ensamblaje, explicamos los siguientes componentes: el ensamble es una especie de *collage* en tercera dimensión cercano a lo escultórico. Las piezas que lo constituyen pueden provenir de otros objetos, o ser hechas expresamente para colocarse como estructura unificada al objeto. La **acción de unir las partes seleccionadas**, busca una función sistémica compositiva con técnica personal. Lo **híbrido** del ensamblaje radica en la incorporación de objetos industriales reconfigurados, por su tridimensionalidad recrea el canon de la escultura.

La **hibridez** de materiales para el ensamblaje constituye una característica formal, en la construcción de la obra. Conforme a la aplicación de los primeros *assemblage*, objeto surrealista y *ready-made*, el sistema de intercambio de unir objetos tiene que ver con lo heterogéneo de la selección. Por lo que, híbrido significa utilizar diversos materiales u objetos de distinta calidad, que puede ser de naturaleza dispar, como un texto, objeto efímero e industrial destruido. Los artefactos se construyen en forma mezclada, ya que son de diferente clase y, la morfología de cada materia prima, industrial u objeto encontrado desempeña la acción de hibridez y complementa la composición del ensamblaje.

Ahora bien, en Documenta 8 de Kassel Alemania de 1987, se exhibieron un sin número de **ensamblajes**, abstractos, combinados con pintura o dibujo y cuerpos fragmentados ensamblados. En la muestra existía el factor *assemblage*, como paradigma de la obra ensamblada de finales de los ochenta. Objetos híbridos que podemos calificarlos de ‘esculturas construidas’, forjando una gran cantidad de escultura-instalación, arte del entorno, escultura-objeto, vídeo arte y fotomontajes.⁵¹

El ensamblaje transita por varias propuestas temáticas y compositivas, de un geometrismo construido por planos y prismas parcialmente ajustados a una forma sensible. Así también, reconsideramos el **minimalismo** como parte madura del ensamblaje. EL reduccionismo del *minimal art* marca una etapa, la tendencia con epidermis mínima, que reduce a su máxima expresión la forma, con implementos o materiales industriales: láminas, varillas, soldadura o uniones extremas con otros componentes. Podemos ejemplificar lo anterior con los ensamblajes de equilibrio de placas de acero que realiza Richard Serra (San Francisco, 1939) y, un nuevo minimalismo sostenido en las *bienales* actuales.

En diversas exposiciones sobre ensamblaje y **arte-objeto en México**, la de mayor alcance fue “*Diálogos insólitos: arte objeto*”, presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, en mayo de 1997, en su catálogo respectivo se elaboraron ensayos aclaratorios sobre las diferencias entre *arte-objeto*, ensamblajes y tridimensionales. Los ensayos que aludimos se refieren a la idea sobre el ensamblaje que se tiene en México como parte esencial de lo escultórico denominado *arte-objeto*. La exposición comentada se adentró en la **tipología local** denominada *arte-objeto*, sus características las abordaremos en el segundo capítulo de la tesis.

Carlos **Blas Galindo** en su ensayo “Artes conceptuales y posconceptuales”, integrado en la revista *Tierra Adentro* de 2000, nos da pistas sobre el término ensamble y sus características. Alude a pequeñas diferencias entre escultura, ensamblaje y *arte-objeto*, sin dar pistas

⁵¹ GUASCH, Anna Maria, *El Arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 404.

definitivas para su entendimiento. Por lo que, en cierta medida el alcance del objeto y del ensamblaje llegó a confundirse entre los escultores y crítica nacional, al respecto hace alusión sin dar parámetros claros, "entre los ensamblajes, los montajes, las instalaciones y los ambientes, existen importantes vínculos. Su práctica implica la combinación de partes que pueden ser preexistentes -ya sean elegidas o encontradas- o que han sido elaboradas de manera expresa. Los ensamblajes son de formato entre íntimos y medianos, y por lo regular no son efímeros."⁵²

Sin embargo, los ensamblajes con tales características anteriormente señaladas las consideramos objetos artísticos y en tal virtud, dejan la puerta abierta para que los productores sigan aportando artefactos. Otras características formales del ensamblaje son pertinentes desarrollarlas, daremos una explicación consistente para apuntalar la definición y determinar los parámetros que integran la tendencia. Consideramos que primeramente hay que concebir la forma tridimensional, debemos integrar varios materiales y aplicar diversas técnicas de ensamblado. La temática o concepto depende del artista, su entorno y en general lo que desea decir a través de su obra. El ensamblajista construye fachadas escultóricas y en el *neoensamblaje* existe un acercamiento interdisciplinario, acercándose a un híbrido de aspecto globalizado pero con un lenguaje propio con temática local.

Proponemos una definición de la tendencia, elaborada a partir de la discusión del presente apartado, que nos ayudará hacer distingos entre los procesos técnicos conceptuales del arte objetual. El *ensamblaje-construcción* **consiste en:** *la acción de integrar la forma con yuxtaposición de materiales neutros y procesos industriales. Utiliza superficies como chapas de metal, objetos encontrados o seleccionados con un sistema de sujeción como el atornillado, remachado o ensamblado. La composición requiere de una libre disposición de sus partes heterogéneas en una estructura estable y permanente.⁵³*

Por otro lado, damos a conocer los parámetros de diversos ensambladores que tienen su propio desarrollo y que constituyen una lista de posibilidades para delimitar los componentes del ensamble actual. Podemos destacar en forma general que utilizan las palabras, uso indispensable del espacio, un sistema de unión o sujeción con elementos industriales o artesanales. Los artistas aplican al ensamble: ritmo en las superficies de los planos, utilizan la simetría y realizan objetos con el sistema de seriación, como en mi obra *Neogermínación* (1998 -2001); (f.24).

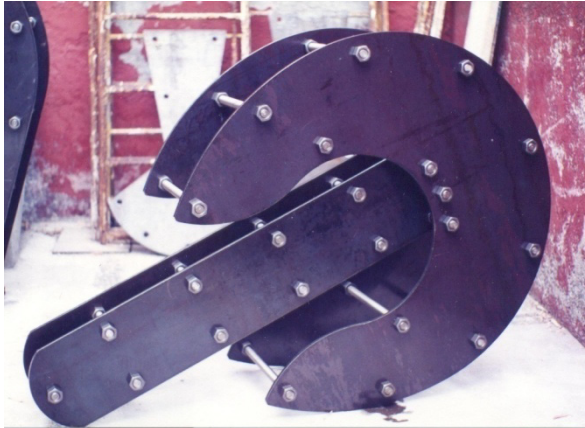
En tal sentido, contamos con ensamblajistas que escogen **materiales industriales neutros** como chapa de acero, aluminio o madera

⁵² BLAS-GALINDO, Carlos, "Artes conceptuales y posconceptuales", México, Tierra Adentro, CONACULTA, febrero-marzo de 2000, p. 7.

⁵³ Propuesta personal, definición de *Ensamblaje-Construcción*.

en composiciones asimétricas. Contamos con ensamblajes que generan una ordenación geométrica en sus partes por módulos, formas o registros; además de lograr formas simétricas y evocativas. El **ensamblador** revisa el alcance del volumen frontal como de sus laterales. Los planos -chapas de diversos materiales- de los ensamblajes generan también, espacios internos que se palpan por sus **orificios**, oquedades o agujeros.

Son ensamblajes con ritmos, con espacios internos que conceden a los planos un sistema de construcción. Observamos ensamblajes con **materiales** tan diversos como: madera, tela, terracota; siendo todo material un elemento de construcción por planos o por bloques orgánicos. Los hay también con sólo palabras ensambladas en el piso o paneles, en fin, son objetos con parámetros de sonido, textura o vídeo. Las características formales están abiertas a ser modificadas en cada construcción y adecuarse al concepto del artista.



F. 24, Pablo Kubli, *Neogermación*, 1998-2001

Consideramos importante apostar por el **arte minimalista**, verificando su vivencia actual en el proceso creativo de algunos artistas que aplican la seriación en la producción de sus obras al respecto Foster nos dice "sin embargo, no fue hasta el minimalismo y el *pop* que la producción serial se hizo coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte."⁵⁴

La *neovanguardia* minimalista aporta objetos seriales usando un sistema industrial como actitud posmoderna del ensamblador, generando un arte contemporáneo, conforme a objetos cotidianos seriados. Lo anterior es quizá un reflejo de la vida diaria que enfrentamos con **productos seriales** sin contenido. Conformamos una suerte de objetos

⁵⁴ FOSTER, Hal, *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 66.

utilitarios producidos en serie, con la idea de crear un consumo por bloques de objetos supuestamente utilitarios, Foster comenta “de este modo, el minimalismo despoja al arte de lo antropomórfico y lo representacional no tanto mediante una ideología anti-ilusionista como la producción serial.”⁵⁵

Consideramos que el sistema serial -caso concreto en México- de los años setenta, emergió con la tendencia del “geometrismo mexicano” a través de nuestras autoridades culturales, galerías y artistas. Proponiendo que las artes plásticas serían modernas con una **propuesta geométrica**, lo cual está presente hasta nuestros días, principalmente en la escultura pública. La propuesta geometrizarante utilizada por gran número de escultores inhibieron proyectos *neominimalistas* sobre seriación, mecanismos combinatorios o de interacción, lo anterior es sustentado por **Cuauhtémoc Medina** en su ensayo *Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)*:

Uno de los principales elementos desplazados -por no decir reprimidos-, en esas definiciones críticas, fue que una parte sustancial de los experimentos visuales del periodo estuviesen marcados por la búsqueda de sistemas metodológicos de producción definidos por la serialidad, la búsqueda de mecanismos combinatorios y la integración del público con estructuras ambientales o físicas.⁵⁶

Por otro lado, la imposición de la tendencia del “geometrismo mexicano” por el medio cultural estatal generó consecuencias en la creación de ensamblajes públicos geometrizarantes, contruidos con una epidermis aleatoria. La **modernidad cultural en México** empezó a dilucidarse, a partir de la escultura geométrica en espacios públicos. En la esfera gubernamental situaron a la **escultura en placa de acero** como parámetro de la modernidad cultural. El ensamblaje con materiales neutros, no significa que tiene que ser geométrico, serial o público. Por lo que, no fundamentemos lo geométrico escultórico con los parámetros del ensamblaje, al respecto Medina dice:

...lo “geométrico” no es un mero dato visual, sino la presentación concreta de series, estructuras, combinatorias y progresiones lógicas, creación temática y artificial. Pero como no hay concepto sin consecuencias, uno de los efectos más insidiosos del llamado “geometrismo mexicano” fue propiciar pinturas y esculturas que, en efecto, son sólo expresión geometrizarada (y superficialmente modernizada) del arte tradicional.⁵⁷

⁵⁵ FOSTER, op. cit., pp. 66 y 67.

⁵⁶ MEDINA, Cuauhtémoc, *Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)*, *La Era de la Discrepancia Arte y Cultura Visual en México 1968-1997*, México, Editado por Olivier Debrouse, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus), UNAM, 2007, pp. 123 y 124.

⁵⁷ MEDINA, Cuauhtémoc, op. cit., p. 126.

La **repetición** como concepto en ciertos ensamblajes es una constante, ya sea por la temática, el sistema de enlace, los materiales o la disposición de objetos -uno detrás de otro- en una galería o museo, al respecto Foster nos dice: "...la repetición, la re-producción de simulacros, tiende a subvertir la representación, a rebajar su lógica referencial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizá se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación)"⁵⁸.

Por otro lado, el conjunto de varios ensambles en agrupación crea una sola obra, debemos considerar los aspectos del *neominimalismo* para proveer, que ese conjunto de ensambles tenga un diálogo, una fuerza entre los elementos materiales, técnicos y conceptuales; para crear una unidad escultórica. Indicando que la integración por ensambles, corresponde a la consecuencia de la aplicación de los parámetros minimalistas, al respecto Daniel Marzona nos comenta, "el arte minimalista apostaba específicamente por la **experiencia y percepción** concretas de cada obra en su contexto concreto,...sino que debía (el espectador) percibir un objeto que compartía su mismo espacio vital, y reflejar y llenar de significado por sí mismo el proceso de esa percepción."⁵⁹

El **módulo** como elemento formal en los ensamblajes lo generamos por repetición del mismo elemento o de su progresión por tamaños de: objetos encontrados, seleccionados o ensamblados con materiales industriales con ciertas modificaciones. El sistema modular es el más utilizado para configurar ensamblajes por la progresión matemática de medidas para recrear formas repetitivas conforme a la temática preconcebida.

En consecuencia, debemos estar alerta con la tecnología de la época de la neovanguardia para comprender su contexto singular. Podemos afirmar ampliamente que los ensamblajes actuales están fundamentados en la *neovanguardia*, y existe un florecimiento en su aplicación en la obra, ya sea por afinidad o correspondencia, al respecto Foster nos comenta:

En el discurso de la tecnología los términos vinculados con estos momentos proyectan una totalidad ideológica: la era de la reproducción mecánica en los treinta, la era de la revolución cibernética en los sesenta y la era de la tecnociencia o la tecnocultura en los noventa (cuando la investigación y el desarrollo, o la cultura y la tecnología, no pueden separarse).⁶⁰

En el ensamble podemos aplicar un sólo material como elemento formal, que genere el concepto, aglutinando como posibilidad: la placa de acero,

⁵⁸ FOSTER, op. cit., p. 67.

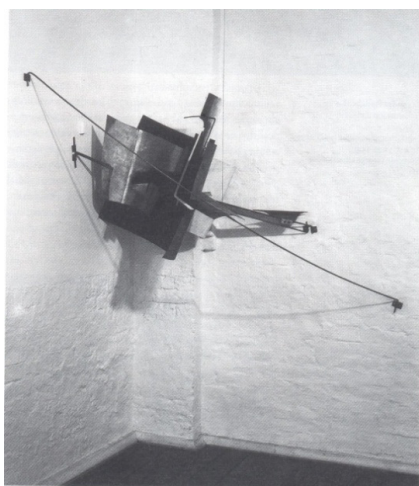
⁵⁹ MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista*, Colonia, Taschen, 2004, p. 11.

⁶⁰ FOSTER, op. cit., p. 222.

cemento o plástico. La presencia del **ensamble urbano** como ejemplo circunstancial es determinante, ya que debe visualizarse por articulación, movimiento físico o virtual. Por otro lado, la técnica es inherente a los parámetros del ensamble, siendo la actitud o intención del artista proponer el objeto como ensamblaje. Para los *neoensamblajes* es evidente la diferencia entre objetos específicos y el ordenamiento serial o repetitivo, puesto que entre ambos hay una tensión lógica y necesaria, Foster nos dice, "una vez más esta estructura serial integra al *minimalismo* y al *pop*, como ningún otro arte antes de éstos, en nuestro mundo sistemático de los objetos, las imágenes y las personas seriales."⁶¹

Ahora, abordaremos la parte histórica y demandante de los **materiales** en el ensamblaje, tenemos el caso de Pablo Picasso que a partir de 1912, en sus artefactos utiliza materiales cotidianos e industriales como: cartón, cuerda, lámina de hojalata, pigmentos, hule, papel pegado, cristales, espejos, metal y madera, construyendo planos envolventes. Picasso representó instrumentos musicales que se registraron en fotografías, creando el valor del plano, el contraste y la afinidad de los materiales, incluso el color. La apuesta por el ensamblaje ha sido positiva, llegando a la actualidad de manera vigorosa y contundente.

La enseñanza que nos dejó Picasso sobre la construcción-ensamble, fue asimilada por la escena rusa, ya que facilitó en forma indirecta la creación de la vanguardia constructivista. La vanguardia no buscaba al objeto cotidiano como los cubistas, sino en forma directa la construcción del objeto funcional arquitectónico. La *Revolución de Octubre*, coincide con los ensamblajes de Vladimir Tatlin, (Moscú 1885-1958) alcanzó el clímax con su **Relieve de esquina** de 1915 (f.25).



F. 25, Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina*, 1915

⁶¹ FOSTER, op. cit., p. 70.

Tatlin conformó una agrupación de formas metálicas sustentadas y ensambladas por unas varillas ancladas en una esquina, con planos juxtapuestos de lámina y cartón con soporte abstracto. Tatlin es considerado el iniciador del constructivismo, realizando ensamblajes funcionales-utilitarios para proveer una respuesta social, obteniendo un lugar en el arte ruso.

Los parámetros del ensamblaje ruso se conforman con materiales neutros, estableciendo relaciones claras y abiertas entre los insumos. Los artistas rusos mantuvieron la identidad de cada elemento con una tendencia abstracta y funcional, logrando compaginar sus objetos con la revuelta social. Por lo que, el *collage* y los ensamblajes con materiales industriales, proclamaban el objeto de utilidad social, bancas, utensilios, diseños para la vida doméstica en general, tratando de generar una sociedad igualitaria. Lograron crear un cambio en su arte, en tal sentido nos indica Lynton: "el *collage* y la construcción respondían a una necesidad instintiva, especialmente obvia en Rusia: hacer un arte nuevo en una nueva sociedad, pero también cargar de significado colectivo lo que se hacía. Este significado podía remitir a la utilidad: los constructivistas querían mejorar la vida de la gente."⁶²

La diferencia del ensamblaje-construcción de objetos neutros con la vanguardia constructivista, consistió en la comunión con la arquitectura y la función social del objeto. La concepción espacial en *Relieve de esquina* de 1915, señalada a menudo en sentido constructivista, presupone cierta indiferencia respecto del material. Esto es precisamente diferente en el caso de "Guitarra" de Picasso, ya que trató de interpretar una forma para hacerla comprensible en tres dimensiones y, de construir con la forma un modelo materialmente neutro.

Sin embargo, en el ensamblaje aparece en primer plano el material, el carácter de reproducción es negado *a priori* por las técnicas objetuales. Toda vez, que el ensamble es la acción de unir conceptos, materiales, técnicas y toda suerte de objetos y productos tecnológicos, recreando un instrumento coherente.

El proceso creativo para **desarrollar la técnica** del ensamble se logró con Pablo Picasso en la serie *Instrumentos musicales*, primeramente por la unión de cartón o papel. En un segundo estadio, la incorporación de chapas de madera y láminas de acero. Y, por último, acciones para sujeción del material, ya sea remachando los planos (chapas o placas) en frío y, generando oquedades en las superficies diversas para complementar la forma con el espacio. En consecuencia, los artistas en su proceso de ensamble por construcción, obedecen a sus **bocetos**, ya que son aproximaciones a la

⁶² LYNTON, Norbert, *Cubismo y cubismos: variaciones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX, Las formas del Cubismo, Escultura 1909-1919*, Madrid, Ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 56.

forma definitiva. Así también, realizan el modelo previo en cartón o papel, para ir cubriendo las fallas técnicas que pueda tener el boceto; sobre todo por el coste y el tiempo que se invierte en la elaboración del ensamble.

Ahora bien, los materiales utilizados en la creación de ensamblajes escultóricos derivan por un lado, de la adaptabilidad del proceso a la *neovanguardia*. Por el otro, los ensamblajistas utilizan desechos, encontrados o seleccionados y los incorporan al núcleo con **sistemas industriales**. El ensamblaje realizado con basura es escaso, debido a que la cultura de la escultura no acepta tan fácilmente obras con desechos, ya que la basura industrial puede ser encajada en objetos que posibilitan el ensamblaje.

La otra vertiente que nos ocupa para la presente tesis, es el uso industrial de implementos por catálogos estandarizados, de materiales neutros y repetitivos con normas preestablecidas para la industria fabril. Podemos señalar, que los artistas se adaptan a sistemas técnicos de soldadura, remaches y de sujeción. El uso indistinto de metales como el aluminio de color o el acero inoxidable, con una gama extensa de acabados fabriles, hace que se tenga una variedad y riqueza de pátinas con formas forjadas en frío. En la tesis le damos énfasis a los materiales de carácter industrial como base definitoria en la construcción del objeto, al respecto Simón Marchán nos dice: "Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación."⁶³

Para el desarrollo del ensamblaje, el material tiene una importancia determinante en la **incorporación de objetos cotidianos e industriales**. El artista tiene que visualizar cómo intervenir el objeto conforme a su temática personal. El concepto lo encontramos correlacionado con el agrupamiento de materiales que dan respuesta al contenido. Necesitamos determinar conscientemente que los materiales escogidos para forjar la obra, empalmen y, tengan eficacia en su interrelación con otros de igual o de diferente especie. En la construcción del ensamble es conveniente hacer concesiones, rechazar alguna parte del material o intervenir con otros objetos.

Con relación a la industria, consideramos importante para el ensamblajista verificar en **catálogos**, las medidas y tipo de material, así como, su posibilidad de modificación y construcción del objeto. El ensamblador, a través de sus maquetas o modelos, encuentra las propiedades de la industria para lograr la forma deseada conforme a sus planes para la obra. En tal sentido, la pintura en esmalte, sistema de corte, dobléz, rolado o maquinado son fundamentales y requieren de un conocimiento fabril y técnico.

⁶³ MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1997. p. 160.

En los talleres de calderas (maquila) y fábricas nos solicitan planos o diseños para programas de ordenador para el sistema de oxicorte o plasma. En la construcción del ensamblaje, los operarios utilizan planos en la fabricación de los moldes o piezas definitivas en metal. Una vez que, obtenemos los implementos de la industria conforme al plan previamente trazado, en la intimidad del estudio o taller, el artista inicia el ensamble de las piezas separadas, uniendo un rompecabezas.

El **armado del ensamble** respeta la maqueta, ya que podemos ir modificando el modelo por los implementos industriales o cotidianos que se unen para lograr la forma preestablecida, al respecto Marchán nos dice: "El *assemblage* está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar."⁶⁴

En tal tesitura, el artista busca el material adecuado, puesto que el oficio es unir piezas, técnicas y conceptos. El proceso es arduo y en ocasiones existe rechazo, pérdida o fracaso en la unificación de las partes en el objeto. El autor está sujeto a las formas industriales de normas estandarizadas u objetos cotidianos en serie; en tal sentido debemos dialogar para entender los materiales y empalmarlos adecuadamente para obtener el ensamblaje final, Marchán nos manifiesta que en la construcción del *assemblage* se prefieren:

Fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues, está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo.⁶⁵

Para desarrollar un ensamble existen diferentes **técnicas**, pero todas ellas están ligadas directamente con los materiales y el concepto del autor. Un objeto cotidiano de plástico es muy diferente su técnica de ensamble, a uno de madera o de piedra. La técnica personal del ensamblajista va acorde a su conocimiento de herramientas, materiales y diseño. En la creación de modelos o maquetas regularmente conservamos cierta ingenuidad por parte de los artistas, que creen en la facilidad de unificar materiales diversos y desconocidos. La otra técnica que va asociada a los materiales en forma indirecta y única, consiste en la adecuación particular de adaptar los materiales, es un oficio personal que se adquiere a través de los años de experiencia.

Las técnicas más seguras para los ensambles van desde: el sistema de **acumulación de objetos** de una misma familia, o la debida distribución

⁶⁴ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 164.

⁶⁵ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 164.

del objeto en el espacio, hasta su esparcimiento en el suelo o la inclusión de textos. El caso del artista Arman (Niza, 1928-1999) es singular, ya que acumulaba objetos encontrados y seleccionados para su propuesta; utilizaba la adición-densidad con el sistema de repetición por unidades. Por lo que, la densidad de objetos radica la fuerza de sus ensamblajes, al contar con cantidades iguales o parecidas de: relojes, pianos, coches, tubos de pintura, artefactos industriales; o cualquier instrumento de repetición, coleccionable y debidamente seleccionado; al respecto Marchán nos dice sobre el artista:

Arman sistematizaba el *objet trouvé* no como algo asilado en confrontación, sino multiplicando los objetos idénticos: cepillos de dientes, despertadores, máquinas de escribir, cabezas de muñecas, aparatos de fotos, etcétera: la acumulación de objetos de la misma familia, conservando cada uno sus peculiaridades de forma, color, dimensión, configuran un todo plástico, apto para hacer germinar un mundo de fantasía, atractivo dentro de sus posibilidades asociativas, recurriendo a principios compositivos repetitivos o caóticos y casuales.⁶⁶ Lo anterior lo apreciamos en la obra *Acumulación de jarras*, de 1961 (f.26).

En las decisiones aparentemente fáciles de la **técnica objetual**, podemos variar la selección de los objetos o lo encontrado en el basurero. El pepenador conceptual logra fabricar su propio sistema técnico de ensamble, desde localizar las piezas adecuadas, la forma de su obra, hasta ejercer el acomodo en el objeto. En el transcurso del tiempo el ensamblador llega a desarrollar su propia sistematización técnica: basura, objeto cotidiano o de implementos industriales. En síntesis, tenemos dos estadios de técnica; la que va directamente relacionada al material, su composición industrial, o artesanal y la otra corresponde al artista en su concepto para solucionar la forma final del objeto, al respecto Marchán nos dice:

Duchamp...instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial.⁶⁷

⁶⁶ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 167.

⁶⁷ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 161.



F. 26. Arman, *Acumulación de jarras*, 1961

En los ensamblajes industriales objeto de estudio de la tesis, necesitamos verificar y entender el material neutro, como ejemplo la lámina de aluminio difiere a la placa de acero. Su compactación, madurez y su posible deformación -tensión y compresión-, dan lugar a modificaciones en la forma. El conocimiento de los materiales es indispensable en la conformación de un posible lenguaje propio. En la construcción del ensamblaje requerimos ejercer decisiones torales como: barrenar la lámina, sistema de sujeción de los insumos, estudio de las medidas de la industria por catálogo de los materiales y sobre todo su proporción con respecto del objeto a ensamblarse.

Consideramos que el objetivo artístico es la sustentación del ensamblaje por sus **partes**, forjando un oficio difícil de aprender y ejercitar. Otros elementos técnicos a tomarse en cuenta en el desarrollo de su propia técnica son: la definición y componentes para el ensamblaje, la temática y la organización de sus elementos formales. Consideramos que la **repetición** de los implementos industriales recrea la estructura, pasando por el rito que dan los procesos industriales, en el uso indiscriminado de módulos, crean sinergias en la forma definitiva. La unificación de la basura u objetos cotidianos con sistemas industriales, es sin duda, difícil de conciliar en un mismo ensamble.

Lo **evocativo** del ensamble se relaciona directamente con lo que quiere decir el artista. El objetivo es lograr a través de todos los elementos anteriormente citados, la forma ideal para presentar un ensamble que diga algo relevante al espectador, al respecto Marchán nos dice:

Duchamp...Profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos...En un segundo lugar, Duchamp libera a los

objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo.⁶⁸

Como advertimos el oficio de un ensamblador es muy complejo, tiene que dominar y conocer ciertos materiales, adquirir los objetos cotidianos de la industria o allegarse cierta basura. Por otro lado, los ensamblajistas que manejan sistemas industriales, tienen la necesidad de conocer el uso de herramientas y de técnicas especiales que se requieran. El artista con sus materiales y su propia técnica deberá posicionarse ante un paradigma global, nacional o local, para lograr a través de los años un lenguaje propio de su obra.

En tal virtud, debemos definir el **nuevo ensamblaje** que deriva del *assemblage* y da cabida a la obra contemporánea. Una de las aportaciones de la tesis consiste en configurar las características del nuevo ensamblaje, en una aplicación vigente. Por lo que, al definir el *neoensamblaje* es fundamental para los ensamblajistas que quieren adentrarse a la globalización. El *neoensamblaje* incluye aproximaciones textuales y sistemas de multimedia que unen; dejando la puerta abierta para que se incorporen a los parámetros diferentes procesos en el futuro. La influencia del ensamblaje en el arte actual se encuentra desglosada en los diferentes capítulos de la tesis, ubicando a los **precursores y analizando la obra actual** de ensamblajistas que son parte de la globalización.

Por otra parte, Gerardo Estrada establece lineamientos sobre el *assemblage* en su ensayo "Teodoro González de León, Artista" (1996), concreta la **definición** sobre el ensamblaje que visualiza en la obra del arquitecto González de León:

Ensamblar (unir, juntar) y excavar (quitar a un sólido parte de su masa practicándole una cavidad) son los dos procedimientos universales para crear espacios habitables, temporal o permanentemente (la arquitectura -ha dicho Teodoro González de León- son volúmenes que envuelven y desenvuelven espacios...Entre uno y otro procedimiento queda comprendido el quehacer del arquitecto)⁶⁹.

Respecto a la anterior definición, podemos manifestar que la obra de Teodoro González de León, la sustentamos en los materiales y oficio arquitectónico empleado, tiene un énfasis en el uso singular del proceso manual, en la realización de las maquetas con aplicaciones de color a mano y su proceso de azar y construcción-excavación. Para verificar los ensamblajes de González de León, lo encontramos en el tercer capítulo de tesis.

⁶⁸ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 161.

⁶⁹ ESTRADA, Gerardo, "Teodoro González de León, Artista", México, 1996, p.15.

La investigación nos da pauta para determinar que el ámbito del **neoensamblaje** requiere desde la técnica de ensamble, objetos encontrados o seleccionados, diversos materiales neutros, tecnología, sistemas de sujeción hasta la multimedia. La disciplina del oficio técnico y conceptual en el ensamble es determinante para empalmar los componentes y lograr el objeto globalizado. La **ampliación del término** contiene nuevas adherencias específicas como: el incremento de elementos conceptuales y un aumento considerable en su proporción y materiales neutros industriales. También hay que tener en cuenta, la técnica personal de ensamblar las partes, y la inclusión de elementos conceptuales y multiculturales haciendo énfasis a lo etnográfico.

En tal virtud de todo lo expresado anteriormente, el *neoensamblaje* lo consideramos un sistema mental y técnico para resolver el aspecto formal del objeto artístico, desde la construcción objetual, transitando por el cuerpo ensamblado, hasta la propuesta de exhibición, presentándolo en formatos de instalación, escultura e hibridaciones artísticas actuales. **Una definición general del neoensamblaje** en el arte corresponde a la *acción o efecto de unir: ideas, objetos industriales-cotidianos, conceptos, materiales, técnicas, medios alternativos que unifiquen en un todo la forma ensamblada.*⁷⁰



F. 27, Pablo Kubli, *Máscara Articulada*, 2008

⁷⁰Propuesta personal, definición de *Neoensamblaje*.

Para ejemplificar el *neoensamblaje* que se inscribe en la tesis, citamos “*Cábalas Futboleras*” (2006); (f.141) y “*Máscara Articulada*” (2008) ambas de producción personal; (f.27). Por lo que, es el término adecuado para señalar los procesos artísticos locales, configurándose una definición inicial para el término. No obstante todo lo anterior, es conveniente presentar el *neoensamblaje* incorporando el montaje de objetos encontrados y ensambles diversos en una composición que incluya artefactos utilitarios, de consumo y materiales neutros industriales. En el siguiente apartado establecemos el alcance de la estrategia de la Deconstrucción y el palimpsesto sustento del *neoensamblaje* actual.

1.3. APLICACIÓN DE LA DECONSTRUCCIÓN Y PALIMPSESTO

Presentamos diversas **licencias en el apartado** sobre la conveniencia de utilizar la **estrategia de la deconstrucción para el ensamblaje**, ya que los procesos técnicos conceptuales del arte objetual los podemos comparar con la acción de hurgar textos conforme a sus capas arqueológicas. Asentamos analogías entre intertextualidad y ensamblaje en la incorporación de partes híbridas en su núcleo, a través de posibles acercamientos a métodos procesuales y de índole filosófico.

Al adoptar la estrategia de la deconstrucción de **Jacques Derrida**, (Argelia 1930 - París 2004) es considerando como posestructuralista que aportó al arte varias alternativas para obtener un **enfoque de análisis del objeto**. En la presente sección para fundamentar el artefacto objetual, construimos correspondencias textuales en citas del libro *De la Gramatología*, como un acercamiento especulativo teórico para el ensamblaje. La postura de escarbar en diversos escritos literarios y fundamentarlos vía arqueológica, nos introduce a descubrir la escritura en fragmentos, con posibilidades de aplicación comparativa con el proceso de creación para un objeto.

La postura inicial en la deconstrucción es **modificar el logocentrismo** de nuestra historia occidental, como es el habla (centro) y la escritura (marginal). Sin embargo, “el término <deconstrucción> suele referirse a una lectura que apunta a la descentralización, es decir, a desenmascarar la naturaleza controvertible de todo centro.”⁷¹ En tal virtud,

⁷¹ POWELL, Jim, *Derrida para Principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2007, p. 23.

acoplamos el ensamblaje para ubicarlo en el centro y la escultura como marginal en forma temporal vía la estrategia de *opuestos binarios* que desarrolló Derrida.

En la deconstrucción escudriñamos textos literarios con ciertas conexiones, y solamente verificamos la salud de su estatus textual. Encontramos una palabra o párrafo discordante o equivocado, modificándose con un pequeño movimiento de nuevas palabras, que cambian o desvían el significado de la unidad original. Conforme al método deconstructivista verificamos las contradicciones, otorgando **modificaciones constreñidas como licencia para el ensamblaje**. Lo anterior se sustenta en que Derrida parte de un archivo de orden filosófico dentro de los posestructuralistas, crea una estrategia teórica del texto-literatura. Propone una especie de nueva autoría (reescribir) de textos argumentativos con pequeñas variables.

En tal tesitura, la parte sustancial del *assemblage* es **borrar la superficie del objeto y reutilizarlo con otra escritura** e implantando en el núcleo los fragmentos del desecho. Al recrear otro objeto distinto, el intercambio de partes conforma ensambles. En tal sentido, construir de manera permutada alcanza el objetivo de recrear a partir del sustituto, Derrida nos dice al respecto, "...inaudible de esta permutación de letras, siempre podrá hacerse como si esto no señalara ninguna diferencia."⁷²

La acción de borrar e inscribir nuevamente, corresponde al **palimpsesto**, sistema utilizado en borrar lo escrito en los papiros antiguos y reutilizarlos. Al cancelar el estrato inferior del objeto y reescribir con otros objetos, se logra el ensamblaje. Por lo que, el término *palimpsesto* es crucial en el análisis del artefacto, ya que en su construcción va borrando el estrato anterior, dando una suerte de borrar para volver a escribir en el objeto y verificar su capa objetual anterior.

La estrategia de la desconstrucción en el ensamblaje, consolida una lectura argumentativa con un acercamiento formal-evocativo-compositivo de las obras representativas de ensamblajistas. Toda vez, que los objetos que aparecen en la tesis les aplicamos la operación analítica de **dislocación por estratos**, significa averiguar entre las capas de construcción del objeto sus componentes. Consideramos que el impacto de sustentar parte del *assemblage* con la deconstrucción es singular, generando una propuesta firme en el arte actual.

Por lo que, el objetivo del presente apartado es aportar algún elemento de la deconstrucción y el *palimpsesto* en la tesis, forjando la conceptualización del ensamblaje. La estrategia de la deconstrucción es no construir para rehacer, ya que el conocimiento de los estratos del objeto al borrar lo anterior e inscribir en las nuevas partes con otros objetos emergen

⁷² DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 39.

las distintas capas o estratos. La deconstrucción carece de un método para construir de manera literal. Por lo que, los ensamblajes renacen a partir de **escarbar en las capas del objeto** previo y de borrar para reescribir en otra superficie. Deconstruimos como estrategia al borrar la escritura anterior, provocando diseminación (el juego diseminado del texto), conforme a los parámetros del palimpsesto.

La deconstrucción son textos dentro de otro texto, para nuestro estudio haríamos la transcripción de escribir con objetos sobre otro objeto. Un texto desconstruido por palabras claves, consiste en escarbar en diversos textos haciendo pequeños cambios, y por analogía las partes del objeto serían las claves (palabras) para **recrear otro objeto a partir de sus fragmentos empalmados**. La deconstrucción no se apega al argumento, la crítica no se entretiene con lo retórico, solamente como desvío del argumento central. Rebasar el texto, completar lo escrito constituye el aura y no está anclado a su contenedor.

Así también, la deconstrucción encamina un legado de análisis, que alude al texto de una nueva escritura objetual. Lo analítico crítico difiere de la estrategia de la deconstrucción, ya que al abordar un primer texto producimos un segundo con consecuencias y tensiones intertextuales. Por lo que, escribir sobre otro texto es conjugar la deconstrucción en el ensamblaje, Derrida nos dice que “en el curso de una escritura sobre la escritura, de una escritura en la escritura y cuyos diferentes trayectos se encuentran, pues, pasando, en ciertos puntos muy determinados”⁷³.

La desestructuración como estrategia en la obra de Derrida, inhibe la destrucción física del objeto, ya que aporta un cambio de paradigma. En el proceso de construcción del ensamblaje, acoplamos objetos encontrados o seleccionados, **borrando la escritura del objeto anterior, reconstruyendo otro artefacto con características propias**. La parte medular de la deconstrucción es el estudio y análisis de cada estrato para verificar su estructura constructiva, Guasch nos comenta “en el sentido de des-hacer algunas etapas estructurales dentro de un sistema, es decir, deshacer una edificación para averiguar cómo está construida y deconstituida.”⁷⁴

La **huella** de la escritura en el ensamblaje corresponde a las partes dislocadas del objeto, constituida por fragmentos encontrados o seleccionados. La inscripción en el texto es análoga a inscribir con objetos en el núcleo del artefacto. La nueva escritura produce una huella sobre otra huella realizada en el ensamble, a través de sus partes integradas o interconectadas. La deconstrucción la sustentamos en la **arqueología para verificar capa sobre capa**, urdiendo la disección pertinente bajo un

⁷³ DERRIDA, op. cit., p. 39.

⁷⁴ DERRIDA. Citado por Anna Maria Guasch, *El Arte último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 408.

protocolo; ya que el significado de cada capa embonada o desarticulada concibe la alegoría del objeto final.

El sistema de arqueología descubre varios aspectos en la propuesta de Derrida para el arte, el recombinar cada capa de la superficie del objeto, atañe una suerte de estudio arqueológico de los estratos. Cada objeto por su construcción, tiempo y modificación concentra **capas de historia** sobre otras capas. En las acciones del ensamble diseccionamos para descubrir qué hay, entre las capas del tiempo sobre el objeto. Al accionar la arqueología podemos comparar un yacimiento que presenta mezcla de estratos, impidiendo a los arqueólogos saber cuál es el superior y cuál el inferior.

Aplicando la estrategia aludida el objeto es central y su opuesto binario sería el desecho, lo encontrado y lo seleccionado. Al desmembrar o desarticular el objeto en partes, nos lleva la acción a una **descentralización** y a partir de sus piezas utilizamos la técnica de la deconstrucción. Las **partes unificadas** -son marginales- y, al ser desarticuladas pasan a ser temporalmente centrales, conforme al sistema de logocentrismo. Al confeccionar la visibilidad de las partes marginales del objeto, las podemos convertir en centrales, provocando una suerte de cambio logocentrista. La centralización que tenía el objeto original, le implantamos la deconstrucción y cambian sus partes emergiendo un nuevo centrismo a partir de las piezas embonadas o sueltas.

En la construcción del ensamblaje consideramos que la actitud de **seleccionar** las piezas para ser unidas y dislocar el logocentrismo, genera cambios en las partes reemplazando las huellas del objeto original. Por lo que, concretamos el opuesto binario entre objeto y desecho en forma temporal, de la periferia al centro. En tal virtud, **el ensamblaje sería central y la escultura marginal**. Derrida en su obra *De la Gramatología* hace referencia del deseo de la sociedad de tener o pertenecer a un centro, da cabida a determinar opuestos binarios, siendo el ejemplo más utilizado, naturaleza-cultura. La primera palabra es la contundente -juego de sistemas- y el segundo concepto es lo marginal.

Podemos establecer **opuestos binarios**, que nos den la posibilidad de aplicar la deconstrucción como estrategia para descentrar los opuestos. En tal virtud, nos propusimos plantear varios opuestos binarios en la investigación, conforme al siguiente esquema.

Es una **propuesta de cambio en el sistema logocentrista** aplicando la *oposición binaria* al ensamblaje y sus componentes:

- Escultura vs ensamblaje.
- Objeto de la naturaleza vs objeto industrial.
- Objeto físico corpóreo vs incorpóreos, intangibles.
- Objeto de estructura permanente vs objeto blando.

La **centralización** es origen, objeto, verdad, forma ideal. Por lo que, el centralismo desea excluir e ignorar a partir de sus opuestos binarios. Al aceptar la transformación del objeto con la nueva escritura sobre la epidermis del artefacto, afectamos la centralización. La deconstrucción nos da los parámetros para **eliminar temporalmente** el logocentrismo, ya que su origen deriva de logos, igual a: palabra, verdad, razón y ley. En tal circunstancia, la connotación de centro va acompañada a una verdad en el objeto original y el opuesto secundario marginal no puede ser verdad, idea u origen. En tal virtud, la deconstrucción nos ayuda a fundamentar el cambio del objeto fragmentado, desecho, despojo de la naturaleza o de partes industriales en forma temporal, al cambiar al centro el opuesto marginal.

En tal virtud, el *assemblage*, ensamblaje, montaje, *objet trouvé*, objeto surrealista, *arte-objeto* y *principio collage* cambian su lugar y se convierten en el centro-verdad, a través de la oposición binaria. En tal sentido, la investigación surge a través de la deconstrucción al **modificar el status del arte objetual en central**. Conforme al esquema anterior, el objeto ensamblado marginal pasa a ser central original y por consiguiente destruye la jerarquía del objeto previo, al subvertir el status centralista. La parte ensamblada e integrada a un todo, deviene de las partes de lo encontrado o seleccionado, se convierte temporalmente en central y elimina la jerarquía del objeto original, cancelando su previa utilidad funcional. Por lo que, se pueden dislocar las estructuras del objeto original partiendo de su nueva escritura, ya que las partes que embonan reconstruyen otro objeto.

La dislocación de conceptos universales -verdad, razón, totalidad- son, cuestionados por la deconstrucción, ya que el **logocentrismo** es el único derrotero a vencer en una hegemonía occidental, generando nuevos conceptos centrales para su eje de acción. Sin embargo, los artistas de fin de siglo trataron de rehacer la centralidad al diseminar otros conceptos para modificar el logocentrismo con ideas de periferia; Guasch manifiesta, que no logran su objetivo "los artistas de la segunda posmodernidad, más que destruir la tradición retornando a ella, se propusieron deshacerla, des sedimentarla, descomponerla, desmoronarla y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de verdad, razón, globalidad y totalidad."⁷⁵

Al invertir la escritura del ensamblaje -superficie modificada- a través, de la inter-disciplina objetual o textual de sus partes o desechos, se borra y se reescribe en la superficie nuevamente. En tal virtud, estamos **invirtiendo las jerarquías del objeto**, al ser desmembradas, diseccionadas para ser nuevamente embonadas en el objeto, eliminando las posibles

⁷⁵ GUASCH, Anna María, *El Arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 407 y 408.

jerarquías de las partes en la construcción del objeto. Por lo que, estaríamos obteniendo una descentralidad del objeto original y cambiando lo marginal por lo central.

El ensamblaje, montaje y *objet trouvé*, a través de la integración de diversas partes en el todo, crea **nuevos bordes para el objeto original** -*assemblage*- cuestionando la escultura. El sistema arqueológico propuesto por Derrida, consiste en descubrir las capas del objeto, ampliando el conocimiento sobre cada capa. Por lo que, en realidad es un procedimiento de ensamble de partes sobre piezas, articulando una nueva expresión objetual. Los fragmentos del artefacto provocan un contraste de partes con el todo, consolidando la alegoría.

Consideramos conveniente presentar la obra de **Sherrie Levine**, (Hazelton, Pensilvania, 1947) artista que utiliza la deconstrucción en sus fotografías de apropiación, ya que destruye el mito de la modernidad original. La artista aplica la apropiación del *ready-made* construyendo un nuevo significado, Levine aplica la estrategia de Derrida en su obra, al respecto, Anna Maria Guasch nos dice, "con el objeto de desmitificar el concepto de originalidad en tanto que ficción, a finales de los años setenta Sherrie Levine, inició un tipo de trabajo que, a través de una crítica deconstructiva de la representación, subvertía irónicamente el concepto de original."⁷⁶

Encontramos forzada la aseveración de que las partes del ensamblaje son alegorías directas, ya que puede depender de factores de intertextualidad y del suplemento. La **alegoría** en el ensamblaje la generamos a través de lo significativo particular de las partes en el objeto, recreando las piezas con otra escritura. Cada elemento provoca otra epidermis en el ensamble, deja de ser lo que había sido: utilitario, industrial, mecánico y obtiene otro significado combinando sus partes, en la transformación de las singularidades del objeto, se crea la alegoría con un nuevo impulso para el artefacto a partir de sus nuevas piezas ensambladas.

Para dilucidar sobre la aplicación de la alegoría, deconstrucción y apropiación, hacemos alusión a la obra de Sherrie Levine, en el desarrollo de obras a partir de fotografías (f. 28 y 29) de diversos autores, deconstruye en forma abstracta y genera una nueva alegoría a partir de la combinación de la fragmentación fotográfica. La mezcla entre el objeto apropiado y diversas piezas se circunscribe, a que las partes ensambladas otorguen nuevas alegorías.

Presentamos dos **fotografías de Walker Evans**, tomadas en 1936 a la casa de la familia Burrouhs, en la época de la *depresión* en Alabama, Unión American. En 1979 Levine se las apropió del catálogo de la exposición "Firts and Last" como *suplemento* conforme a la estrategia de Derrida. En

⁷⁶ GUASCH, op.cit., p.352.

el 2001 Micheal Mandiberg escaneó las fotografías apropiadas por Levine construyendo la pieza "AfterSherrinelevine.com" (2001); (f.28 y 29) y, que aparecen las fotografías de los Burroughs en la red. Por lo que estamos ante una doble apropiación, Mandiberg manifiesta que hace diseminación de la información en la aburrida era digital, a través de las apropiaciones de Levine:

In 1936 Walker Evans photographed the Burroughs, a family of sharecroppers in Depression era Alabama. In 1979 in Sherrie Levine rephotographed Walker Evans' photographs from the exhibition catalog «First and Last.» In 2001 Michael Mandiberg scanned these same photographs, and created AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com to facilitate their dissemination as a comment on how we come to know information in this burgeoning digital age.⁷⁷



F. 28, Sherrie Levine, *Untitled* (AfterSherrieLevine.com/8.jpg)
y Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001



F. 29, Sherrie Levine, *Untitled* (AfterSherrieLevine.com/5.jpg)
Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001

⁷⁷ MANDIBERG, Micheal, *AfterSherrinelevine.com* (2001) en <http://www.aftersherrielevine.com/>. 10.10.2011.

Por otro lado, la segunda estrategia que abordamos en el apartado es el **suplemento** que se desarrolla en el texto a deconstruirse. El suplemento es fundamental, ya que puede suplir el texto hurgado por otras palabras o párrafos y, en nuestros objetos, el suplemento sería para el ensamblaje el título de la pieza, o firma adherida. El *suplemento* en el ensamblaje es indispensable para consagrar un objeto con posibilidades de otra lectura, y en su caso de formas alegóricas. En el **objeto reescrito por otras piezas encajadas** deja de ser un artefacto retórico y se configura el suplemento como argumento, converge una lectura deconstructiva siendo el argumento a debatir. La lógica progresiva en el suplemento, es un texto variado a pasos sucesivos (paradigma del fantasma). Es enfático Derrida al referirse que el "suplemento suple. No se añade más que para reemplazar."⁷⁸

En el suplemento hay que escuchar o ver algo secundario, se dice lo que se quiere decir, se dice lo que se dice. Para ejemplificar la aplicación del suplemento, presentamos el **título** de una obra -*Belleza* o *Bondad*- como suplemento de la representación del objeto. Para delimitar la estrategia del suplemento nos ceñimos a los componentes que Derrida nos otorga, "el suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia."⁷⁹

En ensamblaje lo **acesorio** es considerado suplemento, siempre va acompañado de un texto que puede ser el título o su ampliación física, en tal sentido el signo del ensamblaje "es siempre el suplemento de la cosa misma."⁸⁰ Sin embargo, es necesario establecer el suplemento para no abortar la alegoría. En los puntos anteriores proponemos que la forma y la **alegoría** deben ser un todo. El suplemento en el objeto inhibe su estancia al ser considerado marginal, al respecto Owens nos dice: "cuando se define la alegoría como suplemento, se le está alineando junto con la escritura, en la medida que se concibe a esta última como suplemento del habla."⁸¹

Jean-Jacques Rousseau y Jacques Derrida en sus ensayos trabajaron la idea del **suplemento** de diversa manera. Con relación al *suplemento* Rousseau decía que la escritura es perversa, un producto de la civilización, un suplemento peligroso del habla natural. Derrida se aferra al hecho de que en francés, "suppléer, (suplir) no sólo significa: 1) suplementar, añadir, sino también, 2) tomar el lugar de algo, sustituir."⁸² Por lo tanto, suplir es un acepción con ciertas aristas, en que la certeza sería incomoda. En la construcción del ensamblaje agregamos fragmentos en el proceso y podemos añadirá nuevamente algo para completarlo. La suplencia en

⁷⁸ DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 2008, p. 185.

⁷⁹ DERRIDA, op. cit., p. 185.

⁸⁰ DERRIDA, op.cit., p. 185.

⁸¹ OWENS, Craig, "El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad". *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 215.

⁸² POWELL, Jim, *Derrida para Principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2007, p. 53.

la obra puede tener lugar o desecharla, Derrida nos comenta, "la esencia extraña del suplemento consiste en no poseer esencialidad: siempre puede no tener lugar."⁸³

En tal sintonía, la alegoría son las **partes que se ensamblan** con un nuevo significado, habiendo cancelado su antecedente previo. Así también, la alegoría, puede ser el suplemento de la obra, siendo una acción o expresión que se agrega externamente a otra. El punto fino es que el suplemento de alguna manera podría sustituir el objeto ensamblado por otro significado, ante "una estatua de una bella mujer, el escultor puede añadirle un rotulo que afirme que representa la *Clemencia* o la *Bondad*... una expresión agregada externamente a otra expresión."⁸⁴

Palimpsesto en el ensamblaje

El palimpsesto es un sistema **aplicable al ensamblaje**, corresponde a una suerte de eliminar, borrar el antecedente previo de la superficie o estructura; sea dibujo, escritura, objeto encontrado o seleccionado. El palimpsesto es la acción directa que el artista realiza en la integración de partes disímbolas sobre un nuevo objeto. Se demuestra que al **borrar la superficie del objeto y reutilizarlo con otra escritura** se genera el *palimpsesto* en el ensamblaje. Al cancelar el estrato inferior del objeto, confeccionamos el ensamble. Por lo que, el término *palimpsesto* es crucial en el análisis del ensamblaje, ya que en la construcción del objeto, borramos el estrato anterior, dando una suerte de borrar para volver a escribir en el objeto. El sistema arqueológico de Derrida descubre y pregunta varios aspectos, qué entendemos por una arqueología en arte y por qué un yacimiento que presenta mezcla de estratos, impide a los arqueólogos saber cuál es el superior y cuál el inferior.

En el *Diccionario de la Lengua Española* la palabra **palimpsesto significa**, "códice o documento en pergamino reescrito, en el que se aprecian huellas de una escritura anterior."⁸⁵ Para la tesis adecuamos ciertos sinónimos de palimpsesto: documento, manuscrito, papiro, tablilla. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

⁸³ DERRIDA, *De la Gramatología*, op.cit., p. 394.

⁸⁴ CROCE, Benedetto. Citado por Craig Owens, "El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad". *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 214.

⁸⁵ BOLADO, Alfonso Carlos, *Diccionario Práctico de la Lengua Española*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 19989, p. 696.

En el caso concreto del ensamblaje, consideramos que existe una **escritura en el objeto encontrado** o seleccionado, con su ortografía definida e inscrita, -artefacto de utilidad comercial o utilitario-. Al **sustituir** algunas palabras en el texto original, descubrimos otra escritura y, al aplicar el supuesto al objeto, encontramos que las partes dislocadas o nuevos textos recrean la huella en el núcleo del artefacto. Al borrarse esa escritura originaria queda el objeto en blanco, estrictamente sin contenido, siendo un desmembramiento del objeto en parcialidades de desechos inservibles. En tal sentido, hay que **reescribir** a través del sistema palimpsesto y otorgarle a la obra una nueva escritura, Derrida nos dice, "esta falta de ortografía, siempre puede ser borrada o reducida, de hecho y de derecho, y encontrarla según los casos que se analizan cada vez, pero que aquí vienen a ser lo mismo, grave, indecorosa, incluso en la hipótesis de la mayor ingenuidad, divertida."⁸⁶

Los ensamblajes que hemos investigado se refieren a la conexión de diversos objetos, ya sean usados o encontrados en depósitos de diferente índole. La confluencia o unión de las partes llega a borrar el uso del objeto cotidiano, y lo cancela en la medida de modificar permanentemente el uso al que estuviese destinado. La nueva estructura del objeto obedeció a una apropiación, cambio de significado por alegoría. La anulación consciente del uso utilitario de los objetos de consumo vía apropiación, es la parte medular para concretar la oposición binaria.

En la medida que es **borrado, reescrito o raspado el objeto original**, creamos un palimpsesto, por lo que, en la mayoría de los ensamblajes configuramos huellas. Son huellas del material y quizá del concepto de utilidad o función. En el proceso creativo del ensamblaje debemos conservar algunas huellas de su propia historia. La propuesta de hacer ensamblajes, es reescribir nuevamente sobre el objeto de manera arqueológica, hacer del objeto una fórmula de reescribir en la superficie del objeto. En esa circunstancia hay que escribir o descifrar el texto subterráneo. El suplemento como un adyacente o posible sustituto, se encuentra sujeto a diversas interpretaciones, por el simple hecho de ser un añadido a la obra original; abriendo la posibilidad de que el suplemento se convierta en original y el ensamblaje en adyacente.

Los argumentos a discutir en la creación del ensamblaje vía palimpsesto, corresponde por un lado a entender cuál debería ser la **superficie para ser borrada** y la otra, la decisión expresa para borrar su huella total o parcial. La modificación del objeto parcial o total como proceso del artista, dependerá la intención con respecto al objeto, concepto o temática. En el palimpsesto conservamos incisiones sobre el material borrado con huellas de su pasado estructural y, al borrarse directamente se forja una posible nueva existencia.

⁸⁶ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 39.

Para entender el palimpsesto presentamos un ejemplo relacionado a la geología, un cauce de río se modifica por inundaciones o se elimina con hormigón, la historia del lugar persiste con relación al tiempo geológico-territorial. El cauce del río sigue presente con otras nuevas huellas, convirtiéndose en otro lugar con respecto de su anterior existencia. Al borrar o eliminar el cauce del afluente, el agua busca otra salida o destino, creando otra escritura del lugar.

En el objeto ensamblado al ser raspado, reconstruido y vuelto a borrar con la inserción de nuevos objetos, concreta la acción del palimpsesto. El proceso de raspado, lijado o ensamblado recrea sus partes de posibles **alegorías**. Dentro del proceso de raspadura de huella en el objeto a ensamblar, consolidamos varias acciones como limar, pulir y nuevamente lacerar y pintar. Provocando una nueva epidermis, capa sobre capa, conformando un reciclaje de partes en el objeto final.

Reescribir sobre lo raspado en el objeto, es un proceso o acción para crear otro objeto pero con distinto significado. En el ensamblaje hay un trasfondo novedoso por lo escrito, logrando organizar uniones de partes. Los rastros de la escritura anterior aparecen de forma informal, evidenciando otra dimensión de forma, a través del material u objetos parcialmente destruidos. Cada parte ensamblada conserva una memoria que se resiste a ser borrada, pero al incluir lo nuevo ensamblado resurge otro objeto de dimensiones artísticas.

La idea de **apropiación** en el palimpsesto, tiene que ver con la transición de los objetos seleccionados, que recomponen el objeto ensamblado con sus partes creando otros registros. En tal virtud, la ejecución en el proceso del ensamblaje se consolida en borrar y reescribir con partes de objetos, procesos industriales y reinterpretaciones. Un ejemplo de palimpsesto, lo encontramos en la obra *Vagabundo* (1957) de Remedios Varo, contiene capas consistentes de recuerdos sobre recuerdos, borrar experiencias y sobreponer otras. Son huellas de recursos visuales, sobre nuevas huellas extraídas del pasado (f.30).

Construir ensamblajes es reescribir nuevamente sobre el objeto e integrar otra escritura. El sistema de ensamblado va acorde a la deconstrucción, la integración de las partes, y al entender cada capa, concebimos el cambio en el objeto. Una vez que se tiene el ensamble, incursionamos en forma arqueológica para descifrar sus estratos y observar el contenido. Efectivamente al reescribir sobre el objeto con otras partes ensambladas le damos a la deconstrucción un sentido particular, no se trata de crear aparentemente otro nuevo significado, sino verificar sus sedimentos capas de ensamble, generado otra forma alegórica. En el ensamblaje con la integración de diversos materiales podemos aprender a borrar permanentemente el significado del objeto y, escribir otra versión sin temor a darle otro sentido al artefacto.

En la elaboración del ensamble, además de reescribir sobre los objetos, también hay huellas que son claves en la integración de las piezas para otorgar un contenido conceptual único. Toda vez que el palimpsesto, significa grabar o escribir sobre el objeto, que todavía conserva huellas de otra escritura anterior al objeto original, pero borrada expresamente para dar lugar a la epidermis del ensamble emergente.



F. 30, Remedios Varo, Vagabundo, 1957

Por lo que en la construcción del ensamblaje, debemos entender cuál es la **superficie para borrar huellas preexistentes** y así, obtener una forma determinada. En la búsqueda de huellas en el objeto, verificamos los estratos de una manera arqueológica. En la que Jacques Derrida establece diversas estrategias de deconstrucción como: desmenuzar las capas del objeto e ir abriendo los estratos para verificar su descomposición y entender el artefacto a cabalidad. Por último, dislocamos la jerarquía logocentrista con los opuestos binarios y el suplemento como adyacente a la obra. En consecuencia, emergen juegos conceptuales entre los términos citados, aplicables al ensamblaje.

Consideramos necesario por la complejidad del apartado hacer un **esquema explicativo**. Imaginemos que somos parte de un equipo de **arqueólogos**, que abrimos una tumba prehispánica, pero lo hacemos bajo un protocolo, consistente en ir descubriendo las capas de cada estrato o edad del lugar en estudio. Encontramos huellas, objetos y materiales diversos entre las capas que hemos escarbado. Lo anterior lo podemos

aplicar a la literatura, pertenecemos a un equipo para revisar una *Biblia* antigua, lo hacemos con un protocolo determinado, leer del folio tal a otro folio y verificamos sus capas de prosa, metáfora, historia literaria entre cada párrafo.

Derrida realiza la misma acción, **se posiciona como un arqueólogo** sobre textos literarios para entender sus capas adyacentes o estratos vinculantes, con su estrategia deconstructiva inserta, encaja alguna palabra nueva o letra diferente al texto original, y, en tal sentido va cambiando el texto original por otra escritura con una lectura quizá no entendible. No le interesa la comprensión lineal del texto por parte de un posible lector, lo decisivo es aplicar la estrategia en textos literarios obteniendo otro producto.

En el objeto encontrado, seleccionado o en desechos industriales hacemos la **misma operación**, buscamos entre sus partes las capas arqueológicas, que son huellas de materiales, fragmentos o partes anteriores para verificar, contrastar o entender cómo se construyó el artefacto. No significa que al escarbar el objeto se construya uno nuevo, sino quizá, solamente realizamos un pequeño cambio entre sus estratos o capas objetuales, generando otra lectura del artefacto hurgado y creando uno nuevo.

Por otro lado, Derrida alude a que la historia occidental es hegemónica con un **logocentrismo**, ya que se determina una sola lectura de los acontecimientos. En tal circunstancia Derrida quiere cambiar esa historia lineal con su estrategia filosófica. Por lo que, al **inscribir**, insertar o encajar en la literatura ya escrita nuevas palabras o letras, modifica temporalmente el logocentrismo occidental. La operación de *oposición binaria y suplemento* son el sistema que utiliza Derrida, conforme a la *deconstrucción* para evadir temporalmente la imposición occidental de conceptos.

Jacques Derrida nos dice que, el habla fue primera que la escritura, se da como un hecho ese binomio. Conforme a la idea anterior, lo que pretendemos es modificar la estructura actual de la escultura como categoría hegemónica. Proponemos que se cambie ese logocentrismo y podamos decir que, el **ensamblaje es central y la escultura marginal**. Lo anterior se logra haciendo una analogía de la estrategia de Derrida. El otro **sistema es el suplemento** que llega a sustituir, remplazar añadir al objeto algo más, quizá el título *Belleza* remplazaría la obra que genera una alegoría a partir del suplemento.

Por otro lado, el **palimpsesto es un sistema** que se asemeja a la estrategia de Derrida al verificar o borrar la huella anterior en el papiro y reescribir nuevamente modificando el texto original. En el objeto verificamos las huellas de sus componentes que no se encuentran, ya que es un desecho o un objeto industrial parcialmente desmantelando. En

cada parte faltante en el objeto original existe una huella que la podemos borrar, al sustituirla por otro objeto disímbolo. Podemos construir bajo el esquema del palimpsesto otro objeto con una epidermis distinta a los artefactos originales. Por lo que, **borrar parte del objeto es quitar algo para poner otra pieza y sustituir la huella anterior por un objeto distinto**, utilizando el esquema teórico del palimpsesto. En el siguiente apartado nos enfocamos a desarrollar los criterios artísticos sobre el impulso alegórico del ensamblaje

1.4. IMPULSO ALEGÓRICO DEL ENSAMBLAJE

El presente apartado opera bajo dos dispositivos, por un lado la estrategia de la **alegoría en lo contemporáneo y por el otro el montaje**. En el texto analizamos diversas estrategias alegóricas en el arte actual. Iniciamos con la definición de alegoría, contexto histórico, así también, puntualizamos parámetros con ejemplos de artistas. Por último, presentamos correlaciones entre alegoría y arte contemporáneo, el concepto varía conforme a las características y puntos de vinculación con el arte actual. Demostraremos que al ensamblar objetos de la realidad, se construye una obra con posibles elementos alegóricos.

La **definición de alegoría** del diccionario *Grijalbo* nos dice: "Imagen que representa o simboliza algo. Obra artística o literaria que usa este método expresivo."⁸⁷ En diferentes épocas de producción artística recurrimos al uso, aplicación y abuso de la alegoría. Los estados nacionalistas del siglo XX utilizaron imágenes alegóricas para responder a los postulados hegemónicos. En tal virtud, los críticos desecharon la imagen alegórica y todo tipo de expresión con características simbólicas. Así también, los historiadores-políticos eliminaron muestras de imágenes por la saturación inadecuada del manejo de la tendencia.

Otra definición de alegoría, nos la otorga Paul de Man: "una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma. En la mayoría de las alegorías, una lectura literal <deconstruirá> una metáfora; remitiéndose a los esquemas medievales de

⁸⁷ BOLADO, Alfonso Carlos, *Diccionario práctico de la Lengua Española*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1988, 1990, p. 36.

exégesis textual.”⁸⁸ Así también, Gregory L. Ulmer en su ensayo “El objeto de la Poscrítica”, nos dice que, Owens utiliza los escritos de Derrida y Paul de Man para definir la cuestión, e identifica la alegoría con la noción de suplemento de Derrida.⁸⁹

En primera instancia consideramos la alegoría como un **juego de oposiciones**, que genera por un lado lo literal -texto u objeto- y por el otro la forma -metáfora-. Ambas oposiciones al conjugarse cancelan la acción alegórica, ya que las partes ensambladas en un objeto crean nuevos significados. Sin embargo, además de lo literario -literal y metáfora- como elemento iniciador de la alegoría, el ingrediente de comunicación es sin duda lo popular, dando a entender que lo popular tiene un carácter social en su encuentro con lo alegórico. La gran equivocación en doscientos años fue que **la crítica canceló lo alegórico** por el ingrediente popular y lo fácil de entender o absorber las imágenes, logrando un impacto social, al respecto Owens nos dice: “...la alegoría ha sido condenada, durante casi dos siglos, como una aberración estética, la antítesis misma del arte.”⁹⁰

Consideramos necesario ejemplificar con las imágenes reiterativas de la Revolución Francesa de 1789. A partir de la Revolución, se inicia la escalada de imágenes alegóricas, apoyadas por los historiadores de la revuelta, produjeron escultura y pintura con exaltación heroica de la gesta en términos del pasado clásico. Owens nos comenta: “La alegoría ha mostrado una asombrosa capacidad para generalizar su atractivo popular, insinuando de esta forma que su función es social además de estética; esto explicaría su frecuente utilización con fines didácticos y/o exhortatorios.”⁹¹

Las **imágenes** alegóricas corresponden a ciertos acontecimientos históricos, acciones violentas, gestas deportivas o nacionalistas, encontramos diversas experiencias en cada país en la utilización de la alegoría. La imagen alegórica forja la función social mezclada con lo popular y conceptual de acontecimientos públicos. El Estado-gobierno del presente siglo desea enfatizar sus valores ante la sociedad, recrea imágenes que exalten la defensa de la nación, como un estado de excepción indispensable para salvar al país. Procurando políticas públicas en contra de una cierta apología del delito, narcotráfico y enfatizando algunas acciones gubernamentales que son reivindicadas con imágenes alegóricas.

El punto fino consiste en no **abusar de la imagen alegórica** y que destruya nuevamente su alcance dentro del arte contemporáneo. En tal sentido, nuestra investigación reivindica la alegoría aglutinando algunos

⁸⁸ DE MAN, Paul. Citado por Craig Owens, “El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 221.

⁸⁹ ULMER, Gregory L, Hal Foster y Otros, “El Objeto de la Poscrítica”, en *La Posmodernidad*, México, Editorial Kairós y Colofón, 1988, p. 142.

⁹⁰ OWENS, op. cit., p. 203.

⁹¹ OWENS, Craig, “El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 229.

parámetros indiscutibles para posibles objetos ensamblados con un dejo de contemporaneidad. Una vez aplicadas las características de las técnicas objetuales expuestas en la tesis, podremos avalar las imágenes alegóricas. De otra forma, si no logramos profesionalizar las estrategias sobre la alegoría desprestigiamos de nuevo el término, sin poder defender la cusa en términos filosóficos y artísticos.

Las **evidencias** sobre la alegoría constituyen aplicaciones de parámetros, desarrollados por artistas del sistema de montaje. Las pruebas fotográficas constituyen la visualización de la tendencia. En tal sentido el dispositivo esencial para dislocar la imagen alegórica del ensamblaje, concierne a las partes incluyentes en el núcleo con un significado diferente. En tal virtud, el **fotomontaje** produce combinación de alegoría y montaje, descubriendo el artefacto actual. La fragmentación del objeto en partes recrea la alegoría, acorde a la acumulación de piezas sin propósito definido, dislocando el objeto en su proceso de construcción.

En un primer acercamiento debemos delimitar el término ensamblaje, acorde a su interconexión con la alegoría. Señalamos los siguientes componentes para establecer la alegoría: especie de *collage* en tercera dimensión muy cercano a lo escultórico, piezas provenientes de otros objetos, o ser hechas expresamente para recrear la estructura al unir objetos, logrando una función, sistema compositivo y técnica personal. La **hibridez** del ensamblaje radica en la incorporación de objetos industriales, conjuntamente con la alegoría que corresponda a la epidermis del objeto reestructurado.

Consideramos necesario desentrañar las partes del objeto ensamblado, ya que cancelan su origen -industrial o funcional-. Siendo las **partes ensambladas las que generan un nuevo origen**, al ser implantadas en otro objeto. Por lo que, las piezas ensambladas provocan un significado diferente y **por ende la alegoría**, transitando entre pasado y presente, Owens al respecto nos dice:

A lo largo de toda su historia ha funcionado en la abertura entre un presente y un pasado que, sin reinterpretación alegórica, hubiera permanecido clausurado. La convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para el presente son sus dos impulsos fundamentales, que explican tanto su papel en la indagación psicoanalítica, como la importancia que le atribuyó Walter Benjamin, el único crítico del siglo XX que ha tratado la cuestión sin prejuicios, filosóficamente.⁹²

Walter Benjamin acuñó la frase *Un salto de tigre al pasado*, para reconstruir lo histórico (pasado) a lo contemporáneo (presente). Al retomar aspectos

⁹² OWENS, op. cit., p. 204.

del pasado nos sitúa en el presente, procreando la estrategia de lo alegórico. Lo esencial en la búsqueda de la alegoría en el arte actual, corresponde a una lectura no lineal de las correspondencias -alegóricas- por asociaciones narrativas o esquemas sintácticos, en consecuencia, sólo se podría recuperar la historia por medio de lo que Benjamin llamó “<un salto de tigre al pasado>.”⁹³

En el **contexto** del arte actual, delimitamos estrategias que fundamentan la alegoría: hibridación, *site-specificity*, transitoriedad, acumulación. Las tácticas citadas se sustentan en las partes de objetos encontrados o seleccionados, provocando un impulso único y coherente en el arte contemporáneo. Los artistas aplican diversas estrategias en su quehacer, reconstruyendo la alegoría. Al tener en cuenta que una imagen aislada no genera quizá un significado contundente, solucionándolo con diferentes esquemas para ubicar, contextualizar o apropiarse de elementos que constituyan la obra y que le den un sustento contemporáneo.

La **metodología** en la construcción de la alegoría corresponde a escribir sobre diversas capas sobre el objeto. Para nuestra investigación la alegoría se construye a partir de las piezas que se embonan en el ensamblaje. La integración se da por la forma, texto, objeto utilitario, productos industriales; transformándose “en modelo de todo comentario y de toda crítica, en la medida en que éstos se dedican a reescribir un texto primario, sobre la base de su sentido figurado.”⁹⁴

En el marco teórico para la estrategia alegórica tenemos la *Tesis de Filosofía de la Historia*⁹⁵ de Walter Benjamin, “**Angelus Novus**” (tesis nueve). Benjamin describe varios escenarios del pasado, ruina y progreso. La imagen de instante-tiempo en las cosas del pasado y futuro, no es el pensamiento naturaleza-historia; todos los cadáveres (historia), son un pasado como catástrofe, siendo la alegoría adecuada. El Ángel quiere levantar a los muertos (teatralmente), pero el pathos histórico sería la melancolía. El Ángel es igual al instante, todo al mismo tiempo, viendo la historia como pasado. En tal virtud, la historia es un escenario alegórico del reino de los pensamientos.

El mito de violencia como futuro y catástrofe es igual a **ruina como metáfora**. La ruina condiciona la alegoría al producir otra ruina y fantasmas (fantasmagórica). La ruina es la cosa-objeto en imagen dialéctica y se inscribe en el pasado como ruina, por lo que, es el lugar afectivo como el fracaso de la historia. La ruina del futuro, es el lugar del tiempo en la naturaleza, en la historia, toda vez que la ruina tiene su historia de tempestad o progreso futuro (al futuro). Así también, el *surrealismo* alegórico crítica a la modernidad. La tendencia emerge a partir de sus objetos contra el

⁹³ OWENS, op. cit., p. 210.

⁹⁴ OWENS, op. cit., p. 205.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter, *Ensayos Escogidos, Tesis de Filosofía de la Historia*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 69.

progreso, al criticar la modernidad a través de la obra surrealista, ya que en el postsurrealismo aparece la ruina del futuro como estética de la máquina.

Concebimos el **binomio** -pasado-presente-, en la puesta en escena del montaje, en medio de la alegoría, Owens nos informa que: "el respaldo del poeta Baudelaire a la alegoría sólo es paradójico en apariencia, ya que fue precisamente la relación de antigüedad y modernidad lo que proporcionó el fundamento para su teoría del arte moderno, y la alegoría la que le suministró su forma."⁹⁶

En correspondencia con los párrafos anteriores, consideramos necesario adecuar el **impulso alegórico del ensamblaje**. En tal virtud, presentamos algunas características indispensables sobre la alegoría, que corresponden a objetos encontrados, seleccionados o parcialmente modificados:

Primera: Con la **inscripción de textos sobre objetos** (piezas ensambladas) hurgamos en diferentes estratos en el artefacto, ya que al borrar lo anterior para escribir nuevamente, generamos una especie de palimpsesto inicial. El artista percibe que en el arte contemporáneo hay que conjurar una actitud diferente y desarrollar su propio método de ejecución. En consecuencia en el ensamblaje hay que juntar diferentes fichas para crear un todo técnico-conceptual. En tal virtud, "la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento... tiene lugar, siempre que un texto duplica al otro."⁹⁷

Segunda: En la acción de ensamblar **piezas sueltas en el núcleo del objeto**, su implantación debe ser contundente para que no prescriba el propio cometario. El ensamblaje intervenido sobre otro es una especie de reescritura en la superficie. En tal sentido, la obra debe contener connotación suficiente para prescindir del suplemento, ya que su propio cometario sería suficiente. La apropiación es la estrategia definida para reconfigurar la alegoría en el objeto. Por lo que, el ensamble consagra tanto la temática alegórica, como forma e imagen. El título de la obra es un suplemento que genera la alegoría como puede ser -bondad, clemencia, plegaria-. Por lo que, "la imaginería alegórica es una imaginería usurpada; el alegorista no inventa imágenes, las confisca."⁹⁸

Tercera: En el ensamble hay una transitoriedad de sus partes integradas, ya que proviene de desechos u objetos encontrados sin estructura rígida. Acoplando lo anterior con la idea de alegoría y su transitoriedad, generamos un **rescate de 'ruina' para el pasado en el futuro**. En el punto a comento, sigue la conexión entre pasado y futuro, haciéndose un rescate al final con el ensamblaje para no estar en la ruina conceptual. Walter Benjamin nos otorga un parámetro que se ubica entre

⁹⁶ OWENS, op. cit., p. 211.

⁹⁷ OWENS, op. cit., p. 204.

⁹⁸ OWENS, op. cit., p. 205.

la apreciación de lo transitorio, rescate para la eternidad del objeto y su posible ruina, al respecto nos indica que “la apreciación de la transitoriedad de las cosas, junto con el interés por rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría”⁹⁹. Así también, Benjamin comenta que, “en el reino de los pensamientos, las alegorías son lo que las ruinas en el reino de las cosas.”¹⁰⁰

Cuarta: El ensamblaje ampliado es el punto de arranque para una **sistematización** objetual del arte contemporáneo. El ensamblaje que se crea actualmente tiene que ser híbrido, sintético y atraviesa límites estéticos en su construcción, dejando abierta la puerta al concepto para que se unifique en la alegoría sin suplemento, “esta confusión de géneros, anticipada por Marcel Duchamp, reaparece hoy en día en la hibridación, en las obras eclécticas que combinan ostensiblemente medios artísticos previamente diferenciados.”¹⁰¹

Quinta: La estructura alegórica nos indica la forma de engarzar situaciones y elementos para forjar el objeto ensamblado. Al provocar una arqueología empírica sobre el objeto, el artista valora los **estratos del objeto** y por ende entiende el artefacto. La forma de construcción de un ensamblaje invita al espectador a descifrar sus capas -escritura sobre escritura-. En tal virtud, la fragmentación de piezas, conceptos e imágenes en un todo ensamblado logra dar pie a lo alegórico: acertijos, jeroglíficos, imágenes poco descriptivas; se forman en una especie de *rebús* ampliado. Por lo que, la estructura alegórica es “un texto que se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto...donde el texto se postula a partir de su propio comentario.”¹⁰²

La obra de ensamblaje de Robert Rauschenberg, Sherrie Levine, Lawrence Weiner, Smithson, Robert Longo y Twombly, se cita en la tesis y se refiere a los diversos objetos, ya sean usados o encontrados en depósitos de diferente índole. **La confluencia o unión de las partes** llega a borrar el uso del objeto cotidiano anterior y lo cancela en la medida de su modificación permanentemente. El objeto cotidiano tiene un primer destino, al ser modificado su escritura, se concibe otra obra que es un ensamblaje con tintes alegóricos.

El **palimpsesto** es una suerte de entendimiento para encontrar el esquema del objeto alegórico, al desgastar el objeto en su escritura inicial y adjuntar otra escritura sobre lo borrado. Encontramos que en el montaje los objetos unidos generan la obra. La aplicación del palimpsesto se realiza

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Citado por Craig Owens, “*El Impulso Alegórico. Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad*”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 207.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Citado por Gregory L. Ulmer, Hal Foster y Otros, “*El Objeto de la Poscrítica*”, en *La Posmodernidad*, México, Editorial Kairós y Colofón, 1988, p. 146.

¹⁰¹ OWENS, op, cit., p. 209.

¹⁰² OWENS, op, cit., p. 205.

a través de la apropiación de objetos encontrados o seleccionados de uso cotidiano. Al ensamblar las partes del objeto **cancelamos la función utilitaria**, recreando una nueva lectura con significado diferente. En el ensamblaje ejercemos los factores formales de composición del artefacto interconectado con fragmentos disímbolos con significado. Por lo que, al utilizar objetos de la realidad como pueden ser los utilitarios de procesos industriales, se cancela la función eliminando el diseño original. En los objetos industriales aparecen uniones de diversos materiales, como aluminio con tuercas y tornillos que hacen un objeto artístico, dándole otra utilidad al implemento manufacturado, recreándose un ensamble contemporáneo.

En **conclusión**, en la medida que es borrada, raspada y reescrita el objeto con piezas sueltas, emerge un palimpsesto. Por lo que, en la mayoría de los ensamblajes se alojan **huellas**. Son calcas del material aunado al concepto de forma o funcionalidad. En el proceso creativo del ensamblaje, debemos tener en cuenta la conservación de huellas de su propia historia. Un ejemplo contundente de conservación de marcas, se hace patente en la obra de **Robert Rauschenberg** que utiliza la estrategia de técnica mixta -combine-painting- con los siguientes materiales: óleo, tela, papel sobre lienzo, botones, espejo, metal, arena, pegamento, lápiz y transfer, cada elemento de sujeción reutilizado tiene su propia historia (fabricación industrial o basura).

Dentro de la estructura de lo **alegórico**, consideramos oportuno presentar **tres vínculos** o conexiones entre el ensamblaje actual y la alegoría con significado. En tal circunstancia, la vinculación se engarza con la apropiación, *site-specificity*, ruina y metáfora-serie.

El **primer vínculo** es la apropiación, en el apartado sobre **efectos del montaje** y dispositivo de **apropiación** en la tesis. Describimos la estrategia de la apropiación de: fragmentos de obra, objetos encontrados, seleccionados y medianamente modificados, que crean un nuevo original a partir de sus partes ensambladas, provocando alegorías. En tal sentido la imagen atrapada, modificada parcialmente y diseccionada crea diversos fragmentos que son distribuidos y ensamblados en el núcleo del objeto, Owens nos comenta:

La apropiación de imágenes que se tiene lugar en las obras de Sherrie Levine y Robert Longo, artistas que generan imágenes mediante la reproducción de otras imágenes. La imagen de la que se apropia puede ser una película, una fotografía, un dibujo: a menudo es ella misma una reproducción...consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión de significar.¹⁰³

¹⁰³ OWENS, op. cit., p. 205.

La apropiación la encontramos en el palimpsesto, toda vez hay una suerte de **retomar textos u objetos**, desmembrando sus partes y transformando el significado de cada nuevo componente, logrando una propuesta alegórica con objetos sobrepuestos. La estrategia de la apropiación conlleva a utilizar la transversalidad en el ensamblaje, al recuperar el pasado-ruina, generando un presente-progreso, condicionándolo a nuevas apreciaciones de lectura en una reinterpretación.

Por lo que, la apropiación nos conduce a la transversalidad del objeto seleccionado de un tipo histórico que trasciende en el presente. Las posibles reinterpretaciones sobre el objeto ensamblado, abarcan la reescritura del objeto con otro lenguaje. En conclusión, la ejecución del ensamblaje por acción del ensamblajista es **borrar y reescribir**, reinterpretar y afirmar concepciones diferentes.

El **segundo vínculo** entre alegoría y ensamblaje, lo correlacionamos con la tendencia del **site-specificity**. El montaje en la tierra-naturaleza, en espacios abiertos, lugares de intervención, cumple con un esquema de integración con el paisaje o entorno natural. La fusión constituye la unificación del objeto, que es integrado a su hábitat natural. Por lo que, surge un culto alegórico de ruina, se trata del *site-specificity* la obra se funde físicamente con su marco, el objeto se diluye en el lugar de emplazamiento.

Consideramos importante ejemplificar lo anterior con la intervención en el ensamblaje de **Spiral Jetty**, (*Malecón en espiral*) de 1970, cuya forma procede de un mito local. Robert Smithson (Nueva Jersey 1938 - Texas 1973) "ejemplifica la tendencia conforme a la lectura del lugar, no sólo en términos de su especificidad topográfica, sino también de sus resonancias psicológicas. La obra y el lugar se encuentran en una relación dialéctica."¹⁰⁴

El ensamblaje en tierra de Smithson, registrado en fotografías, observamos cómo la obra regresa a su entorno natural. La intervención construye nuevos significados para el lugar-espacio, dando cabida a la alegoría. La intervención objetual en espacios naturales, conforme pasa el tiempo, desvanece aspectos formales de forma, composición, textura y otros. El carácter efímero de la obra citada genera alegoría del lugar, a través de esa circunstancia de simbiosis con el sitio específico que otorga un nuevo significado. La demostración de los extremos de la tesis, por la fotografía, provoca una estrategia alegórica. Por lo que, aseveramos que la fotografía contiene un potencial alegórico.

En el **tercer vínculo** nos acercamos al ensamblaje con la **fragmentación**, ruina y una constante adición de formas, objetos y usos de sistemas industriales. La vinculación origina una acumulación de capas, que en su verificación son estratos que desconstruyen el origen del objeto.

¹⁰⁴ OWENS, op. cit., p. 206.

El caso de Carl Andre (Massachusetts, 1935); (f.31) de tenencia minimalista, configura un acomodo de formas regulares en el piso de la galería. Su obra se basa en la acumulación de **módulos repetidos**, construyendo una cosa después de la otra, planteando una serie numérica que genera aspectos alegóricos. El accionar de objetos a ensamblar de forma serial o secuencial, genera la ruina como dispositivo alegórico, Benjamin nos dice:

La alegoría experimenta una lógica de atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto -afinidad que encuentra su más cumplida expresión en la ruina, identificada por Benjamin como el emblema alegórico por excelencia-. En la ruina, las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan la historia como proceso irreversible de disolución y decadencia, como un distanciamiento progresivo respecto del origen¹⁰⁵.

Por tal motivo, el ensamblaje se conjuga formalmente en la medida de hurgar las capas sucesivas del objeto. El proceso de búsqueda entre los **estratos** afecta de manera irreversible las capas de la obra, conforme a la transformación de las partes en una unidad. Una vez que se hace la disección, corresponde a las piezas ensambladas un nuevo significado y por ende una alegoría.



F. 31. Carl Andre, *Objeto de madera*, destruido en 1964, reconstruido en 1970

En la búsqueda arqueológica del objeto ensamblado, eliminamos o modificamos la primera capa, sancionado su contenido e iniciamos una disección arqueológica. Al levantar capa por capa del objeto seleccionado construimos la **alegoría**. El artista al accionar de esa manera, llega a la ruina, estrategia de la deconstrucción, alegoría y palimpsesto. Así también,

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. Citado por Owens, op. cit. p. 206.

la fragmentación del objeto capa por capa, genera transformaciones, como estrategia de la modernidad. La alegoría presenta la temporalidad de la verdad en la ruina de la apariencia, construyéndose al borrar para verificar su estrato inferior. En tal virtud, las alegorías se convierten en imágenes-forma y la ruina en objetos desintegrados, al respecto Benjamin, nos dice:

El concepto de Benjamin sobre la ruina expandió la “estética de la desintegración”¹⁰⁶

El teatro del duelo fue concebido como ruina. Resulta claro que su análisis de la alegoría en el drama barroco alemán le reveló a Benjamin el origen de la modernidad. La naturaleza fragmentaria de la experiencia -el hecho de ser experimentada como una serie de choques aislados- se manifestó “originariamente” a través de las alegorías barrocas de la ruina y la transitoriedad.¹⁰⁷

Podemos concluir sobre la **ruina del objeto ensamblado**, que lo sólido (forma, concepto, texto) en el objeto puede deshacerse, desvanecerse en una integración con la ruina alegórica en la integración del objeto a su entorno. Sin embargo, el objeto ensamblado, consolida su verdad con sus partes integradas al todo, recreando un significado diverso. Otra conclusión nos la otorga Benjamin, “la ruina es lo que nos queda cuando la vida, a la que la alegoría había dado provisoria forma, se desvanece.”¹⁰⁸ Consideramos necesario ejemplificar lo anterior con ensamblajes de las vanguardias, ya que el surrealismo significa ruina del futuro, engaño de la modernidad, ejemplificamos con Giacometti (foto 29) Por lo que, “todo lo que es sólido se derrite en el aire, todo lo que es sagrado es profanado, y el hombre se ve finalmente obligado a enfrentarse, con lo sentidos sobrios, su verdadera condición de vida.”¹⁰⁹

El **cuarto vínculo** corresponde a la **seriación**, como estrategia de ruina en la construcción del objeto alegórico ensamblado. La serie como elemento formal en el ensamblaje es primordial ya que son partes iguales, o diferentes relacionadas entre sus pares. Al conjugar las piezas del ensamble en sus estratos encontramos: temática, forma, objetos ensamblados, combinación de sistemas industriales, objetos encontrados, seleccionados y por ende la alegoría con un nuevo significado conforme a los componentes del ensamble. La ejemplificación de lo anterior la encontraremos en el capítulo quinto de la tesis, sobre mis series de ensamblajes como *Cerradura, Torres, Articulados* y, un objeto personal

¹⁰⁶ CAYGILL, Howard, Alex Coles y Andrzej Klimowski, *Walter Benjamin para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2007, p. 69.

¹⁰⁷ CAYGILL, op. cit., p. 111.

¹⁰⁸ CAYGILL, op. cit., p. 111.

¹⁰⁹ MARX, Karl, El manifiesto Comunista de 1848. Citado por Caygill, op.cit., p. 111.

alegórico lo percibimos, en **Rebus 3** (f.32) al respecto, Owens nos comenta: La alegoría se refiere a sí misma cuando la proyección -ya sea espacial, temporal, o ambas- de su estructura conforman una serie: el resultado, no obstante, no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo."¹¹⁰

Por otro lado, la alegoría como **metáfora del objeto** construido, la relacionamos con la imposibilidad de leer el objeto contemporáneo, la diferencia se consagra en la nueva cualidad de las partes ensambladas que generan elementos simbólicos. La parte por el todo, una metonimia de la verdad manipulada. Siendo la alegoría un suplemento a la obra, ya que la figura inicial se desvanece parcialmente, otorgando una nueva existencia de verdad por otro significado.



F. 32, Pablo Kubií, *Rebus 3*, 2005

Por último, consideramos conveniente presentar artistas considerados alegóricos por sus ensamblajes: Lawrence Weiner (Nueva York, 1942), con su obra de palabras, frases o esquemas textuales inconexos, traducidos en letreros sobre pared o piso, son un lenguaje pictográfico alegórico. La alegoría en la obra de Weiner considerada conceptual se consolida en la imagen de *Rebus* (escritura de imágenes jeroglíficas). En la obra de Robert Rauschenberg (Texas, 1925 - Florida, 2008) y Cy Twombly (Virginia 1928-Roma 20011), ambos recrean el ensamblaje como especie de *rebús* alegórico, ya sea en los *combine painting* o en el grafismo gestual sobre lienzo de Twombly.

¹¹⁰OWENS, op. cit., pp. 207 y 208.

Rosalind Krauss analizó algunos ensamblajes de Rauschenberg, como *Rebus* de 1955, *Monograma* de 1955-1959 y *Odalisca* de 1955-1958, en los que encontramos referentes alegóricos. La obra *Rebus* consiste en una serie de imágenes sucesivas construidas a partir de partes apropiadas de otros objetos de carácter temporal. En la lectura de los ensamblajes de Rauschenberg, circunscribimos posibles discursos, conforme a las piezas integradas con pigmento, objetos, desechos, que en lo particular generan otro significado con aspectos alegóricos. Sin embargo, la presente investigación nos da luz para ubicar algunas obras de Rauschenberg como alegóricas, ya que cumple con los parámetros citados.

Otra obra emblemática para acercarnos a la alegoría, son las obras de **Robert Longo** (Nueva York, 1953), en *Corporate Wars: Walls of Influence* (Guerras corporativas: muros de influencia) de 1982, (f.33) encontramos cuerpos de funcionarios en conflicto en un panel. En el relieve observamos figuras en posible movimiento estático, directas sin ambigüedad, procreando alegorías. Otra artista que entra en el impulso alegórico del ensamblaje es, Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954), con sus maniquíes de imitación, que son transformables como un *objeto desagradable*, y por supuesto una complicidad alegórica. Por último, la tendencia del *Land Art* ejemplifica en forma adecuada la temática, con ensamblajes efímeros que se integran en lugares específicos del entorno. Por tal motivo, hay una transitoriedad del ensamble por un tiempo determinado, construyendo una alegoría con significado.

Para terminar el apartado sobre el **impulso alegórico** del ensamblaje, consideramos necesario adentrarnos al texto *El origen del drama del barroco alemán*, escrito en 1924-1925 por Walter de Benjamin, y publicado hasta 1928. La teoría de la alegoría de Benjamin, procede de la percepción de que, "cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera."¹¹¹



F. 33, Robert Longo, *Guerras corporativas: muros de influencia* de 1982, (*Corporate Wars: Walls of Influence* 1982)

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. Citado por Owens, op. cit., p. 215.

La **cultura Barroca** gobierna las imágenes de los afectos. En el barroco encontramos un control social de los afectos, producción de apegos e inexistente subordinación a la imagen. Por lo que, la inmanencia es diferente a la trascendencia: factor del deseo en la representación. Toda vez, que **la modernidad** nace en el Barroco, emerge con la controversia entre reforma y contra-reforma, hay una teología del estatuto de la imagen, -lo protestante es un valor individual contra lo católico que es un valor de la comunidad-; en tal sentido en la cultura Barroca emergió el icono-burocracia que quiere volver a constituir el objeto de estudio (el ensamblaje).

La teatralidad de la imagen corresponde al Barroco, logrando una composición a través de **afectos por ensambles**. La teatralidad emerge por una imagen patética en el Barroco, su lugar de afectividad escénica es esencial. Por lo que, lo patético busca la compasión del creyente (muerte de Dios). La **alegoría** en el Barroco trabaja con la pérdida -es la pérdida del absoluto-, de la de totalidad, el cadáver absoluto es Dios, generando fractura y límite del significado por lo ausente. El Barroco trabaja con la pérdida y la melancolía. La muerte de Dios como dijo, Giorgio Agamben sobre *oikonomía*¹¹² es la inscripción del cadáver y se hace problemática.

La **melancolía** nos conduce al entendimiento de la alegoría en el Barroco, ya que es difícil producir deseo a través del objeto, y por ende el humor melancólico yace en el temperamento revolucionario. No hay tiempo por venir, no hay esperanza, no hay objeto, no hay promesa. La pérdida de producir la representación (sólo se da en el olvido). Y sólo el presente es Revolución. La melancolía opera por el exceso y afecto, inhibe la producción del objeto por deseo, ya que hay una explosión del deseo. El melancólico no puede representar su afecto, objeto de pérdida. No puede generar el ritual del luto, hay Interferencia.

Concluimos que la alegoría es la adecuación del -objeto-deseo, redime a los **artefactos con la mirada**. En la alegoría inscribimos la palabra que genera la representación como signo. El *Barroco* crea la modernidad, a través del símbolo en la articulación de la totalidad con el presente. La imagen alegórica la inscribimos, al hacerla visible por la ausencia de lo sagrado. La lógica alegórica trasciende a través de la *Tesis de Filosofía de la Historia* (nueve) de Benjamin.¹¹³ La operación alegórica concurre al entender la pérdida (la muerte de Dios) en el Barroco, son fragmentos, porque todo está muerto. Dando a lo alegórico piezas entre significación y separación; siendo lo simbólico unión de lo separado.

En tal segmentación, la alegoría es **instante petrificado**, noción de ruina, fantasma. También la alegoría, la inscribimos en el momento

¹¹² AGAMBEN, Giorgio, *El Reino y la Gloria, Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pp. 41, 56 y 94.

¹¹³ BENJAMIN, Walter, *Tesis de Filosofía de la Historia, Ensayos Escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 63-78.

de la aparición del cadáver, instante vacío de significación y condición de signo. Todo signo es alegoría e inscribe un vacío, no es ausencia, no hay nada. Sujeción a la muerte, lógica del vacío y no lleno; corresponde a un mayor significado. Por lo que, aspectos generales de la alegoría versan en significante vaciado (vacío), y terror del cadáver.

La muerte está en segundo término ya que tiene una estructura temporal, quedando rebasada; en conclusión el cadáver tiene derecho a reposar en la tumba. La mimesis se coloca entre figura y ruina. La huella crea inscripción de la muerte de la naturaleza -la calavera-, reconfigurando el orden vacío, que significa el cadáver desde el vacío, vaciamiento de alegoría. Y, el modo alegórico de pensar jugando a la dialéctica entre culpa y destino, en consecuencia el significante es el vacío -la palabra-.

Lo anterior nos da pauta para afirmar que el ensamblaje con **partes fragmentadas** del objeto seleccionado, lo integramos en un nuevo artefacto con un barroquismo sustentable. Produciendo la ruina de las partes para encontrar un nuevo significado alegórico. La conclusión en *Trauerspiel y Tragedia*, "en el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma."¹¹⁴.

En el aptado tratamos de explicar el impulso alegórico del ensamble en la actualidad. Sin embargo hay aristas que no ejercen debidamente. En el siguiente apartado nos avocamos a determinar las características del montaje y el dispositivo de apropiación en la construcción del ensamblaje.

1.5 EFECTOS DEL MONTAJE Y DISPOSITIVO DE APROPIACIÓN

Utilizamos el término **montaje para el assemblage de diferente manera**. En el montaje lo esencial es la **costura entre las imágenes**, ya que las disolvencias estructuran lo intercambiable del *collage* por sus partes, que se unen por un texto o guión. En la convergencia de imágenes hay sutura que embona los bordes, ensambla las piezas sueltas creando una coherencia textual. En tal tesitura, debemos verificar cómo se hace la sutura en el montaje, ya que es esencial testimoniar la calidad de la costura o sutura entre las imágenes en pantalla.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter, *La Alegoría en el Baroco, Trauerspiel y Tragedia, The Origin of German Tragic Drama*. Translated by J. Osborne. London-New York: Verso, 1998, p. 459

El montaje corresponde a un **esquema de interconexión** de: objetos industriales, fragmentos, fotografías, artefactos encontrados, creando una especie de combinación entre los desechos y el núcleo del ensamblaje en pantalla. La vinculación del montaje, corresponde a una puesta en escena, con existencia física en espacios previamente definidos. Así también, encontramos el método de montaje en las películas de **Sergéi Eisenstein** (Letonia, 1898 - Moscú, 1948), su aportación consistió en la creación del sistema de fotomontaje aplicado a la cinematografía. Otra aportación del montaje corresponde al pensamiento filosófico, al conjugar intertextualidad de palabras con textos en la creación del montaje literario y filosófico para el ensamblaje. En el presente esquema de montaje, explicamos el pensamiento de Robert Stam, Walter Benjamin y Craig Owens.

El montaje para el ensamblaje es una **ampliación técnica** y conceptual para incorporar otros sistemas cercanos a su existencia. El montaje ha sido revisado y puntualizado por Walter Benjamín y Craig Owens, en base a los esquemas de Sergéi Eisenstein. La apuesta en escena del montaje generó el cambio en la **cinematografía**, y de ahí, se hicieron varias analogías con el *collage*, *assemblage* y ensamblaje. El montaje despertó inquietudes en su aplicación a la vida humana, ya que profesaba moldear al hombre. Así también, el fotomontaje es un sistema aplicable al ensamblaje, borrar o apropiarse de otras imágenes y construir otro modelo en imágenes. Así también, Gregory L. Ulmer, cometa sobre el **fotomontaje** que, "las imágenes fotográficas se cortan y se unen en nuevas, sorprendentes y provocadoras yuxtaposiciones."¹¹⁵

Conforme al cuadro de síntesis entre montaje y ensamblaje, apuntalamos que se nutre de fragmentos, materiales encontrados o seleccionados por unión de sus partes, para crear el objeto final. El montaje también transita con la incorporación de **fragmentos inconexos** que forman una secuencia en la **pantalla** o en el objeto. Toda vez, que el ensamblaje carece de una secuencia en la elaboración de la obra, integrando la hibridación de las partes fragmentadas sin encadenamiento. Ahora bien, ya que en el montaje cinematográfico la secuencia es indispensable para producir la película, el artista debería integrar un sistema secuencial semejante en el ensamblado. La secuencia obedece a fragmentaciones heterodoxas en pantalla y se organiza con diversos montajes en el producto final, sin ser necesariamente lineal.

Conforme a la composición aleatoria del ensamblaje y del montaje, empleamos **diversos planos** que llegan a chocar entre sí, estimulando al espectador en forma directa. Obtenemos el ensamble a través del montaje abstracto, con textos, imágenes e inscripciones. Las ideas del productor del

¹¹⁵ ULMER, Gregory L., Hal Foster y Otros, "El Objeto de la Poscrítica", en *La Posmodernidad*, México, Editorial Kairós y Colofón, 1988, p. 128.

ensamblaje-montaje-film, las percibimos en imágenes, forma y emociones. En los montajes analizamos ciertas lagunas de inconexión, entre la puesta en práctica del sistema y de posibles lecturas del espectador. Consideramos que las partes por su fragmentación de textos e imágenes, producen incomprensión relativa al producto final. El autor del montaje Eisenstein, no le interesaba que existiera una asimilación o comprensión total, ya que en ocasiones no transmitía todo el guión en las secuencias o en el objeto ensamblado.

Otro elemento que hemos acordado sobre las características del ensamble, es su definición con relación al montaje, se consolidó con **yuxtaposición de formas**, objetos encontrados, elaborados y sobrepuestos que generan espacios formales. La composición del ensamblaje-montaje deriva del *collage* y del *assemblage* histórico. En el ensamblaje construimos con tuercas y tornillos o remaches, las adherencias a la forma, planas, cóncavas o convexas y, fotografías u objetos encontrados recae en la tendencia. Por lo que, el *collage-montaje* ampliado incorpora tecnologías, cambios conceptuales o perceptuales del artista en su tiempo-espacio.

Estamos de acuerdo con Craig Owens sobre el montaje, como vía para obtener la **alegoría**. El ensamblaje es el medio idóneo para confrontar lo alegórico, ya que sus partes son elementos de otros objetos, que ahora, tendrán otra historia que contar. En tal virtud, la alegoría del ensamblaje conjuntamente con el montaje va aparejada con las nuevas narrativas de sus partes que embonan en el objeto construido. La acumulación de desechos en forma aleatoria no se encuentra diseñada en forma consciente, para una propuesta alegórica.

Una vez que se tiene a la vista el objeto seleccionado, las partes se unifican en su núcleo y, las piezas estarán sujetas a la alegoría por sus significados. Sobre el **fotomontaje**, Thomas Karin nos da la siguiente definición "se trata del 'collage' de un cuadro a partir de fotografías y de fragmentos impresos rasgados o cortados, que a continuación puede ser utilizado como modelo para una fotolitografía."¹¹⁶ Para completar la definición anterior hay que tener en cuenta el término *collage* que corresponde a una especie de montaje de papeles sobre superficies. En tal tesitura, Ulmer nos cometa que el dispositivo adoptado es la pareja compositiva Collage/Montaje, ya que: "el *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el montaje es la diseminación de estos préstamos en el nuevo emplazamiento."¹¹⁷

En el capítulo segundo de la tesis sobre vanguardias artísticas, presentamos la obra, concepto y acciones de **Kurt Schwitters**, que

¹¹⁶ KARIN, Thomas, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 15.

¹¹⁷ ULMER, Gregory L., Hal Foster y Otros, "El Objeto de la Poscrítica", en *La Posmodernidad*, México, Editorial Kairós y Colofón, 1988, p. 127.

configuró la evolución del *assemblage* con otros ingredientes. Su **montaje** se forjó en un emplazamiento arquitectónico, creó una puesta en escena dentro de su propia casa. El ensamblaje "*Merzbau*" (1923) fue construido con partes de madera, papel, láminas y objetos; conjuntamente con los presupuestos asentados en el apartado sobre *assemblage*.

Recordemos que el *assemblage* lo constituimos a partir de desechos de la naturaleza combinados con objetos encontrados o seleccionados, al respecto Thomas nos da su visión sobre el *assemblage* con relación a los ensamblajes de Edward Kienholz de la siguiente manera, "los objetos se convierten en situaciones congeladas de destino humano al remitir su pátina de decadencia, su penetrante lenguaje material, al grotesco brillo del orden convencional de cada día."¹¹⁸

Consideramos conveniente presentar el *montaje-assemblage* "*The Beanery*" (1965) de **Edward Kienholz** (Washington, 1927- Idaho, 1994). Kienholz conocedor del *assemblage* histórico organizó su montaje como una puesta en escena, con diferentes instrumentos de la vida diaria, combinándolos con materiales absurdos. Los desechos humanos, materiales parcialmente destruidos del consumo-utilitario, resaltan en un shock continuo que refleja una realidad grotesca para el individuo (f.34). Toda vez que, el despojo del cuerpo o de objetos esconden varias capas de experiencia y narrativas de carácter siniestro y una compulsión por pasiones inconexas.¹¹⁹



F. 34, Edward Kienholz, *The Beanery*, 1965

¹¹⁸ KARIN, op. cit., p. 109.

¹¹⁹ KARIN, op. cit., p. 109.



F. 35, Daniel Spoerri, *La Cena de Hahn*, 1964

Así también, tenemos a **Daniel Spoerri** (Rumania, 1930) un artista que sigue la tradición del collage, unifica la superficie con pegados, utensilios de la vida diaria. Utilizó sistemas de sujeción atrapando el objeto en tabla de maderas, con clavos, tornillos y remaches. La particularidad del Spoerri al ensamblar directamente la comida en descomposición sobre la tabla, muestra transformaciones objetuales por el transcurso del tiempo. El montaje se traslapa al sistema de ensamblado directo, recreando situaciones de casualidad en convivencia. Lo anterior lo observamos en su ensamblaje-montaje "*La cena de Hahn*" de 1964 (f.35).

Otro artista que utiliza el montaje es Robert Rauschenberg, directamente con el *combine painting* al construir diversos montajes de cierta abstracción con objetos de emplazamiento libre sobre el plano. El barroquismo patente en la obra, genera la densidad de objetos de consumo, medios de publicidad, pintura y texto. El artista logró un espacio entre los elementos que circulan (pintura-escultura) configurando una atmosfera combinatoria. Por lo que, la obra de Rauschenberg compone un montaje, en una puesta en escena, entran y salen objetos, texturas o formas de sus ensamblajes. En tal virtud, analizamos los montajes de Rauschenberg en el segundo capítulo de la tesis.

Por otro lado, Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Port-Baou, 1940) en su libro ***La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*** (1936) plantea la alegoría del objeto a partir de sus partes ensambladas, hace alusión que el fotomontaje es un sistema para encontrar la alegoría, ya que cada parte insertada al objeto tiene el potencial de un nuevo significado. En la acción de encontrar o seleccionar objetos, eliminamos el aura aparentemente por la reproductibilidad técnica del objeto originario, ya que al cambiar el estatus del objeto, se transforma quedando anulando su función. En tal sentido, el artista al diseccionar el objeto y ensamblar

las piezas en el ensamblaje, anula el aura del objeto inicial, proveyendo otra nueva aura, al respecto Benjamin nos dice que debemos “estar dispuestos a descubrir un motivo alegórico también en el fotomontaje, ya que la ‘práctica común’ de la alegoría consiste en <acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido>.”¹²⁰

Podemos asegurar que la reproducción del ensamblaje en nuevas unidades no afecta su **aura**. Actualmente las copias, clonaciones, apropiaciones o citas no inhiben el aura del objeto contemporáneo, ya que sigue siendo un original. Para llegar a la anterior conclusión debemos hacer varias alusiones primeramente al aura, Juan Antonio Ramírez nos dice que el **aura es**, “pienso en la tensión entre el origen religioso o vagamente espiritualista del término aura y la pretensión benjaminiana de utilizarlo en favor del materialismo histórico”¹²¹. En tal situación, el aura se pierde inicialmente. Además Benjamin, “vinculaba el concepto de aura con el misterio y con la idea de alejamiento.”¹²²

En descargo de que la obra reproducida técnicamente carece de aura, Ramírez nos indica que, “no está claro que la pérdida del aura equivalga a la banalización y pérdida del valor simbólico que derivaría de la masificación de la producción artística, o de su consumo.”¹²³ Ponemos insistir que el **concepto de originalidad se encuentra rebasado**, ya que la envoltura que condiciona su aura continúa existiendo en su exhibición o presentación. En cada fotografía impresa, film o impresos reproducidos renace el aura en cada exhibición, ya que la multiplicación no elimina el aura, siguen siendo objetos únicos con misterio y de valor social para el consumidor.

El **método** del montaje es cercano al *assemblage* con posibilidades de encontrar en sus partes lo alegórico, además hay que tener en cuenta, que hay una suerte de acoplamiento de sus piezas en el objeto, bajo distintas aristas: azar, concepto, temática, materiales, selección. Por lo que, la obra alegórica en la actualidad carece de una epidermis figurativa, narrativa o convencional. Lo indispensable para atrapar lo alegórico, se sustenta en que las partes del ensamblaje en conjunto o en lo individual contengan diversos significados, al respecto Owens lo confirma “este método de construcción...y el carácter obsesivo de las obras de Sol LeWitt,... sugiere que también éstas pueden caer dentro del espectro de lo alegórico.”¹²⁴

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. Citado por Craig Owens, “El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 207.

¹²¹ RAMIREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura*, (*Desorden Visual del Arte Moderno*), Madrid Ediciones Akal, 2009, p. 164.

¹²² BENJAMIN, Walter. Citado por Juan Antonio Ramírez, *El Objeto y el Aura*, (*Desorden Visual del Arte Moderno*), Madrid Ediciones Akal, 2009, p. 164.

¹²³ RAMIREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura*, (*Desorden Visual del Arte Moderno*), Madrid Ediciones Akal, 2009, p. 165.

¹²⁴ BENJAMIN, Walter. Citado por Owens, op. cit., p. 207.

Robert Stam en *Teorías del Cine*, escribió un ensayo sobre “*Los teóricos soviéticos del montaje*” en el que, expresa un cierto acercamiento a la **definición** de montaje en la cinematografía. El montaje es un concepto orientado al ensamblaje actual, consiste en una combinación de imágenes, objetos o textos sobre otro de la misma calidad o diferente estructura, traslapando ideas sobre otras ideas. Stam nos otorga la siguiente definición contextual sobre montaje, “como afirma Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su manifiesto sobre el sonido de 1928, <se ha convertido en al axioma indiscutible que sostiene la cultura del cine en todo el mundo>.”¹²⁵

En la aplicación del montaje convergen varios supuestos, por un lado los ejecutores de la puesta en escena, que deben manejar un lenguaje muy cercano al literario o plástico. En una segunda aplicación, la sobreexposición de imágenes con cierta coherencia, a menos que el concepto derive de una inconexión de significados que genere exaltación emocional del espectador. El **plano fílmico** es considerado un ensamblaje de texto, formas, objetos e imágenes; en la pantalla se genera la suerte del montaje a nivel óptico. Lo proyectado en el plano debe tener un significado concreto, configurado en la edición del producto final.

La apología del montaje, como un sistema infalible y necesario en la producción de films, llega a ser una camisa de fuerza en el transcurso del siglo XX. La tecnología en la producción fílmica avanzó de una manera impresionante, dejando al montaje como un sistema rudimentario para la conexión de ideas. Sin embargo, los principios rectores del montaje siguen trascendiendo en el cine actual, no obstante para Kulechov, “lo que diferencia al cine del resto de las artes es la capacidad del montaje de organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado.”¹²⁶

En el ensamblaje conectamos **textos incomprensibles**, inconexos en una suerte de secuencia de partes sobre el objeto y una secuencia con espacios transversales. A través del montaje en pantalla, concebimos nuevos significados para el espectador. Para enriquecer el ensamblaje, apliquemos en su construcción las ideas sobre montaje, creando un objeto contemporáneo. El choque de planos, corresponde a la incorporación de un sistema de fotomontaje de objetos montados en diversos planos para estimular la mente del espectador:

Eisenstein veía al cine como un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas. En lugar de contar historias en imágenes, el cine de Eisenstein piensa en imágenes, empleando el choque de

¹²⁵ EISENSTEIN, Sergéi, *Film Form and Film Sense*, 1957, pág. 257. Citado por Robert Stam, “*Los Teóricos Soviéticos del Montaje*”, *Teorías del Cine*, Barcelona, 2001, p. 56.

¹²⁶ STAM, Robert, *Teorías del Cine*, op. cit., p. 56.

planos para hacer saltar chispas de pensamiento en la mente del espectador, producto de una dialéctica de precepto y concepto, idea y emoción.¹²⁷

El **palimpsesto en el montaje**, consiste en borrar la escritura anterior para reescribir nuevamente en el objeto, encontramos su fundamento en el sistema de montaje. En consecuencia, el proceso de quitar imágenes y sustituirlas por otras en el mismo plano secuencial de la pantalla genera choque visual. La pantalla como objeto, presenta las secuencias filmicas montadas y editadas. El editor es una pieza clave para entender el montaje, concibiendo analogías con el palimpsesto en la cinematografía. En consonancia con el montaje, la alegoría se genera por las inscripciones sobre el objeto-pantalla; genera una suerte de cambio entre las capas que se encuentran en el ensamble-pantalla. Los vestigios -escritura ideo gramática-, se encuentran al diseccionar antropológicamente un objeto, al mover, quitar, eliminar sus partes observamos vestigios de cada capa del objeto en el monitor.

Las **hibridaciones** del objeto-pantalla encaminadas a una yuxtaposición entre sus partes, derivan del *collage* clásico en combinación con el montaje. La aportación del arte objetual, por el que, el *collage* impulsó la concepción de trasportar el objeto real al lienzo, ha sido reencontrada para la evolución del cine en el ensamblaje-monitor. El método del montaje muestra la esencia de transcripciones, comparaciones y adecuaciones en el ensamble, en consonancia con lo anterior, nos dice Stam sobre la metodología descrita en el libro de Eisenstein *Método de Montaje*:

Eisenstein desarrolló una tipología a gran escala del montaje, compuesta por una gradación de progresiva complejidad: métrico (basado sólo en la longitud), rítmico (basado en longitud y contenido), total (basado en una atmósfera dominante generada por la manipulación de la luz o la forma gráfica), armónico (basado en resonancias expresivas más sutiles); e intelectual (disposición compleja de las restantes estrategias).¹²⁸

La evolución del ensamblaje generó la aplicación del **sistema de montaje** con elementos formales como: conexión de imágenes, volumen, forma, velocidad, luz y metodología cinematográfica. Consideramos para el ensamblaje en pantalla, dilucidar un guión con elementos abstractos, textuales, conceptuales y, sobre todo la conexión de las imágenes entrecruzadas. El guión con un significado concreto, logra alegorías a través de las partes implantadas en el núcleo.

¹²⁷ EISENSTEIN, Sergéi. Citado por Stam, op.cit., p. 58.

¹²⁸ EISENSTEIN, Sergéi. Citado por Stam, op. cit., p. 60.

Presentamos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, dos muestras de vídeo-escultura y vídeo-instalación en el 2007 y 2010. En la elaboración del argumento de los citados vídeos, utilizó la metodología del montaje; consistió en crear un guión con características determinadas para el ejercicio visual. Utilizó el fotomontaje en blanco y negro de Sergéi Eisenstein de su libro *Método de Montaje*. Los protagonistas (alumnos de arte de la ENAP) conformaron sus videos a partir de elementos formales como: línea, plano, luz-sombra, velocidad, ritmo, espacio y factores compositivos. Aplicaron una narración abstracta de elementos asignados, sustentándose el guión con la idea de una acción tridimensional en línea. Con una duración de uno a cinco minutos cada video, con velocidad adecuada en pantalla para crear la argumentación del montaje, interviniendo fragmentos de imágenes emotivas para el espectador.

Las imágenes en pantalla por montaje, consideramos que deben ser inconexas con una temática abstracta o narrativa con significados diversos. La **edición** en pantalla le da al productor un proceso imaginativo, de cómo utilizar los elementos compositivos en el montaje y edición de la producción cinematográfica, Stam nos dice:

En Eisenstein, las apariencias fenoménicas de volumen, forma, luz y velocidad pasaron a ser la energética materia prima de una sutil forma de escritura alquímica e ideogramática que podía dar forma al pensamiento, afectar a los sentidos e incluso transmitir abstractas o recónditas formas de razonamiento, conciencia y análisis conceptual.¹²⁹

El montaje de manera metafórica modela el cuerpo humano, capas sobre la piel, experiencias, cambios hormonales en el tiempo, llegan a modificar la epidermis del cuerpo, en tal sentido, convive un montaje en vivo sobre el personaje. En la cinematografía concebimos los montajes **-imágenes sobre otras imágenes-** en pantalla, teniendo un conocimiento histórico y filosófico muy concreto para entender el guión del film con un fotomontaje tan **-salvaje y abstracto-**, para Vertov, "el montaje podía ensamblar a un hombre <más perfecto que Adán>. Las estructuras sociales dominantes, por desgracia, impedían que el cine realizase su potencial."¹³⁰

En el sistema de montaje la deconstrucción es indispensable, la estrategia de Jacques Derrida, surte efectos para la metodología del montaje en la cinematografía de compromiso social. Escudriñar **capa por capa en las imágenes** que se proyectan en pantalla en la factura de edición, concibe la arqueología por estratos. La estructura de los objetos, imágenes textuales y procesos no lineales, verificamos por capas desconstruyendo

¹²⁹ STAM, op. cit., p. 60.

¹³⁰ STAM, op. cit., p. 62.

la imagen proyectada. Al analizar las películas del aparato hegemónico, debemos aplicar la táctica de la deconstrucción, desestatificar las etapas de lo ideológico y operaciones dominantes. Consideramos que en el ensamblaje-pantalla, su montaje obedece a la seriación no lineal de imágenes en un sistema de sobreexposición.

En el ensayo de Walter Benjamín 'El autor como productor' de 1934, nos dice **Anna Maria Guasch**, que el montaje constituye una nueva relación entre arte y política:

W. Benjamin constató que una de las cosas que tenían en común era un nuevo planteamiento en lo relativo al <montaje>, lo cual, como había ocurrido en el teatro épico de Bertolt Brecht y en los fotomontajes del artista dadaísta berlinés John Heartfield, había permitido establecer nuevas relaciones entre el arte y la política.¹³¹

Los precursores del montaje proponían una discusión narrativa sobre la fragmentación de imágenes en pantalla. Sin embargo, toda imagen asilada o compuesta se encuentra sujeta a posibles narraciones no exactas, pero le da al concepto una autoridad. Los montajes para el cine se basaban en conceptos de crítica social, cambios en la civilización y otros. El montaje a discreción, eleva la comprensión de la temática, que en muchos casos era narrativa, ya que las imágenes inconexas generaban diversas evocaciones al espectador. En el ensamblaje efectivamente al implantar diversos objetos encontrados, seleccionados de la industria con poca modificación, generan ciertas narrativas a través de los insertos. Sin embargo, la metodología del montaje-ensamblaje no produce de manera directa una narrativa, en descargo de lo anterior Walter Benjamin nos comenta:

El concepto de montaje no estrictamente narrativo, factor fundamental en el progreso técnico del arte, se podía convertir en agente del progreso político. Los efectos de discontinuidades y fragmentaciones del montaje –el fotográfico, el cinematográfico, el literario, el pictórico, etc.- implicaban un sentido renovado de lo real, de la misma manera que su <principio de interrupción> garantizaba un método de aproximación múltiple a la realidad, que favorecía situaciones de parodia, inversión y duplicación."¹³²

¹³¹ GUASCH, Anna, María, *El Arte último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 472.

¹³² GUASCH, op. cit., p. 472.

La apropiación en el arte contemporáneo se circunscribe en las últimas **vanguardias** del siglo XX. El montaje como lo hemos tratado con anterioridad marca la diferencia en la apropiación por su sistema de costura de bordes. En cada **apropiación de objetos** mostramos el sistema de montaje, para comprender las implicaciones de integración de las partes del artefacto. Los objetos industriales encontrados o seleccionados, pasan por un tamiz que es sin duda el montaje y la apropiación. También dentro del sistema de apropiación, están los esquemas conceptuales, filosóficos y matéricos que se emplean con la finalidad de aportar otros significados a la obra. En todo caso, en la apropiación hacemos disecciones de las tendencias del arte para atrapar un contexto, por ideas, imágenes, artefactos, objetos encontrados y seleccionados para ser aplicados o duplicados en el objeto terminal.

Consideramos pertinente hacer un recuento de diversos vínculos materiales que hacen posible la apropiación. En un primer acercamiento tenemos una suerte de **emparejar la apropiación con la alegoría**. Reproducir lo atrapado sobre otras imágenes fragmentadas, se genera la alegoría en la identificación y, significación de las piezas con relación al todo. Los fragmentos de los desechos encontrados corresponden a la constitución de una posibilidad de alegoría, generando un significado nuevo. La ejemplificación del sistema de apropiación lo concretamos con **Sherrie Levine**. Al analizar la obra de Levine aterrizamos la definición de la estrategia de apropiación en el arte actual. En la obra "*Fuente. Según M. Duchamp*", (1991) la artista atrapó la forma del urinario al reducir su tamaño y cubriéndolo con una pátina dorada, modificando una parte del objeto y creando un nuevo significado alegórico (f.36).



F. 36, Sherrie Levine, *Fountain. After M. Duchamp* (Fuente. Según M. Duchamp) de 1991

Con referencia a la obra de Levine citada, Juan Antonio Ramírez nos indica la relación del aura y la pátina dorada de *Fountain* (1991), "el dorado de este urinario parece una alusión al dinero generado por el universo del arte, lo cual estaría implícito en el collage lingüístico del título."¹³³

Así también Levine, se apropia de diversas **fotografías** de la naturaleza, aceptando el origen autoral de las obras. En su acción se desconstruye la apropiación, recreando una nueva composición y, cada pieza o fragmento de la imagen es susceptible de alegoría, suscribiendo otro significado. La deconstrucción en la apropiación de fragmentos de los objetos, resulta fundamental, cómo en la fotografía apropiada de Andreas Feininger sobre la naturaleza por Levine. Haciendo notar la implicación cultural en la obra reproducida en cierta manera como *ready-made*. En el montaje de la obra apropiada hurgamos capa por capa, configurando un estudio arqueológico del objeto atrapado y reconstruido como obra original, Owens nos dice al respecto:

Se tiene en cuenta la apropiación de imágenes que tiene lugar en las obras de Sherrie Levine y Robert Longo, artistas que generan imágenes mediante la reproducción de otras imágenes. La imagen de la que se apropian puede ser una película, una fotografía, un dibujo: a menudo es ella misma una reproducción...consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión de significar.¹³⁴

La **cancelación del objeto apropiado**, se formaliza en la selección del objeto o del desecho, ya que constituye un refrendo de anulación originaria del artefacto. El artista al conjugar las partes del objeto puede tener una actitud subversiva con respecto al objeto originario, creando ironía, crítica y en particular recreando otra lectura. Para la construcción del ensamblaje, consideramos conveniente apropiarse de objetos e imágenes de la realidad para construir significados que se aprecien en el objeto. La estrategia de la imagen es directa sobre el sistema de apropiación, recrea un sesgo para entender la tendencia. Las iconografías de los medios de comunicación son apropiadas para desarrollar un ensamblaje-montaje, en combinación con objetos y diversos materiales. Los artistas iniciadores que han realizado una apropiación con los principios de la imagen-objeto son: Robert Longo (Nueva York, 1953), Sherrie Levine (Pensilvania, 1947) y Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) entre otros.

Las imágenes de **consumo** de medios de publicidad y objetos utilitarios, son quizá los materiales más apropiados en el arte

¹³³ RAMIREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura, (Desorden Visual del Arte Moderno)*, Madrid Ediciones Akal, 2009, p. 181.

¹³⁴ OWENS, Craig, "El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad". *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 205.

contemporáneo. Al hacer la apropiación, el autor cancela el significado del objeto modificando la forma. La parte ejecutiva de ensamblar, doblar, recortar las imágenes seleccionadas van al parejo de las ideas del *assemblage*. La materia prima de la naturaleza converge con el objeto encontrado, otorgando un significado. Para la realización de la apropiación terminal utilizan los artistas componentes del *assemblage*, conjugando un ensamblaje-montaje, al respecto Guasch afirma sobre los productores, "que en ningún caso trabajaban con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante con el que, consecuentemente mantenían un tenso dialogo de significaciones."¹³⁵

El discurso del **objeto encapsulado** por sus partes provoca la alegoría, es la táctica directa para señalar un nuevo significado sobre los fragmentos del ensamblaje. En tal sentido Craig Owens, en su ensayo *El impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad*, reivindica la alegoría en la posmodernidad después de doscientos años. La fotografía, dibujo u objeto apropiado en un esquema de fragmentación, son utilizados por los artistas en manipulaciones conscientes. Las piezas vaciándolas de su significado original se convierten en materia neutra sujetas a la alegoría. Por lo que, las partes apropiadas se les otorga otro significado, dificultando el entendimiento de las piezas sueltas o ensambladas al no poder descifrarlas en un primer envite. Los fragmentos sin conexión se encuentran incompletos, sin poder otorgar en forma directa alegoría y ruina.

En la apropiación hay otras acciones a seguir sobre el objeto ensamblado, tenemos que considerar que la nueva apropiación, no se genera con objetos, sino con otros lenguajes: **simulacro**, seducción, deconstrucción, palimpsesto, aura. Sin embargo, el objeto sigue teniendo una carga conceptual, por lo que, la apropiación efectivamente atrapa otros significados que no pueden ser indiferentes a la obra artística. EL objeto ensamblado con su carga conceptual y objetual corresponde a acciones de unión, modificación y selección de sus partes, para constituir un nuevo objeto que incluya otros significados. En tal sentido, el artista provoca una evolución del ensamblaje, que a partir del objeto implantado configura su forma con diferentes aplicaciones artísticas, al respecto Guasch nos dice:

La irrealidad moderna, se manifiesta en productos artísticos desposeídos de verdad, de genialidad, de aura que históricamente acompañaban al arte, de autoridad, de poder de la ilusión, de productos que más que representar en primer grado la realidad imitan o, mejor dicho, simulan representaciones reversibles y

¹³⁵ GUASCH, Anna Maria, *El Arte último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 342.

mutables de la realidad, [artistas que se encuentran en la seducción y el simulacro, Barbara Krug, Jeff Koons y Haim Steinbach].¹³⁶

La pérdida del **aura-origen** del objeto, obedece al uso de la apropiación parcial de su forma comercial, muy cercana al sistema Duchamp con los *ready-made*. Los artistas respetan el objeto encontrado y la forma industrial utilitaria, con pequeñas modificaciones. En la apropiación, además de hacer una acción tipo *ready-made*, hay un simulacro de presentación de la obra en contenedores o mostradores ante el público. Los artistas como **Jeff Koons** (York, Pensilvania, 1955) y **Haim Steinbach** (Rechevot, Israel, 1944) se apropiaron de objetos de consumo utilitario y de la ideología del objeto, recreando un *ready-made* con una modificación mínima, pero respetando la presentación del objeto comercial.

Los artistas utilizaron **esquemas de simulación**, deconstrucción y, reinterpretaron modificaciones vía palimpsesto del objeto original. La presentación del objeto en contenedores o repisas, corresponde al sistema de estantes normales de un centro comercial, al respecto Guasch nos dice, "este entendimiento de lo artístico es el que domina la obra de Jeff Koons que, más que apropiarse de objetos -que también lo hace-, se apodera de su materialidad 'virtual', es decir, de la manera en que son presentados y suscitan deseos en el espectador."¹³⁷

Otro tipo de apropiación a partir de los supuestos del *assemblage*, ensamblaje, *reday-made* y *objet trouvé*, es el **cuerpo humano fragmentado**. Los escultores de la década de los cincuenta realizaron ensamblajes, apropiándose de los principios de las vanguardias artísticas de inicio del siglo XX. Sin embargo, el cuerpo humano en la escultura se benefició al grado de constituir un cambio en lo tridimensional. Por lo que, el cuerpo humano fragmentado por apropiación utiliza materiales, formas y sistemas del ensamblaje, converge con la obra significativa, del cuerpo simbólico de **Robert Gober, Kiki Smith** y Cindy Scherman.

Dentro de las nuevas tendencias escultóricas sobre el cuerpo humano, el ensamblaje se ha recuperado para provocar otra perspectiva. El cuerpo en general es un ensamble de huesos, órganos y sistema vascular sanguíneo, es una metáfora viviente del ensamble-objeto. En tal virtud, trabajar a partir del ensamblaje uniendo piezas, modificando otras y seleccionado, recrea una similitud directa con el cuerpo humano, Tom Flynn nos explica la disyuntiva en la década de 1950, "los escultores empezaron a interesarse por procesos de ensamblaje que, a través de su incorporación frecuente a la pintura y la adopción de ciertas estrategias de apropiación anteriores explotadas por el *cubismo, dadá* y el *surrealismo*, situaron la escultura, y el cuerpo, en un territorio hasta entonces inexplorado."¹³⁸

¹³⁶ GUASCH, op. cit., p. 383.

¹³⁷ GUASCH, op. cit., p. 395.

¹³⁸ FLYNN, Tom, *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Akal/Arte en Contexto, 2002, p. 152.

Por otro lado, el **fetichismo del objeto** opera cuando hay intercambio monetario, en caso de configurarse el trueque desaparece la referencia al sistema de fetiche. El fetiche de la modernidad es un objeto intercambiable en dinero, quizá globalizado y con un énfasis de movilidad o intercambio. En el cuerpo de la persona concebimos el fetiche, así también en medallas, tatuajes, cadenas o colgijes. En consecuencia, **el cuerpo** fragmentado, objeto encontrado o seleccionado tienen una suerte de fetiche por el pepenador de artefactos. Los artistas de la apropiación sucumben en los objetos del otro, logrando que los artefactos sean parte integral del ensamblaje-montaje, en tal sentido, "el objeto artístico, como cualquier mercancía, debe tomar la apariencia de fetiche triunfante, una apariencia extraña, sorpresiva, inquietante, autodestructiva, instantánea e irreal, en definitiva, de choque."¹³⁹

En **conclusión** dentro de la tendencia de la apropiación, hay diversos procesos cercanos al devenir de la acción posmoderna del artista actual, glosa, copia, paráfrasis, cita, préstamo. Consideramos que hay que apreciar los términos citados, ya que nos lleva a dilucidar sus diferencias y cercanas entropías. En conclusión el palimpsesto y la deconstrucción están muy cercanos a la apropiación, se borra la huella del objeto apropiado y las partes a ensamblarse, las deconstruimos al revisar por capas la morfología del artefacto. Por lo que, al objeto original le aplicamos el opuesto binario al intercambiar la escultura por el ensamblaje. En tal virtud, el ensamble es central, modificándose el sistema logocentrista con la deconstrucción llana. En el siguiente apartado presentamos el cuadro de síntesis de términos o técnicas objetuales de la tesis.

¹³⁹ GUASCH, op. cit., p. 383.

1.6. CUADRO DE SÍNTESIS DE TÉRMINOS

Assemblage **Características formales**

Concepción genérica del término
Utilización de materiales de la naturaleza
Medio mezclado
Acoplamiento de partes distintas
Autonomía para la disposición en exhibición
Acción de hibridación
Técnica del Dadaísmo y el Surrealismo
Collage evolucionado
Construcción cubista desarrollada
Tamaño manejable de la obra
Las cualidades abstractas son secundarias
Expansión del lienzo a la tridimensionalidad
Uso del montaje espacial con diversos materiales
Se desarrolla a partir del *combine painting* de Robert Rauschenberg
Aceptación de todos los modos de yuxtaposición de formas
Arte compuesto
Unión y acoplamiento
Abstracción y entorno
Supera los límites de la pintura y de la escultura
Se libera del marco como del pedestal
Libre disposición de las partes
Disposición de objetos encontrados o reciclados
Uso de textos o palabras
Composición azarosa
Su fragilidad física con partes efímeras de destrucción latente
Un arte que nunca está acabado, cuyas partes son alterables
Se crean significados asociativos por fragmentos de la realidad
Objetos agrupados de un modo casual o al azar
Compuesto de partes heterogéneas
Sistema de apropiación para estimular una significación singular

Materiales

Uso de materia prima de la naturaleza
Objetos intervenidos con materias primas
Objetos hallados o reciclados
Objetos reconocidos del mundo real cancelando su utilidad
Esponjas naturales
Medios de la naturaleza en general
Todo tipo de objetos cotidianos y utilitarios
Uso de pegamento y alfileres
Inscripciones textuales
Esmaltes, pigmentos y diversos acabados
Fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir
Fragmentos de la realidad con significado asociativo

Ensamblaje-Construcción

Características formales

- Construye a partir de materiales neutros y procesos industriales
- Recicla, une o yuxtapone diversos objetos, técnicas y materiales
 - Construido a partir de objetos del mundo real
 - Empalmar piezas sueltas
 - Aplicación de elementos formales de composición
 - Collage* en tercera dimensión
 - Hibridez e incorporación de objetos fabricados o de otra índole
 - Disolución de la masa
 - Uniones de superficies
 - Composición ordenada de las superficies, lámina, madera
- Combinación de partes que pueden ser preexistentes, elegidas o encontradas
 - Tamaño íntimo y mediano
 - No son efímeros y pueden ser reciclables
- Uso del elemento formal de espacio conforme a sus condiciones
 - Tratamiento entre pintura, collage, escultura y objeto
- Diversas posibilidades de presentación en el espacio expositivo
 - Su lugar de ubicación potencia cualquier sitio
 - Acumulación de objetos, textos o procesos industriales
- Combinación de materiales, técnicas y formas artísticas diversas
 - Proceso técnico y conceptual de actuación sobre la materia
 - Realidad autónoma-abierta
- La composición no depende de un núcleo o de proporciones humanas
 - Puede ser representativa
 - Cualidades abstractas dominantes
 - Ausencia de connotaciones extra artísticas
 - De proporción escultórica
 - Uso de textos o palabras críticas.

Materiales

- Materiales neutros y procesos industriales
 - Objetos encontrados, reciclados
 - Manejo de sistemas industriales o de maquila
 - Uso de cartón, planchas de lámina, cuerda, alambre
 - Planos sueltos de cartón, hojalata, chapa de madera o acero
 - Objetos elaborados o fabricados de manera expresa
 - Sistema de sujeción, remaches, tuercas, tornillos y soldadura
 - Uso de herramientas y manos del artista
- Utilización de materiales neutros: láminas de metal, aluminio, acero
- Aplicación de nuevas tecnologías: internet, video, sonido, fotografía digital
 - Multimedia, electrónicos alternativos
 - Objetos industriales y cotidianos
 - Textos y palabras sueltas
 - Esmaltes, pigmentos, acabados

Montaje

Características formales

Esquema de interconexión
Puesta en escena
Intertextualidad de palabras
Secuencia en la pantalla
Choque de planos
Imágenes sobrepuestas
Narrativa de las piezas
Shock repetitivo
Abstracción libre
Sistema para la alegoría
Traslape de imágenes
Sobreexposición de imágenes
Secuencia rítmica con significado
Vestigios de cada capa en el monitor
Hibridación del objeto-pantalla
Relación entre arte y política

Materiales

Fotomontaje
Fotolitografía
Incorporación de fragmentos inconexos
Hibridación de las partes fragmentadas
Derivación del *collage* y del *assemblage*
Montaje de papeles sobre superficies
En la pantalla se genera el montaje
Inscripciones sobre la pantalla
Conexión de imágenes, volumen, velocidad,
forma, luz y sombra.

Capítulo II. Antecedentes Históricos del *Assemblage*

2.1. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS (1912-1959)

El ensamblaje como tendencia artística creada al inicio del siglo XX, consagra ciertos componentes terminológicos cercanos a las vanguardias artísticas como: **constructivismo**, futurismo, neodadaístas del *pop* americano, arte *povera* y **arte-objeto**. Los primeros ensamblajes reconocidos en la historia del arte son *Guitarra* de 1912 de Pablo Picasso (f.12) y *Rueda de bicicleta* de 1913, (f.37) concebida como *ready-made* dos años después por Marcel Duchamp. Francisco Javier San Martín en su ensayo *La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar* nos dice: "las obras con materiales reales construidas por Picasso en el período 1912-1914 son un caso aparte, no sólo por su valor intrínseco, sino porque abrieron el camino de una nueva forma de trabajo en la escultura moderna: la construcción o el ensamblaje, que tan fértiles consecuencias habría de tener en la escultura hasta la actualidad."¹⁴⁰

Uno de los cambios que se dieron al inicio del siglo XX, consiste en el **collage**, por el que podemos pegar papeles de color sobre el lienzo e incorporar formas tridimensionales en el plano. Los *papiers collés*, dieron pauta para que el artista arriesgara en ensamblar objetos planimétricos y laminillas de papel coloreadas. Los esquemas o acciones experimentales, fueron el impulso creativo que permitió el salto al *objet trouvé*. Toda vez, que el objeto encontrado, seleccionado o aleatorio, son parte esencial del esquema de la tesis. Las características especiales del *objet trouve* las hemos señalado en el presente capítulo de la investigación; al respecto, San Martín nos dice:

Las guitarras y mandolinas que surgieron de su estudio de [Pablo Picasso] Montmartre tienen evidentemente un *lei motiv* estructural y están centradas en un análisis de las condiciones corpóreas de los objetos, pero hay dos elementos que, por sabidos, no debemos olvidar al situar estas piezas: provienen directamente de su trabajo en los *papiers collés* y, como tales, ponen en primer lugar el problema de la representación y la <convivencia> entre virtualidad artística y realidad del *objet trouvé*"¹⁴¹

¹⁴⁰ SAN MARTIN, Francisco Javier y Otros, "La Escultura en la Época de las Vanguardias, un Objeto fuera de lugar". *Tendencias del Arte, Arte de Tendencias del Siglo XXI*, Editores Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, pp. 25 y 26.

¹⁴¹ SAN MARTIN, op. cit. pp. 26 y 27.



F. 37, Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913

Los materiales iniciadores del cambio en la escultura han sido los neutros: cartón industrial, láminas de aluminio, lámina de metal, cuerdas, remaches, tuerca y tornillos. **"Guitarra" de 1912**, construida con laminillas, cuerda y alambre, da cuenta del hallazgo de materiales para elaborar cambios en la tridimensionalidad. La acción experimental por Picasso asestó una dosis de cambios en el arte, trajo consecuencias sobre la escultura. El uso indiscriminado de materiales de uso cotidiano, recrearon un nuevo acercamiento a lo tridimensional. Los precursores lograron establecer una nueva forma de construcción del objeto artístico.

En la **"Little Dancer Aged"**, versión en bronce (1880-1881), Londres, Tate Gallery) de Edgar Degas, encontramos la aplicabilidad de materiales no convencionales. En un intento de lograr un mayor realismo, Degas incluyó una falda real y cabello plástico en la versión de bronce, y en la original de cera y plastilina, también adosó cabello de crin de caballo. Con relación a los materiales Marchán nos dice: "los **materiales reales cambian** progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación."¹⁴² Los ensamblajes que surgieron del cubismo incluyen piezas como: *Guitarra*, 1912, de Pablo Picasso y *Rueda de bicicleta* de 1913, de Marcel Duchamp. Podemos ejemplificar lo anterior con *Still-Life*, (1914, Londres, Tate Gallery) de Pablo Picasso está compuesta de elementos de madera tallada y detalles de tapicería, destinada a colgarse en la pared; y el bronce pintado de Glass Abisnthe (1914, Nueva York, moma) incluye una cuchara, sin soporte.

En los primeros años del siglo XX encontramos los antecedentes más importantes del ensamblaje, en la evolución de los conceptos

¹⁴² MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto* (1960-1974), Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 160.

dadaístas y del nacimiento del *collage*. Las ideas **dadaístas** contemplaban objetos encontrados y pegados en soportes rígidos. Los papeles pegados de Pablo Picasso (1881-1973) y de Georges Braque (1882-1963) dan origen al término *collage*. Este nuevo tipo de obras es el fundamento natural del *assemblage* y su evolución histórica. En 1914 Pablo Picasso coloca en su *Bodegón con silla de rejilla* un trozo de hule prensado y con ello inicia la técnica del *collage* tridimensional; consigue así, la liberación de la rígida categoría técnica de la pintura plana al óleo mediante la introducción de materiales concretos; a su vez Georges Braque, con sus *papiers collés*, hace del color el contenido del cuadro. Al disponer de un material ya formado y real de una manera determinada integrándolo al proceso pictórico, se elimina la existencia ilusoria del objeto en la pintura sobre lienzo.

La invención de la **técnica del collage** por Georges Braque y Pablo Picasso es fundamental en el devenir de las artes plásticas, desde el ámbito de la descripción objetiva hasta el campo de acción de la imaginación creativa y espiritual. Sobre esa aportación Simón Marchán nos dice “el *collage* inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles.”¹⁴³

En la breve estancia de **Vladimir Tatlin** (Moscú, 1885 - 1958) en París de los años veinte, se da cuenta del cambio radical a partir de la obra de Pablo Picasso y de Constantin Brancusi (Gorj, 1876 - París, 1957) en lo referente al uso de nuevos materiales para la tridimensionalidad. Tatlin necesitaba asistir a los talleres de los artistas en boga y tener diálogos sobre el cambio de paradigma en las artes plásticas, para iniciar conforme a su creatividad una vanguardia en la Unión Soviética, misma que buscaba compaginar la Revolución con las prácticas artísticas de la época de las tendencias históricas.

Una vez asimilada la forma de **construir** a través de materiales neutros como son: láminas de metal, aluminio, plexiglás, cuerdas o varillas, Tatlin los utiliza en la concepción de su obra. La parte conceptual del constructivismo se refiere a la idea de construir objetos funcionales para la sociedad emergente en Rusia y la aplicación industrial que emergía de manera inminente en el nuevo Estado. El maquinismo tardío de su entorno para Tatlin, contrapuesto a los adelantos de Europa en la producción industrial genera un nuevo paradigma. En la convergencia del maquinismo serial con implementos industriales, brota la nueva vanguardia constructivista.

La abolición de la peana o pedestal asimilado por Tatlin en el taller de Brancusi provoca una repuesta para acabar con el plinto de la escultura. Probablemente de la **eliminación del pedestal**, nace su serie de *Contrarelieves* para pared. El ángulo recto, en que utiliza los dos vanos que

¹⁴³ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 160.

convergen en una esquina perfecta, hace de esa acción todo un sistema de cambios en la escultura y el germen de lo que se llamó el *Constructivismo*. En tal sentido, las acciones utilitarias conforme a la nueva industrialización de Rusia de esa época y conforme a la Revolución, convergen en un punto de acuerdo con el arte, creando monumentos con materiales industriales de acero, varillas y el espacio formal como integrante en la composición de la obra. Al respecto nos dice San Martín que Vladimir Tatlin “desencadenó una forma radicalmente nueva de investigación escultórica. Nos referimos a los *Contrarelieves*, expuestos en Moscú por vez primera en 1915, piezas novedosas que constituyeron un auténtico punto de inflexión en la investigación de las formas en el espacio.”¹⁴⁴

Los **materiales neutros** como la lámina de acero, chapas de diferentes materiales, alambre, cuerda, cartón, remaches, tuercas y tornillos, emergen como los ingredientes del ensamblaje histórico y de los *Contrarelieves*. Tatlin procrea un cambio radical por el destino del objeto funcional-abstracto, contagiando el diseño utilitario y funcional con las ideas revolucionarias de su época, al respecto San Martín nos dice que

Tatlin lleva a cabo un revolucionario trabajo en el que materiales como la chapa metálica, el cartón y el alambre, organizan formas puras en el espacio real de la arquitectura. La ausencia de peana no es producto de una especulación interna sobre el objeto, en la manera en que por estos mismos años estaba realizando Brancusi, sino una exigencia de la condición de realidad del objeto escultórico en el contexto arquitectónico de la sala de exposiciones.¹⁴⁵

Por lo que se refiere al constructivismo cercano al *assemblage*, la primera obra fue sin duda *Contrarelieve de esquina* de 1915, (foto 10) realizada por Vladimir Tatlin, ensamblada con planchas de acero, laminas, recortes de madera, cristal y alambre. Podríamos considerarlo un boceto de mural para esquina, elaborado como un collage tridimensional, liberando los materiales en forma expansiva y formando un nuevo contexto en el arte. Por último, el emplazamiento del objeto en la esquina de la galería conforma una nueva propuesta para los artefactos tridimensionales.

Conforme a la obra datada al inicio del siglo XX, diversos artistas continuaron ejercicios plásticos que han dado su mejor impulso al arte hasta nuestros días. El *assemblage* y el ensamblaje configurados por Pablo Picasso y Marcel Duchamp perduran con más adeptos, incidiendo en la contemporaneidad. Podemos considerar un aumento de ensamblajes adecuados a la realidad de cada época, circunstancia o país; pero siguen en boga los principios de las vanguardias históricas en el arte de nuestros días.

¹⁴⁴ SAN MARTIN, op. cit., p.28.

¹⁴⁵ SAN MARTIN, op. cit., p.28.

Los futuristas y dadaístas emplearon el término *collage* como expresión artística de choque con la realidad moderna, determinada por la técnica y corrientes artísticas. El nuevo realismo y el **neodadá** conviven hasta nuestros días con las conquistas metódicas de los primeros *papiers collés*. Al respecto el propio Marcel Duchamp declara, "este neodadá, que se llama ahora nuevo realismo, *pop art*, *assemblage*, etc., es un placer barato y vive de lo que hizo Dadá."¹⁴⁶

Los artistas de principio del siglo XX crearon el ensamblaje como otro tipo de forma escultórica cercano al *collage*, al *papiers collés* y a las técnicas del arte objetual. El *assemblage* de **objetos cotidianos encontrados** y materia prima de la naturaleza poseen un elemento mágico, debido a que surge de partes indistintas y entra la mano del artista, lo que explica del término *ready-made*. Marcel Duchamp (1889-1968), son objetos ensamblados por una fuerza misteriosa a partir de objetos industriales. Los papeles pegados se realizaban sobre un dibujo en lienzo o papel, conforme al método del *collages*. De ahí, la denominación genérica de papeles pegados. Además de los papeles pintados y recortes de periódicos, los artistas usaban a menudo el papel kraft, cuidadosamente recortado o roto.

Por otro lado, el dadaísmo como el **surrealismo** monopoliza la técnica del *collage*. El método era para destruir el concepto que se tenía del cuadro clásico, ya que los cubistas a pesar de sus osadías, siempre mostraron respeto a la tradición. Así también, entre los principales seguidores del *neodadá* (1960-1971) encontramos a: Robert Rauschenberg (Texas, 1925-Florida, 2008), John Chamberlain (1927), Edward Kienholz (1927-1994), Arman (1928-1999) y Kurt Schwitters (1887-1948). Por lo que, no importa el marbete o la etiqueta, sino el ingenio y el talento que conforman el *assemblage* o las combinaciones de objetos encontrados.

Lo que más agrada a los artistas del **neodadá** es la denominada "textura". La epidermis insertada, la entendemos en su materialidad de sustancia, suavidad, aspereza, transparencia y densidad. En consecuencia los artistas, sustituyeron los materiales pictóricos normales por otros, como polvo de mármol, aserrín, madera. La textura de los materiales industriales y orgánicos, generan hallazgos entre pintura y escultura. En su libro *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, H. Wescher, nos dice: "... lo fundamental en el collage no es el pegado de papeles sino la idea de incorporar algo prefabricado, algo que, como diría Braque, constituye una certeza en medio de una obra en que todo está figurado, representado o sugerido."¹⁴⁷

¹⁴⁶ DUCHAMP, Marcel. Citado por Marchán-Fiz, op. cit., p. 168.

¹⁴⁷ WESCHER, Herta, *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 9. Véase Karin Thomas, *Hasta hoy*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p. 150. "Este arte, que reúne formas del manierismo exhibicionista de Sade, del shock psíquico de horror o de asco, del collage automático y de la interpretación reflexivo-crítica, se encuentra en estrecho contacto con el desarrollo del teatro absurdo surrealista, cuyos primeros representantes importantes son Louis Aragon y Antonin Artaud." Las cursivas son mías.

El ensamble ha variado mucho, evolucionando a lo largo de un siglo, dando nacimiento a formas escultóricas con diversos **materiales extra-pictóricos** o extra-artísticos, y su descontextualización e incorporación a un nuevo paradigma. Wescher nos demuestra que la historia del *collage* coincide con la historia del arte contemporáneo, desde el cubismo hasta el *pop art*, y con la utilización de materiales brutos para el *arte povera* y *land art*, además de algunas expresiones de tipo conceptual. En tal virtud, al ensamble lo consideramos un objeto artístico, en el que los materiales naturales y manufacturados, tradicionalmente no artísticos y descontextualizados son incorporados en estructuras.

El concepto de ensamblaje alcanzó un amplio dominio público por la exhibición ***The Arts Assemblage*** en el moma (Museum of Modern Art) en Nueva York, realizada en 1961. El Museo presentó obras de casi 140 artistas internacionales, incluyendo a Georges Braque (1882-1963); Joseph Cornell (1903-1972); Jean Dubuffet; Marcel Duchamp (1889-1968); Pablo Picasso; Robert Rauschenberg (1925-2008); Man Ray (1890-1976); Kurt Schwitters (1887-1948) y *Hannover Merzbau* de 1923-1933. Varias de las obras montadas eran *collages*, pero la variedad de estilos y artistas incluidos reflejó, la amplia aplicación del término y la fina distinción entre ensamble y *collage*. Las pinturas *combinadas* de Robert Rauschenberg, por ejemplo, estaban entre las dos tendencias, eran esencialmente planas pero con frecuentes protuberancias de los objetos en las superficies.

En tal virtud, la inclusión de **objetos y materiales reales** extendió el rango de posibilidades artísticas e intentó trazar un puente sobre el vacío existente entre el arte y la vida. En realidad, una de las consideraciones más importantes que se debe hacer a propósito del *assemblage* es que, por sí mismo, tiende a cancelar la idea de estilo. Lo antiguo del término puede ser rastreado hasta el ámbito literario de la Francia del siglo XIX, en la poesía de Stéphane Mallarmé. Guillaume Apollinaire extendió más tarde este método -la poesía de Mallarmé- en sus *Calligrammes* de 1918. Al enfatizar las apariencias visuales de las palabras, su papel de significación tradicional se mejoró y expandió. De la misma manera, el ensamble enfatiza las cualidades visuales o táctiles de objetos primariamente utilitarios mientras, como nunca antes, explotó la percepción de la banalidad de tales objetos.

Este desarrollo expresó la insatisfacción con respecto al decepcionante ilusionismo de la pintura y la escultura. Ilusionismo roto por la inclusión de objetos reales. Otro pionero igualmente importante del ensamble fue Kurt Schwitters, quien usó la técnica en su obra ***Merzbau*** de 1923 (f.38). En el ensamble arquitectónico conformó piezas de madera, malla de alambre, papel y cartón para crear una obra deliberadamente abigarrada, característica de la estética dadaísta de Schwitters.

En Europa el equivalente al *pop art* fueron los *Nouveaux Réalistes* ya que son en primer lugar ensambladores, al respecto Lucy R. Lippard nos dice:

Las artes urbanas europeas reciben el nombre colectivo de nuevo realismo, expresión de la que la mayor parte de los norteamericanos o ingleses preferían prescindir por causas de sus connotaciones filosóficas. El grupo de Pier Restany, bautizado el 16 de abril de 1960 con el nombre de *Nouveaux Réalistes* en su nuevo manifiesto (escrito con ocasión de una exposición celebrada en la galería Apollinaire de Milán), es, con mucho, el más importante y el precursor de todos ellos. Para la mayor parte de los artistas que se agruparon en torno a Restany, la transposición al lienzo de una sola imagen u objeto comercial sin someterlos a cierta medida de transformación resultaría impensable, por encontrarla demasiado sencilla, demasiado carente de reto intelectual.¹⁴⁸



F. 38, KURT SCHWITTERS, *MERZBAU*, 1923

La cinematografía, a la par de las vanguardias artísticas, se empapó de nuevos instrumentos que la llevaron a la **fotografía en movimiento**. Las primeras películas que utilizan el montaje diseñado por Eisenstein tienen un paralelismo con las artes plásticas. El impacto de nuevas tecnologías para el cine, la traslación de los principios del objeto construido por

¹⁴⁸ LIPPARD, Lucy R., *El pop art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993, pp. 173 y 174.

ensamblajes, dio lugar a una construcción por montaje en la propuesta cinematográfica de principio del siglo. La esperanza social, humana y de denuncia es parte del paradigma del cine. Stam nos dice: “los filmes de la vanguardia se definían no solo por su estética claramente reconocible, sino también por su modo de producción, generalmente artesanal, financiado de forma independiente, sin conexión con los estudios o la industria.”¹⁴⁹

La modernidad que alude la **cinematografía** a partir de su exhibición de films en salas masivas, convergió con las vanguardias artísticas. Existe una simbiosis entre el guión, montaje, escenografía y fotografía conforme a los cambios en el arte, aplicándose los supuestos artísticos formales en la elaboración del film. En tal sentido, Robert Stam nos dice que “la modernidad, de acuerdo con Perry Anderson, nació como campo de fuerza cultural bajo tres coordenadas: 1) el arte oficial de regímenes vinculados aún con las viejas aristocracias; 2) el impacto de las nuevas tecnologías de la segunda revolución industrial; y 3) la esperanza de la revolución social.”¹⁵⁰

Por otro lado, siguiendo el devenir de la vanguardia allende Europa, en México el escultor **Germán Cueto** (ciudad de México, 1803-1975) realizó un ensamblaje titulado *Máscara* de 1920 construida con chapa de lámina sobre cartón rígido (foto 48). También en París, José de Creeft (Guadalajara, España, 1884 - Nueva York, 1982) realizó un ensamblaje en 1924, Manuel Bonet nos dice “...algunas espectaculares y divertidas esculturas metálicas, como *Avestruz* (1924) o el *Picador* (1925), ensamblaje o “armatoste”, por emplear el término suyo, de piezas encontradas -chatarra, alambre, material de fumistería-.”¹⁵¹

Cueto a lo largo de su vida de productor, no dejó de, recrear, abstraer, modificar y ensamblar materiales diversos configurando su serie más compleja y acabada con *Máscaras*. En 1926 ejecuta otro ensamble que aparece en la última revista del **Movimiento Estridentista en México**, llegando a su mejor obra con *La Tehuana*, 1949 (foto 55). Visualizamos el gusto por ensamblar diversas láminas de acero y recrear la forma típica de las mujeres del istmo de Tehuantepec. Termina su producción con varias obras públicas, una de ellas formada por cientos de laminillas de acero ensambladas en *El Sagitario* de 1968 (foto 58).

El misterio del objeto encontrado propicio para la **idiosincrasia mexicana** y su mundo mágico provocó la creación de singulares obras. Como referente podemos señalar los ensamblajes de los surrealistas a partir de 1939 y en la actualidad los *assemblages* de **Francisco Toledo** (ciudad de México, 1940). Conforme a los parámetros iniciales del *assemblage* se

¹⁴⁹ STAM, op. cit., pp. 73 y 74.

¹⁵⁰ ANDERSON, Perry. Citado por Stam, op.cit., p. 73.

¹⁵¹ BONET, Manuel. Citado por Enrique Franco y Agustín Arteaga, *Escultura Mexicana, De la Academia a la Instalación, “Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia”*, México, Editorial Landucci, CONACULTA-INBA, 2000, p.124.

adverten las siguientes características directas sobre la forma: actitud pictórica en la superficie, en la conformación tridimensional se utiliza lo convexo y cóncavo, y la presentación de la obra de manera frontal; por lo que el ensamblaje no tiene que ser una reproducción fiel de las imágenes cotidianas prefabricadas de la ciudad, los ensamblajistas mexicanos prefieren inventar su propia iconografía irónica.

En los apartados de la investigación transcribimos la evolución formal, compositiva y conceptual del *assemblage* como *neovanguardia*, creando parámetros dispares a los iniciales de las genealogías históricas. Las obras señaladas con anterioridad son los ensamblajes precursores en la historia del arte, en Europa y en México; considerando el ensamblaje como la unión de diversos materiales y objetos. Sin embargo, cada creador en su momento los presenta con otras características formales y conceptuales dentro de la tendencia de su época.

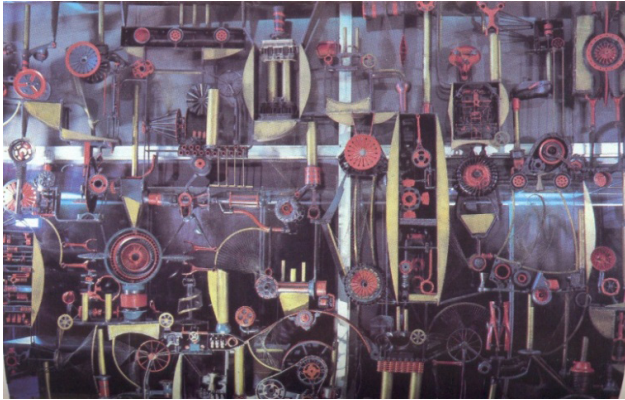
Otro precursor mexicano es **Manuel Felguérez** (1928), sus ensamblajes tienen afinidad con los realizados por Arman y Robert Rauschenberg. Utiliza la acumulación, implementos mecánicos e industriales -objetos encontrados de maquinaria-, lo esencial es la distribución de los objetos en el espacio de la pared-mural. Conforme a su lenguaje informalismo-geométrico, y con un aprendizaje sobre el sistema constructivista, crea un mural público "*La intervención destructiva*" de 1964 (f.39). La construcción del ensamblaje está compuesta por una gran cantidad de pequeñas partes de maquinaria de acero destruidas parcialmente. Los desechos industriales en su ensamble logran una armonía dentro del panel, haciendo una composición rítmica por acumulación. En lo referente a la textura y color se empareja con la obra de Rauschenberg que utiliza los pigmentos (rojo, azul y amarillo). El ensamblaje tiene un ritmo por objetos soldados haciendo una trama horizontal y vertical, así también por colores, sombras y luces.

El mural de Felguérez es una metáfora de "fábrica inservible" de cacharros con vida, creando otra fisonomía mecánica en la pared, y sobre todo, dejan de ser basura para ser parte de una composición rítmica en repetición. **Octavio Paz** en su libro *Los Privilegios de la Vista*, nos comenta: "*La invención destructiva* de 1964, realizada con -chatarra de maquinaria, hilo plástico y pintura-; la admirable composición del edificio que alberga a la Canacintra (cúpula empresarial). Esta última es un vasto e intrincado juego de palancas, tornillos, ruedas, tornos, ejes, poleas y arandelas."¹⁵²

El análisis de los primeros ensamblajes establecieron los parámetros artísticos, la presente investigación los agrupa diferenciándolos de otros objetos cercanos a la tendencia del *assemblage*. El ensamblaje fue la respuesta en el pasado siglo al arte objetual, se apropió del esquema

¹⁵² PAZ, Octavio, *Los Privilegios de la Vista*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1987. p. 265.

histórico con características definidas, ampliadas y reformuladas. La amplitud actual del término ensamblaje abarca instalación, escultura, arte conceptual y objetual. En México se asocia el ensamble al término *arte-objeto*, quizá para todo lo tridimensional contemporáneo.



F. 39, MANUEL FELGUÉREZ, *INVENCIÓN DESTRUCTIVA*, 1964

El *assemblage* de nuestro tiempo se ha ampliado y cubre como un gran paraguas la mayoría de las tendencias tridimensionales globales en México. EL **ready-made** de Marcel Duchamp muestra un intento antiartístico, requiriendo poco trabajo de ensamblaje. Las obras de los constructivistas incorporaron la técnica conceptual del ensamble, pero fueron descritas mejor como construcciones.

Los **materiales** usados en el ensamble son diversos, absorbidos en una obra unificada. La facilidad con la cual los objetos pueden ser yuxtapuestos en el ensamble, conforma el medio ideal para los surrealistas en su búsqueda por lo misterioso. El objeto surrealista se volvió importante en la producción de artefactos del movimiento, permitiendo un equivalente material a la yuxtaposición de entidades distantes incorporadas en la imagen surrealista como en *Juego de desayuno de piel* (1936, Nueva York, moma) de Meret Oppenheim (1913-1985). Desde la década de los cincuenta, los materiales de desecho fueron usados en el ensamblaje para varios propósitos por Robert Rauschenberg y otros artistas en los Estados Unidos de América.

Los exponentes del **nouveau réalisme** también produjeron ensambles; por ejemplo, *La Cena de Hahn* de 1964 de Daniel Spoerri (foto 19). Spoerri atrapó desechos de comida, ilustrando el consumo humano y la sociedad capitalista. Este tema se desarrolló más consistentemente en el *pop art*, ya que enfatizaba la naturaleza sintética e insolente del consumidor de productos fabricados en serie. El ensamble proveyó un

modo efectivo de realizar este propósito, como se muestra en la pieza *Still-Life*, núm. 20 (1962) de **Tom Wesselmann** (1931), construida con materiales sintéticos brillantemente coloreados. La tendencia del ensamblaje se inicia formalmente en 1961 con la exposición en Nueva York, *El arte del assemblage* "...inaugurada en el otoño de 1961, siendo el curador **William C. Seitz**."¹⁵³ En los años sesenta el *pop art* se encuentra de moda, al mismo tiempo que nace y muere el *assemblage* en Nueva York. El *pop art* es diametralmente opuesto al *assemblage*, aunque artistas como Jasper Johns o Robert Rauschenberg han sido ubicados también en el *pop art* y en el ensamblaje.

En los siguientes apartados hacemos un recorrido por las vanguardias artísticas y técnicas del arte objetual. Presentamos los contenidos de los términos: *ready-made*, *objet trouvé*, *principio collage*, objeto surrealista y *arte-objeto*. Al final del capítulo abordaremos la vanguardia *neodadaísta* del *pop* americano, con sus respectivos ensamblajistas. Así también centramos la discusión, en la investigación sobre el **arte-objeto** posiblemente acuñado en México, y su vinculación con el *objeto surrealista* (1938) de las vanguardias artísticas.

2.1.1. EL READY-MADE Y EL OBJET TROUVÉ

En el presente apartado abordamos en forma inicial las **características** y contenido del *ready-made* a partir de 1915. Nos enfocaremos a explicar de manera pormenorizada las características de la tendencia, con relación al precursor Marcel Duchamp. La explicación la centramos en la aplicación de los **elementos formales del ready-made**. Posteriormente nos adentramos a los parámetros y aplicabilidad del *objet trouvé*, concatenándolo con el *collage* histórico del arte objetual.

La principal característica del *ready-made*, corresponde a un objeto industrial, que puede ser utilitario, de la industria pesada o un híbrido funcional. La disección del objeto industrial consiste en la estrategia principal para conjugar el *ready-made*. Las formas de los objetos **fabricados en serie**, le dio a Marcel Duchamp el punto fino para construir el objeto

¹⁵³ LIPPARD, op. cit., p. 72.

anti-arte respectivo. La producción de objetos por la industria, incide en el mercado de consumo, por lo que, al seleccionar un producto industrial es relativamente fácil de fragmentarlo.

Una vez, que obtenemos el objeto industrial por series, color, tamaño, modelo, podemos aplicar alguna pequeña modificación al objeto. La **intervención** de la firma o texto sobre el artefacto es suficiente para ser modificado en lo sensible, el objeto de carácter industrial deja de serlo y se convierte en propuesta artística. Para atrapar la definición de *ready-made* en la investigación, empezaremos con la definición del *Diccionario de términos de arte*:

Aceptación de objetos ya hechos o fabricados, generalmente de carácter sugestivo, por ejemplo un retrete de porcelana y su exhibición como obra de arte. Marcel Duchamp fue el primero en usar de ese modo los productos industriales acabados, dándoles algún toque y añadiendo títulos ingeniosos y firma. Sus *ready-mades* más famosos fueron el urinario que presentó como una fuente en Nueva York, en 1917, firmado 'R. Mutt'; el retrato de la Gioconda con bigote en 1919 y la rueda de bicicleta montada en un soporte. Los *ready-mades* de Duchamp interesaron poderosamente a los dadaístas.¹⁵⁴

Por un lado, debemos analizar las **definiciones** en diversos textos con respecto al *ready-made* y, posteriormente los conceptos artísticos de Marcel Duchamp, quien **acuñó el término** para su propia obra a partir de 1915. En carta a su hermana en París, alude sobre el estado físico de las 'esculturas embodegadas', haciendo notar que su obra obedecía al canon de la escultura. En un segundo intento de rediseñar el concepto de aquellos artefactos, quizá organizó su proceso en *objetos ya hechos*, atendiendo a la morfología compositiva de la forma final.

Otra definición que nos abre la puerta para entender el **ready-made**, es la de Karin Thomas en su libro *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX*, que "dentro del arte, un acto practicado por primera vez conscientemente por Marcel Duchamp en 1915, consiste en conferir unos **títulos a objetos de consumo** prefabricados o producidos industrialmente, sin ningún tipo de transformación previa, o en todo caso mínima, declarándolas obras de arte."¹⁵⁵ La característica principal corresponde a un objeto previamente fabricado o de esquema industrial y modificándose para crear un concepto. Sin embargo, existen otros elementos que tratamos en el presente apartado con referencia

¹⁵⁴ MONREAL, Luis y Tejada y R.G. Hagggar, *Diccionario de Términos del Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 343.

¹⁵⁵ THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 20.

a la estrategia: composición, selección, apropiación, neutralidad de los materiales, azar; para ser aplicados a la estructura de la forma final.

Francisco Javier San Martín en su libro, *La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar, Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*, nos comenta sobre la entrevista entre **Pierre Cabanne** y Marcel Duchamp, "la palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo."¹⁵⁶

Conforme a la transformación mental-artística de Duchamp en la configuración del *ready-made*, debió haber sido un cambio paulatino, toda vez que, en su primer esbozo de objeto industrial modificado "**Rueda de Bicicleta y taburete**" (1913); (f.37) lo señala como parte de la escultura y del ensamblaje-construcción en 1913 y, para el año de 1915 crea **Duchamp el término ready-made**. La conversación con Cabanne nos esclarece sobre el surgimiento de la definición final de los objetos industriales que realizó con pequeños cambios.

Con "*Rueda de bicicleta sobre un taburete*" de 1913, Duchamp inició su desarrollo personal con un ensamblaje y termina con *Dados* de 1946-1966, creando su último ensamble. La primera obra citada queda como referente primordial al ensamblaje como propuesta escultórica, **dos años después**, ya la denominaba *ready-made*. Sin embargo Duchamp, atrapó el sistema de construcción a partir de objetos industriales con una pequeña modificación manual, San Martín comenta:

El primero de ellos *Rueda de bicicleta*, estrictamente hablando es un *assemblage*, aún tiene evidentes contactos con Picasso, ya el segundo *Escurrebotellas*, 1914, corresponde a lo que poco después definió como *ready-made* puro -un objeto manufacturado, sin manipular, trasladado a la categoría de obra de arte, con el añadido de un título y, eventualmente, de un cambio en su posición habitual-"¹⁵⁷

EL *ready-made* puede ser definido como **escultura ya hecha**. Sin embargo, no es suficiente la traducción lisa y llana, ya que otros componentes crean la diferencia entre un objeto ya realizado previamente por la industria y elementos esculturales. Necesitamos distinguir los **componentes** que van aparejados con el *ready-made*: selección, desecho, encuentro, modificación mínima -firma o la numeración del objeto en posibles series-. Así también, debemos contextualizar estrategias formales como contenido, azar y otras

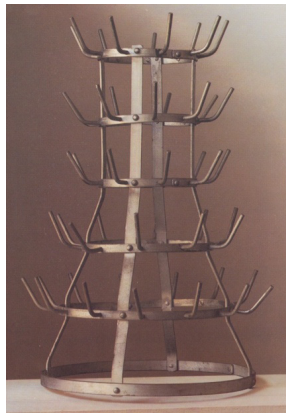
¹⁵⁶ CABANNE, Pierre. Citado por Francisco Javier San Martín y Otros, "*La Escultura en la Época de las Vanguardias, un Objeto fuera de lugar*". *Tendencias del Arte, Arte de Tendencias del Siglo XXI*, Editores Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, p. 42.

¹⁵⁷ RAMIREZ, Juan Antonio. Citado por San Martín, op. cit. p. 42.

que veremos en el apartado; al respecto Jorge Juanes nos dice: “Duchamp identifica aquí la *“Rueda de bicicleta y Portabotellas”* de 1914 (f. 37 y 40) con lo que llama ‘escultura ya hecha’. Pero hablar de escultura es seguir atado al pasado, de ahí que Duchamp afine argumentos y dos años después nos ofrezca una definición que permita situar la especificidad del *ready-made*.”¹⁵⁸

Portabotellas (f.40) es el primer *ready-made* con nula modificación al objeto industrial por parte del autor, solamente encontramos su firma y la numeración de la serie. En la lógica de Duchamp era posible presentar varios *Portabotellas*, ya que le asignaba el número de reproducciones en serie a cada uno e intervenido con la firma, lo que dio un giro en el arte. En tal sentido, podríamos adquirir varios objetos industriales iguales y hacerlos pasar como una serie de bronce, numerados y firmados.

Los certeros movimientos estratégicos de Marcel Duchamp para posicionarse en el mercado con su *ready-made*, son parte de la táctica para su aval y aceptación como obra de arte. Una vez identificado el principal componente del *ready-made*, objeto industrial cotidiano, creó una serie de estrategias conceptuales para dar coherencia al objeto. Las **estrategias** corresponden a redondear el concepto con varios factores: naturaleza del término -ya hechos-. El objeto físico es necesario para su construcción, renovación, amplificación del arte y una reflexión comparativa con otros medios o tendencias en una renovación o ampliación del arte de su época. Diversos textos que aparecieron en forma posterior legitimaron los *ready-made*, fue la parte afortunada para prestigiarlos, además de la entrada del objeto a museos, colecciones privadas, así como los textos de críticos o entendidos del arte que refutaron, alabaron o ensalzaron la estratagema de Duchamp.



F. 40, MARCEL DUCHAMP, *PORTABOTELLAS*, 1914

¹⁵⁸ JUANES, Jorge, *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*, México, Editorial Itaca, 2008, p. 52.

Rosalind Krauss en "*Pasajes de la Escultura Moderna*" describe la estructura interrogativa de los *ready-mades*, por un lado el objeto industrial con modificación mínima y por el otro la tendencia como pregunta de -estrategia-:

Parte del proyecto de Duchamp de llevar a cabo cierto tipo de movimientos estratégicos -movimientos que suscitan cuestiones acerca de cuál sea exactamente la naturaleza de la obra en el término <obra de arte>-. Evidentemente, una de las cuestiones que propician los *ready-mades* gira en torno a la posibilidad de que una obra no sea un objeto físico, de que sea, más bien, una pregunta, de tal modo que se podría considerar que la producción de arte toma una forma perfectamente legítima en el acto especulativo de plantear preguntas.¹⁵⁹

El *ready-made* ingresa al museo como estrategia de reconocimiento de la obra de Duchamp. En el instante que la obra es exhibida en un museo de prestigio, consideramos que contiene *arte* en mayúscula, se inicia el prestigio de Duchamp. Sin embargo, apunta Jorge Juanes que el *ready-made* en los museos debía propiciar una reflexión por parte del espectador, sólo se les venera, "los *ready-mades* presentes en museo deben asumirse como objetos ofrecidos a la reflexión comparativa con las obras tradicionales, y no como objetos estéticos ofrecidos a la contemplación perceptivo-morfológica."¹⁶⁰

El **sistema de producción** en serie de la industria metal-mecánica, utilitaria o de objetos de diseño especial, se consolida en la repetición del mismo objeto en cantidades suficientes para obtener el retorno de capital. La seriación del objeto de la industria actual consagra como objetivo, la producción masiva del producto, su desplazamiento y venta del artefacto; consolidando las ganancias requeridas para mantener una producción constate. Por otro lado, la selección del objeto industrial por Duchamp obedece al sistema que se tiene en el arte de originales parecidos como: grabados, esculturas en bronce, fotografías o vídeos.

Los *ready-made* derivan del sistema de **seriación** semejante al arte tradicional, Duchamp los numeró como piezas en serie, Juanes nos dice que "el *ready-made* debe ser identificado, lo reitero, con productos comunes fabricados en serie que nada tiene que ver con cosas excepcionales o únicas, ni con sus cualidades estéticas, ni con su relación con el buen o mal gusto de quien percibe y menos aún con el oficio o el virtuosismo artesanal de un determinado artista."¹⁶¹

¹⁵⁹ KRAUSS, Rosalind. Citada por Craig Owens, "*El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad*". *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 225.

¹⁶⁰ JUANES, Jorge, op. cit., p. 59.

¹⁶¹ JUANES, op. cit., p. 49.

La seriación del *ready-made* que realiza Duchamp demuele el principio de originalidad en el arte, y le da un nuevo giro al sistema de producción artística creando obras iguales de objetos industriales seriados y firmados. Por otro lado, la **apropiación** del objeto cotidiano y no transformado le da otra epidermis, al seriar la obra y manifestar que podemos hacer copias o reproducciones de la misma obra inicial. Lo anterior es un cambio trascendente al conformar originales sin tener la manufactura personal y hacerlos pasar por obras únicas dentro de su esquema conceptual, Juanes nos dice, "el *ready-made* demuele en tanto objeto producido en serie el mito de la obra única... La réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje. De hecho casi todos los *reday-made* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término."¹⁶²

Jorge Juanes en su libro *Marcel Duchamp, Itinerario de un desconocido*, alude al intricado pensamiento de Duchamp, al reconsiderar otras opciones dentro del arte, ya que a la fecha artistas de varias latitudes **siguen utilizando la fórmula del objeto** industrial con mayor o menor modificación. El *ready-made* parte de una conceptualización configurada por varios años, dando fruto en forma paulatina. La transformación de Duchamp, por caracterizar sus obras en *ready-made* con variables, fue una modificación mental muy profunda al experimentar, conceptualizar y prestigiar el nuevo objeto.

Juanes nos señala el proceso del artista de la siguiente manera, "se caracteriza por ser resultado de una transformación mental, es decir, de un cambio de idea sobre un objeto utilitario que en sí, en su entraña material, no sufre modificación alguna. Duchamp no transforma físicamente una cierta materia u objeto dado, ya que un cambio de idea basta para resignificar lo encontrado."¹⁶³

Con relación a la pintura, a partir de Marcel Duchamp, se revoluciona el **discurso** al presentar una combinación del lienzo con objetos o materiales neutros. Sin embargo, abrió otras posibilidades al mezclar lo tradicional con sus hallazgos de objetos industriales no transformados. Los artistas *neodadaístas* del *pop* americano constituyen un esquema intermedio, el denominado *combine-painting* de Robert Rauschenberg, que incluía en sus telas horizontales artefactos de la industria sin modificación y acciones pictóricas en los soportes, San Martín nos dice que "a pesar de su apariencia, su 'construcción' tridimensional, el *ready-made* no es una escultura, sino una operación que objetualiza el abandono de la pintura."¹⁶⁴

La **apropiación** deriva en el *ready-made* por la **selección** del objeto industrial, el encuentro del artista con el objeto encontrado; su modificación mínima transformó parte del sistema en el arte. Apropiarse

¹⁶² DUCHAMP, Marcel. Citado por Juanes, op. cit., p. 56.

¹⁶³ JUANES, op. cit., p. 48.

¹⁶⁴ SAN MARTIN, op. cit., p. 43.

del objeto, lo consideramos un derecho de elección de los artistas y tendríamos que distinguir entre diversos objetos del mercado. La selección del objeto nos acompaña con la conceptualización del autor sobre sus ideas preconcebidas.

El objeto debe contener una **asociación sugerente** de forma, para ser seleccionado de la industria. Una vez que tenemos en la mano o en la mente el objeto apropiado, el proceso creativo nos invita a su posible modificación. La transformación pequeña en el objeto es fundamental en la concepción del *ready-made*, ya que va aparejada para salvar la forma de asociación, de emitir el esquema de seriación de venta y por supuesto la firma y el año de creación del objeto; configurando un sistema de elección del objeto perdido en la maraña de la producción industrial.

El sistema de apropiación en el arte es muy reciente, pero para los artistas que construyen el *ready-made*, es parte de la **selección consciente o indiferencia ante el objeto industrial**. Un ejemplo patente de apropiación lo genera actualmente Sherrie Levine, apropiándose del urinario de Duchamp modificando la superficie del objeto con una pátina dorada y de menor volumen al original. Levine hace una serie de urinarios u otros objetos para su venta o exposición, ampliándose la perspectiva del original seriado para museos y galerías. Nos preguntamos cuál urinario es el original, el de Duchamp por ser de fecha anterior o la apropiación de Levine, en tal sentido, lo consideramos un original modificado. Por lo que, el *ready-made* en la actualidad sigue acoplándose con los objetos industriales apropiados y presentados como obra propia de artista (f.36).

Otra forma de apropiación, deriva del **objeto** seleccionado o adquirido, al contener una forma evocativa que se asocie a referentes del inconsciente. Además, el objeto conserva relevancia por ser seriado, seleccionado y sin recurrir a la mano del artista. Los elementos anteriores son suficientes para demostrar que la apropiación es parte sustancial en la creación del *ready-made*, al "apropiarse del carácter habitual de un objeto industrial producido en serie, o sea, un objeto ordinario elegido y no realizado por el artista y exhibirlo con obras que pertenecen de modo evidente al campo del arte y, lo que viene a resumirlo todo, crear <un nuevo pensamiento para ese objeto>."¹⁶⁵

La **desvalorización de la manualidad** en el *ready-made* es evidente, en el cambio del paradigma en el arte objetual y en forma precisa en las propuestas de Marcel Duchamp, que desprecia el oficio o manualidad del artista. En tal sentido, consolida la estrategia de anular lo manual en la elaboración del objeto, en ese sentido Duchamp, estaba en contra de todo arte tradicional que sustentara un oficio por la mano de autor.

Por otro lado, es novedosa la postura de no tener la necesidad de construir el objeto con las manos, en ese sentido cualquier individuo al

¹⁶⁵ JUANES, op. cit., p. 53.

seguir los parámetros del *ready-made* puede ser un autor en potencia. La consecuencia, determina lo inadecuado de trabajar en talleres o estudios, lo esencial corresponde a la recolección de la basura industrial y a la compra de objetos en las ferreterías o almacenes industriales. En tal sentido, modificamos el estatus de artista, eliminamos su espacio de trabajo, en la construcción de artefactos con basura. Al enviar *el estudio* a la calle, el artista cambia su postura con relación a la tradición, ya que el objeto lo contemplamos con implementos adquiridos en almacenes o casas de materiales. La modificación del espacio del artista no es descabellado, ya que existen posturas subsecuentes de vanguardia, dándose una relación directa entre vida y arte fuera *del estudio*.

El cambio del **taller a espacios públicos**, lo consideramos novedoso con serias consecuencias, ya que el tiempo que el artista le puede dedicar a su obra en los espacios públicos es limitado, por lo que, en el taller el artista conserva mayor tiempo y herramientas. No obstante, **la obra la encontramos fuera del taller** sustituyendo las tiendas de arte por almacenes o bodegas de desechos industriales, ya que el artista ocupa la basura para facturar el objeto. Los materiales del arte ya no son los tradicionales, los sustituimos por objetos cotidianos e industriales.

La mano del artista queda anulada en el *ready-made*, ya no se requiere el aprender una técnica u oficio. Porqué, valorizamos los *ready-mades*, ya que con un mínimo de técnica requerida obtenemos el producto. Sin embargo, necesitamos la mano del artista para la obra objetiva, quizá para hacer esas pequeñas modificaciones al objeto industrial, ya sea la firma de autor, texto, palabra o párrafo alusivo al concepto. El *ready-made* desvaloriza "el supuesto carácter primordial de la manualidad: repárese en que el *ready-made* hace referencia a los objetos producidos industrialmente, en donde la manualidad brilla por su ausencia."¹⁶⁶

Ahora, comentaremos sobre la **neutralidad del acto de selección** de los materiales y el azar en la elaboración del *ready-made*. En el capítulo primero de la tesis revisamos la definición y parámetros del ensamblaje-construcción, uno de los elementos que sostiene la tendencia reside en el uso del material neutro, ya sea metal, aluminio o remaches. La neutralidad de los *ready-made* se la debemos al uso intensivo de objetos industriales por serie, ya que los objetos adquiridos y seleccionados conservan las cualidades materiales de la producción masiva. La estandarización del objeto cotidiano con calidad industrial y material, produce una estandarización que hace al *ready-made* obtener neutralidad electiva, ya que "es un objeto neutro, equidistante entre arte y sociedad, entre el difícil edificio de la estética y el no menos problemático de la funcionalidad."¹⁶⁷

¹⁶⁶ JUANES, op. cit., p. 48.

¹⁶⁷ SAN MARTIN, op. cit., pp. 43 y 45.

La **selección del objeto** industrial es consciente e inerte, toda vez que el material es neutro -metal, aluminio, chapas-. Sin embargo, el azar hace también, una especie de neutralidad con respecto al objeto seleccionado, con una mínima modificación en sus partes, el ensamblaje se subordina al concepto preestablecido, provocando una suerte de azar en la elección adecuada del objeto industrial o del material sin connotación alguna.

El **azar** en el *ready-made* es consecuencia de la neutralidad electiva, toda vez que en la bodega o almacén industrial, emerge una catalogación física de objetos destinados a otros usos. En la selección del objeto manufacturado para construir arte, devine el azar y la neutralidad electiva. La selección por azar la traducimos al inconsciente del autor al señalar en un principio, cierta asociación de la forma y su posible mínima modificación para crear el *ready-made*. En tal sentido, "se trata de elegir al azar un objeto que pertenece al mundo utilitario y del que existen múltiples ejemplares idénticos para posteriormente cambiar por completo la idea de dicho objeto y sus usos habituales."¹⁶⁸

Un ejemplo patente aplicando el azar en el *ready-made* lo constituye el proceso de la obra, "*Tres Patrones Zurcidos*" de 1913-1914 de Duchamp, "consiste en soltar al azar tres hilos de aproximadamente un metro de longitud sobre tres tiras de tela, dejando que la gravedad haga el resto. Duchamp respeta el estado final producido por la caída caprichosa y a continuación pega los hilos a las telas que fija, a su vez, a sendos paneles de vidrio."¹⁶⁹

La forma en el *ready-made* reside en los **diseños de las manufacturas** de los objetos de la industria correspondiente. Por lo que, el autor se encuentra sujeto al catálogo de piezas ya hechas. Duchamp adquirió y encontró lo que la industria había realizado para funciones de la vida cotidiana, ruedas de bicicleta, taburetes, escurrideros de botellas, jaulas y otros implementos seleccionados. El punto fino corresponde a la forma de **juntar los artefactos** o encontrar en ellos la asociación de forma que otorgue el concepto previamente ideado.

Con relación a la forma del *ready-made* es difícil desarrollar un **lenguaje propio**, ya que en el arte tradicional debemos presentarse veinte o más piezas, evidenciando una epidermis similar, conceptual o de forma conforme a una temática. El tema de los *ready-made* es diverso, condicionado al objeto industrial, en tal sentido, no se puede constatar un lenguaje artístico-personal con relación a la tendencia.

La forma final del *ready-made* se da conforme a la **modificación del diseño** industrial del objeto, la forma está condicionada a la utilidad del artefacto. Puede ser un cenicero o un automóvil, muy diferente a la rueda de bicicleta, cada uno conserva un origen y destino para abordar la forma.

¹⁶⁸ JUANES, op. cit., p. 49.

¹⁶⁹ JUANES, op. cit., p. 63.

Por lo que, no podemos argumentar que toda forma de objeto contenga características de *ready-made*, ya que nos ajustamos a la forma del artefacto industrial creado en serie: "no hay *ready-made* sin forma sensible. Aún más, la forma sensible es pensamiento material en sí y no un simple soporte de ideas."¹⁷⁰ En tal virtud, lo que aglutina al *ready-made* es la forma sensible, la idea del autor y la epidermis de la manufactura industrial.

Por último, hay diferentes **tipos** de *ready-made*, la creación de los arquetipos de artefactos obedece a la cantidad de objetos que circulan en la industrial y la forma de abordar su pequeña modificación de facturación. Sin embargo, Marcel Duchamp realizó distinciones sobre el objeto industrial, como asistido, rectificado o compuesto. Puede haber más connotaciones para recrear una tabla amplia de arquetipos de *ready-made* encontrados hasta la fecha. *Rueda de bicicleta sobre un taburete* o *Rudo secreto* se clasifican como rectificado y compuesto.

El *ready-made* modificado consiste en un cambio mínimo del objeto industrial, que puede ser la inscripción de la serie o firma de Duchamp. Los *ready-made* pueden ser ensamblados de manera simple o con cierta ironía para atrapar o empatar la asociación de la forma con el concepto del autor, "frente a la variante de los *ready-mades* ayudados o rectificados, en los que sí se produce cierta transformación física del objeto y que constituyen una sutil ironía sobre la dificultad o la impotencia de la realidad para configurar obras de arte."¹⁷¹ En consecuencia, al final del capítulo presentamos cuadros de síntesis de los términos utilizados.

Objet trouvé

Otro proceso técnico conceptual del arte objetual es el *objet trouvé*, toda vez que **empata con acciones y procesos** del *ready-made*. Como ya quedó asentado con anterioridad la parte medular es el objeto o artefacto industrial con una mínima modificación. En el *objet trouvé* partimos del objeto encontrado al azar o seleccionado, que podría ser un objeto industrial, pero la diferencia la generamos en la modificación plena y consciente del autor sobre el objeto atrapado.

El objetivo principal de *objet trouvé* constituye en manufacturar a partir de la **cosa encontrada**. El hecho concreto consiste en atrapar un objeto para que sea parte del proyecto artístico. La selección del objeto idóneo pasa por el proceso creativo del artista, la genera el inconsciente a partir de la experiencia previa y sobre todo la asociación de imagen de

¹⁷⁰ JUANES, op. cit., p. 57.

¹⁷¹ SAN MARTIN, op. cit., p. 42.

lo encontrado. El lugar del encuentro, lo circunscribimos a **búsquedas fortuitas o basureros asignados**. Contamos con varias modalidades para la concurrencia azarosa de la materia prima para la realización del *objet trouvé*.

El *objet trouvé* es un **arquetipo** de objeto parcial con variedad de forma, conforme a materias primas o industriales, a partir del artefacto destruido con un catálogo fortuito y amplísimo. La característica matérica del *objet trouvé*, consiste sin duda, en hacer trabajar el inconsciente del individuo, ya sea en forma fortuita o al azar del primer objeto, que se atrape en combinación con la temática.

Por lo que en principio, estaríamos asegurando que el *objet trouvé* es una forma contundente, que la nutrimos con productos de desechos encontrados o asignados. La selección casual de los objetos concurrentes corresponde a **metodologías** personales en su proceso, como asociaciones sugestivas que puedan recrear una forma reconocible o abstracta. Las modificaciones en sus partes y componentes, son arreglos conscientes, aleatorios y de búsqueda personal. Los alcances del *objet trouvé* influyeron en las vanguardias artísticas, hasta evolucionar hacia un objeto surrealista, como en los ensamblajes arquitectónicos de Kurt Schwitters.

Cabe mencionar la necesidad de **definir el término** *objet trouvé*, en tal sentido les presentamos los contenidos de diversos textos. Disponemos de la versión en francés para el objeto encontrado, Karin Thomas nos dice:

Medio de formación artística descubierto por Dadá y el surrealismo a partir de productos de desecho casualmente hallados, como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejido gastados que se emplean en el collage. El aprovechamiento artístico confiere a estos objetos de desecho una nueva función estética de orientación utilitaria aparte del mecanismo de consumo.¹⁷²

Diversos autores crearon su quehacer artístico a través del *objet trouvé*. Man Ray dentro del surrealismo y Kurt Schwitters con su ensamblaje "**Merzbau**" (1923); (f.38) de construcciones internas o arquitectónicas. Al respecto Manfred Schneckeburger, nos dice, "aunque su obra difícilmente podría ser más diferente, hacia 1920 Man Ray y Kurt Schwitters crearon a partir de un mismo punto de partida: el *objet trouvé*. El hecho de que ambos artistas adoptaran vías tan distintas revela la ambigüedad del propio concepto."¹⁷³

La **asociación de forma** sugestiva del objeto encontrado, nos sugiere a los participantes las indicaciones para un acomodo, modificación o intercambio con otros objetos previamente atrapados. La sugestión de la **asociación** de imagen dependerá de la forma, del trabajo previo o de la

¹⁷²THOMAS, op. cit. p.18.

¹⁷³SCHNECKENBURGER, Manfred, *Del ready-made al objeto surrealista, Arte del Siglo XX*, Colonia, Taschen, p. 460.

experiencia determinante para atrapar otra figura que diga algo diferente a lo encontrado. En esa búsqueda de significado y de forma adyacente, la obra final emerge. El artista tiene que trabajar el inconsciente con la mano-actitud seleccionadora para comparar, transcribir desechos al objeto en construcción. En tal sentido, en el ensamble desdibujamos el desecho encontrado en conjugación directa con la forma azarosa.

El punto clave en el *objet trouvé*, corresponde al sistema de encuentro de lo extraviado. El *assemblage* como genérico sigue siendo **referente** por los materiales de la naturaleza, compaginándose con el objeto surrealista y, utilizando metodologías del inconsciente. Para confirmar los alcances del término, abordaremos la definición que el *Diccionario de Términos de Arte* nos otorga al respecto:

Cosas que puedan hallarse en las cunetas o en las playas, tales como la rama seca de un árbol, o un curioso guijarro erosionado, o cualquier otro objeto de desecho que ofrezca una forma rara, los cuales poseen cualidades estéticas, según los pintores surrealistas, y por ello son dignos de exhibición. Aquellos objetos encontrados cuya asociación sugestiva es realizada por arreglos y hábiles retoques se considera 'objetos encontrados compuestos'. Aunque distintos, los objetos encontrados son en cierto modo similares a los *ready-mades*, productos industriales a los que se atribuye calidad artística al margen de su función utilitaria.¹⁷⁴

En descargo de lo anterior, podemos mencionar que la **exposición "Hecho en Casa"** del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México (2010), en el catálogo de la exhibición, los curadores precisaron el término *objet trouvé*. En la citada exhibición escribieron en sendos paneles textos, en los que anotaron acotaciones sobre las técnicas del arte objetual. En una primera lectura brotaron confluencias de ciertas características, acotando las diferencias de los parámetros, apoyándose en la elaboración y distinción que emerge del objeto. Consideramos oportuno incluir como cita, lo expresado por los curadores:

La posibilidad del arte está fuera del estudio del artista, quizá en el cubo de la escalera, en la acera de enfrente, en el recorrido diario, en la coincidencia causal entre el sujeto y el objeto, y los efectos que esa reunión azarosa provoca. El objeto encontrado como campo de acción artística responde a una liberación del uso y función que se otorga a los objetos y por los cuales son reconocidos, clasificados y calificados en la cotidianidad.¹⁷⁵

¹⁷⁴ MONREAL, Luis y Tejada y R.G. Haggar, *Diccionario de Términos del Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 287.

¹⁷⁵ GARCIA, Valentina, Javier Espino y Víctor Zambrano, Curadores, *Hecho en Casa*, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 2010, p. 6.

En los procesos creativos de los artistas, la selección del objeto, conlleva a un accionar individual de **clasificación**, discriminación y elección final de la forma encontrada. El **azar** juega en el proceso de escoger, entre la suerte del error-acierto y el encuentro con los desechos del objeto. Al igual que en el *ready-made*, el artista toma un objeto de la realidad, con la disyuntiva de que es encontrado de manera azarosa. El hecho del choque con el objeto parcialmente destruido, provoca un proceso de búsqueda emprendida de manera consciente, siendo parte esencial de la relación que se establece con la desacralización estética. El encuentro despoja al objeto de su referente y contexto reconocido y con ello, trastoca la relación aceptada entre arte y realidad.¹⁷⁶

En el objeto de elección **cancelamos sus estratos** de capas adheridas y su lenguaje originario. La anulación parcial del material en la ejecución, deriva en una propuesta diferente, ya que las partes destruidas hacen del objeto otra forma, que genera un referente de signo. Al cambiar el sentido de los materiales en la construcción de la obra de arte, nutrimos la tendencia con la conjugación de forma fortuita como materia. En el *objet trouvé* se amplió su ámbito de acción proponiendo otra forma de relación con el objeto encontrado como sucedió con: el *arte povera*, (residuos y materia orgánica) nuevo realismo, acumulación y procesos de yuxtaposición.

Jorge Juanes, en su libro *Marcel Duchamp, "Itinerario de un desconocido,"* hace referencia al término *objet trouvé* como un importante accionar para construir el *collage* histórico, además nos asegura que **Kurt Schwitters acuñó el término**. El precursor de la ampliación del *assemblage* encontró en el *objet trouvé* la materia prima para la creación de su serie *Merz*. Schwitters se lanzaba en forma intermitente a los basureros, bodegas o depósitos de artefactos de su época, corresponde a sus acciones la parte medular de su proceso creativo, logrando atrapar la materia prima de su obra a partir del objeto de elección.

En los párrafos anteriores sobre el contenido del *ready-made* aludimos al desuso de la acción manual en el objeto, Duchamp invalidaba la manualidad para su *ready-made*. Sin embargo, en el *objet trouvé* **la mano del artista es esencial**. Una vez que se atrapan los objetos extraviados y nuevamente encontrados, la manualidad **construye** el nuevo objeto a partir del ensamble de sus partes. Las piezas disímbolas, destruidas intencionalmente, cortadas o fragmentadas, en su unificación provocan la acción de la mano del autor en la construcción de la obra.

Man Ray y Kurt Schwitters utilizaron el oficio de la integración de partes en el *objet trouvé*. Conforme a cierta manualidad reorganizan el objeto para su adecuación a la temática y concepto; acercándose a

¹⁷⁶ GARCIA, op. cit., p. 6.

la tradición por la inclusión de la acción manual en la construcción del *objet trouvé*. Lo anterior significa la combinación de factores manuales y concepción temática en forma equilibrada. En una oposición binaria entre pensamiento y manualidad y, al aplicar la deconstrucción lo manual puede ser lo central.

Por otro lado, la construcción del *objet trouvé* va aparejada a diversos factores, que van desde la experiencia del proceso, asociación sugestiva de la forma, impulsos del inconsciente en la búsqueda y encuentro de desechos. Al aplicar el azar de manera consciente o casual obtenemos desechos para la construcción de la obra final. En un primer proceso los artistas verificamos sobre lo encontrado, la **sugestión de forma**, combinándolo con la elección del artefacto en el basurero, almacén o en espacios abiertos. En tal sentido, la elaboración del objeto genera una combinación con el sistema constructivista y con el *collage*, en una suerte de descontextualización de las partes ensambladas con “una correspondencia secreta entre las cosas (Dadá, Mertz), o impulsos del deseo, e incluso a determinadas asociaciones del inconsciente (surrealismo).”¹⁷⁷

La selección del **objeto encontrado difiere** con la metodología de Marcel Duchamp y otros autores del presente apartado, ya que atribuimos el inconsciente personal a una acción sin interés en la recolección. Pero siempre, existirá una asociación de la forma subyacente en la selección aparente, en un juego de ruleta objetual. El **azar** consiste en un estímulo en el accionar del encuentro con el objeto, ya que hemos documentado para el *assemblage*, que también obedece a esquemas de lo casual para hacer conexiones entre sus partes. El artista en el ensamblaje desarrolla una actitud para el azar en forma mínima, a partir de los materiales neutros y abstractos, que van sazonzando el objeto ensamblado. En fin, en el arte objetual, sin duda el azar sigue siendo un ingrediente, no determinante pero necesario en el proceso creativo.

Los artistas en forma casual obtienen objetos encontrados, necesitan la dedicación, tenacidad y sobretodo una búsqueda de mayor destreza en el accionar del azar. Efectivamente la suerte la arrojamos en un instante unívoco, discriminando lo que se buscaba. Sin embargo, para el *objet trouvé* el azar debe ser constante, **trabajar con desechos** o partes inherentes de objetos en desuso para ir construyendo la obra. En tal sentido, podemos asumir que hay dos estadios en el azar, por un lado, descubriendo en los desechos el objeto encontrado y por el otro, en la construcción de la obra al unificar las partes sugerentes.

La **fragmentación** del objeto documentada para el *assemblage-ensamblaje*, la consideramos como el ingrediente compositivo por excelencia. La selección consciente o no del objeto encontrado nos

¹⁷⁷ JUANES, op. cit., p. 49.

genera una transición en su configuración. Esa transición corresponde a la fragmentación del objeto encontrado, sea parcial su destrucción, o que el bisturí haga del objeto un rompecabezas.

La obtención de fragmentos para la construcción es la materia prima para lograr el *objet trouvé*. Conforme al **corte y desplazamiento** de la parte de lo encontrado y la oportunidad de forma. Debemos refrendar lo abierto en el proceso de construcción del *objet trouvé*. Los desechos se encuentran fragmentados, siendo indispensable procesar su asociación sugestiva de forma y de tal suerte emerge el objeto. La epidermis del *objet trouvé* va aparejada con su temática previa y su conciliación con los materiales parciales y ensamblados.

Un ejemplo contundente de *objet trouvé* corresponde al proceso creativo de Kurt Schwitters (1887-1948). Karin Thomas lo aborda en su contexto, "lejos del complicado presente cultural de su época, la tendencia a la forma simple poética, fabricando con los productos de desecho de la civilización (suelas de zapato, alambres, trapos, documentos comerciales) sus cuadros de fragmentos de materiales que él designa con la palabra <Merz>."¹⁷⁸

La forma final del *objet trouvé* es corresponsable con las características anteriormente citadas como: la fragmentación, el desecho, el azar, el objeto encontrado o seleccionado, el deseo del inconsciente y la asociación sugestiva de forma. Por lo que, los ingredientes de referencia, determinan la sugestiva **asociación** de estructura, conforme a la línea de investigación del *objet trouvé*, los factores compositivos e intrínsecos de los objetos perdidos integran el ensamble.

Debemos señalar que lograr un **lenguaje propio** en el *objet trouvé* es posible, no obstante, depende de fragmentos encontrados, la manualidad y un sistema personal de disposición. El artista le da una característica singular al proceso en la selección, azar, disección de partes, casualidad y sugestión personal de forma. El *objet trouvé* conserva un lenguaje íntimo, diferenciándose del objeto surrealista y del *assemblage*.

Podemos asegurar que los artistas de la vanguardia conformaron su propio sistema personal de ensamble. Y con relación al proceso creativo, Thomas nos señala que "el artista crea a partir de la elección, la distribución y la supresión de la forma de los materiales. Deshacer la forma de los materiales puede efectuarse mediante su distribución sobre la superficie del cuadro, además de dividir, torcer, cubrir o sobrepintar."¹⁷⁹

En el siguiente apartado nos avocamos al objeto surrealista como otra técnica del arte objetual vigente en ciertos círculos del arte.

¹⁷⁸THOMAS, op. cit., p. 106.

¹⁷⁹THOMAS, op. cit., p. 107.

2.2. EL OBJETO SURREALISTA (1924-1935)

La aportación del surrealismo consistió en **pensar diferente en la construcción** del objeto encontrado. No obstante la tendencia estaba encaminada hacia la literatura, los integrantes del primer grupo conjuntamente con André Breton, aceptaron la ampliación de los objetivos del surrealismo con dirección a las artes plásticas. En el presente apartado solamente veremos lo referente al **objeto surrealista**, desarrollando las características semejantes con el *assemblage* y el ensamblaje. En la investigación dejamos de manera tangencial, manifiestos, sistema de creación y metodologías del grupo. Analizamos los argumentos del objeto surrealista con relación al *assemblage* y vinculamos la acción metodológica de la tendencia con el ensamblaje actual.

Los surrealistas utilizaron el psicoanálisis, marxismo cultural y la etnología. Desarrollaron la parte del discurso de la modernidad, y con relación al marxismo **Walter Benjamin** nos sugiere que el planteamiento de Marx provoca, "la siniestra compulsión a la repetición que opera en la historia."¹⁸⁰ El objeto surrealista nos ayuda en el estudio del ensamblaje, ya que contiene piezas y objetos de análisis para demostrar la vinculación del artefacto con el *assemblage*. Determinamos en la investigación los parámetros surrealistas que son útiles en el desarrollo del ensamble.

Las vanguardias del siglo XX contagiadas de diversas maneras con el logro del *assemblage*, incorporan el objeto encontrado, los materiales industriales neutros y, desechos en la búsqueda de propuestas artísticas. Es necesario empezar con la **acuñación** del término surrealismo, conformado por Guillaume Apollinaire, quien en 1917 "lo utilizó por primera vez en el programa del ballet de Erik Satie *Parade*; posteriormente definió como 'drama surrealista' su propia pieza teatral *Les mamelles de Tirésias* (Las tetas de Tiresias)."¹⁸¹

El antecedente del objeto surrealista se encuentra en los manifiestos de 1924 y 1930, conservamos el registro del escrito de André Breton de su conferencia pronunciada en Praga (1935), en la que hace alusión a la **definición de objeto surrealista**, tal como fue definido por **Salvador Dalí**, es decir, "<objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico, y que

¹⁸⁰ BEJAMIN, Walter. Citado por Hal Foster, *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, *los sentidos/ artes visuales*, 2008, p. 19.

¹⁸¹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*, Colonia, Taschen, 2004, p. 7.

se basa en los fantasmas y representaciones que pueden ser provocados por la realización de actos inconscientes>.”¹⁸²

A partir de la definición de Salvador Dalí sobre el *objeto surrealista*, podemos empezar a vislumbrar algunas características para la construcción del objeto. Un **artefacto con un mínimo de acción** o funcionamiento mecánico, estas condiciones son muy semejantes al *ready-made* de Duchamp. El cambio de paradigma es hacer consciente lo referente a lo **onírico** en la aplicación a la obra, con fantasmas y hechizos de sueño. La tendencia hace trabajar al inconsciente de manera directa, ya que deriva del interior del artista y emerge a la luz por su elaboración interna.

En el dilema de crear un proceso creativo adecuado, Salvador Dalí propone el método paranoico-crítico, para la producción directa del objeto de la tendencia, con salvedades en su aplicación para los productores. Con respecto al objeto surrealista, Hal Foster nos dice, los objetos simbólicos nos acercan a “la imagen como un vestigio enigmático de una experiencia y/o fantasía traumática, con ambiguos afectos curativos y destructivos.”¹⁸³

André Breton acuña diversos términos que van consolidando el marco teórico del surrealismo, siendo su aportación al movimiento la articulación de metodologías y terminología para actuar dentro del marco del surrealismo. Del primer manifiesto (1924) surrealista obtenemos la frase ‘solamente lo maravilloso es bello’, que da lugar a especulaciones por teóricos posteriores, lo asimila Hal Foster en su libro *Belleza Compulsiva*, y nos dice que lo maravilloso tiene dos componentes: belleza convulsiva (del libro *Nadja*, 1928 y azar objetivo en el libro *Los vasos comunicantes* de 1932). Ambos términos perfeccionados en el libro *El amor loco* de 1937.¹⁸⁴

En tal virtud, el *assemblage* lo encontramos en el catálogo surrealista, la conjugación de objetos con forma imperante o maravillosa, con cierto embrujo con disección del orden de las cosas utilitarias o industriales. En tal sentido, en 1928 Breton anunció la Belleza Convulsiva como ideal, concebida en las metodologías para el grupo en el encuentro con partes fragmentadas en el objeto; que parte de **los sueños y del inconsciente**, pero conforme a Foster, la debemos entender como siniestra.¹⁸⁵

El objeto surrealista fue considerado una **práctica novedosa** en el arte, la parte medular de su quehacer se centró en la pintura metafísica, técnicas del collage y objetos simbólicos de calidad como el simulacro. La simulación del objeto surrealista creó su propio estatus sin referente, copia sin original. El objeto en principio es mudo y móvil, a su vez el silencio que se observa en el artefacto es inicial. Así también, las formas son silencios

¹⁸² BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, “Situación del objeto surrealista, 1935”, la Plata Argentina, Ter-ramar Ediciones, 2006, p. 199.

¹⁸³ FOSTER, op. cit., p. 22.

¹⁸⁴ FOSTER, op. cit., pp. 100-102.

¹⁸⁵ FOSTER, op. cit., pp. 100-102.

muy a menudo por la epidermis lisa y continúa de los objetos, pero una vez entendido ese silencio hay un movimiento, se desplaza el objeto dentro de nuestra cabeza en la asociación sugestiva de ideas y por la forma muy aparejada con el *objet trouvé*, provoca otra **morfología** que trasciende en el objeto encontrado y seleccionado, Salvador Dalí nos dice:

Al modo de objeto móvil y mudo, como la bola suspendida de Giacometti, objeto que contenía ya todos los principios esenciales de la presente definición, pero que dependía de los medios propios de la escultura. Los objetos de funcionamiento simbólico no dan la menor oportunidad a las preocupaciones formalistas. Al corresponder con fantasías y deseos eróticos claramente caracterizados, dichos objetos dependen únicamente de la imaginación amorosa de cada cual y son extraplásticos.¹⁸⁶

El inconsciente es parte esencial y diferenciado dentro del arte objetual, las fantasías, **deseos** de todo tipo y los sueños son el caldo de cultivo para afrontar la construcción del artefacto surrealista. Qué porcentaje es el adecuado en estado de inconsciencia, es difícil dar una contestación al respecto. Pero en la construcción creemos que a partir de su desarrollo y tenacidad de ejecutar objetos de esa índole, el inconsciente emerge para darle al cerebro y a la mano la forma final del artefacto. En tal circunstancia el contenido de las metodologías del grupo surrealista para la elaboración del objeto, posiblemente entendieron en forma parcial los postulados de Sigmund Freud.

En cualquier movimiento del arte hay ciertas **estrategias** y su propia filosofía que van desarrollando y que generan los autores en común, para justificar sus obras literarias o plásticas. El proceso creativo es el caldo de cultivo para enriquecer el objeto surrealista, teniendo en su haber, conocimientos de su materia, ya sea en literatura o artes plásticas. Por otro lado, el grupo surrealista en comunión con André Breton crearon diversas **metodologías** para el acercamiento a la acción surrealista, como el método paranoico-crítico de Salvador Dalí.

Consideramos que abordar el concepto de **ruina** de Walter Benjamin nos dará varias versiones para entender y justificar el contexto del objeto surrealista. En las vanguardias, el surrealismo significa **ruina del futuro**, engaño de la modernidad. Conjuntamente con la ruina es indispensable asociarla con la alegoría. Hemos dejado claro en el primer capítulo de la tesis, que lo alegórico se desprende del nuevo significado de las partes -fragmentación- en el ensamble, Craig Owens nos dice:

¹⁸⁶ DALÍ, Salvador. Citado por Breton, op. cit., p. 199.

La alegoría experimenta una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto –afinidad que encuentra su más cumplida expresión en la ruina, identificada por Benjamin como el emblema alegórico por excelencia-. En la ruina, las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan la historia como proceso irreversible de disolución y decadencia, como un distanciamiento progresivo respecto del origen.¹⁸⁷

La **escritura automática** es una señal unívoca del surrealismo, la introspección en el inconsciente, las acciones, juegos, sistema y método para elaborar la escritura automática son un capítulo aparte y requiere de un estudio detenido con una dosis de lectura diversa. Sin embargo, el sistema de escritura automática de la psique lo llevamos al mundo del objeto. Entendemos que escribir en automático es hacer el objeto a partir de los implementos de los objetos encontrados o procesos de selección de partes para la conjunción de la obra. **Reescribir** sobre el objeto obedece al **palimpsesto**, borrar para escribir en la misma superficie. En la realización del artefacto escribimos uniendo las partes, borramos la escritura al cercenar, o fragmentar el objeto y volvemos a escribir cuando le adherimos otros elementos a la obra final.

En la **escritura automática** existe el vínculo directo entre el objeto y la metodología obligatoria para los participantes en la ejecución de la obra de la tendencia, sistema de sueños, método paranoico-crítico y el fetichismo. Con instrumentos compositivos los artistas ensamblaban los objetivos de los manifiestos de Breton, existen complicaciones de la forma para el surrealismo, ya que sus ingredientes son “el relato de sueños, y las sesiones de espiritualismo y, más tarde, su relación con la histeria, el fetichismo y la paranoia.”¹⁸⁸

El proceso de integración de las **capas de materiales** que tiene el objeto y la posible modificación de otras capas adyacentes, converge la estrategia de deconstrucción de Jacques Derrida. Los surrealistas constantemente estaban quitando capas, **removiéndolas del objeto** para encontrar el núcleo o el sistema adecuado para la configuración de la forma final. Por lo que, el automatismo genera en la **disección** o arqueología del objeto, la estrategia de deconstrucción, lo que no implica acabar o sustituir el objeto por algo nuevo, sólo debemos revisar, qué hay debajo de cada capa y anotar los hallazgos para reconstruir conceptualmente el objeto a partir de sus partes.

La escritura automática de André Breton consigna varias aristas en la construcción del objeto surrealista. Con una **metodología** complicada para

¹⁸⁷ OWENS, Craig, “*El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad*”. Arte después de la Modernidad, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 206.

¹⁸⁸ FOSTER, op. cit., p. 20.

el desarrollo de la acción interna de escribir, en tal sentido, los participantes del grupo hacían un esfuerzo colosal para ajustarse a los requerimientos de Breton. El lenguaje de la escritura automática es interdisciplinario, sin una evaluación concreta de los parámetros para determinar qué tipo de lenguaje era el adecuado. Por lo que, el grupo atrapaba lo que señala el inconsciente 'más compulsivo que liberador'.

Consideramos que el proceso creativo para hacer literatura o arte en el surrealismo, se configuró con la metodología de Breton, un esquema novedoso para su época. El artista surrealista se enfocaba a adentrarse al funcionamiento del pensamiento, verificando el proceso en la construcción del objeto como resultado de la aplicación de las teorías en boga. La subversión del grupo corresponde a la **construcción del artefacto**, desmontando el lenguaje previo, al respecto Stam comenta:

Los surrealistas, por su parte, incidieron en lo que para ellos eran afinidades profundas entre la imagen en movimiento y los procesos metafóricos de *écriture automatique*, en un movimiento definido por André Breton como <automatismo psique en estado puro, mediante el cual se pretende expresar...el verdadero funcionamiento del pensamiento>.¹⁸⁹

Encontramos en textos surrealistas para la **cinematografía** singularidades y aplicaciones precisas para entender el objeto, en la construcción de su ente formal y físico. Un primer sistema de verificación en la construcción del objeto surrealista es el concepto de **mezcla**, que se da en artefactos opuestos, interno-externo, oculto-abierto. Luis Buñuel miembro del grupo surrealista construyó un objeto cinematográfico surrealista, con sus films propone el objeto tangible en pantalla.

En la apertura de la tendencia al cambio de paradigma, es fundamental trabajar desde un punto de vista físico del objeto y hacer su análogo en forma virtual, al respecto Robert Stam nos dice: "Para los surrealistas, el cine tenía la capacidad trascendente de liberar lo convencionalmente reprimido, de mezclar lo conocido con lo desconocido, lo prosaico con lo onírico, lo cotidiano con lo maravilloso."¹⁹⁰

Los objetos surrealistas se encuentran registrados, exhibidos y analizados en museos y galerías, contamos con: documentos, libros y exposiciones que expresan la manera directa del proceso creativo para construir un objeto surrealista. Los críticos de la tendencia no han podido determinar qué tipo de estructura mental era la aplicable; el inconsciente generaba alguna **asociación de ideas** o de forma al construir un artefacto poema. Cualquier **objeto cotidiano** era susceptible de ser poético en términos generales.

¹⁸⁹ STAM, Robert, *Teorías del Cine, una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 126 Cine, 2001, p. 74.

¹⁹⁰ STAM, op. cit., p. 75.

Sin embargo, el **objeto surrealista** debía contener ciertas características intrínsecas conforme a sus métodos, como la aplicación del inconsciente con relación a la manufactura de los objetos de aquella época. Un ejemplo patente para hacer trabajar el inconsciente eran las estancias en las salas de cine, viendo fragmentos de películas con alimentos, verificaban lo poético de los films y su enlace con el objeto físico, Stam dice:

Los surrealistas emplearon técnicas específicas para distanciarse del hechizo del cine narrativo, bien fuese mediante el dispositivo, propuesto por Man Ray, de mirar a la pantalla a través de los dedos extendidos o mediante el hábito surrealista de llevar a cabo el acto espectadorial de forma interrumpida: los artistas visitaban una serie de películas en fragmentos de veinte minutos, haciendo un picnic mientras miraban a la pantalla.¹⁹¹

Sobre los sueños, André Breton era muy enfático en manifestar que, materializaban la materia prima del surrealismo. Las imágenes distorsionadas, reinterpretadas, con un **doble mensaje**, superposición de formas, atmósferas indeterminadas, clausuran con certeza la transcripción al objeto físico que pretende representar los sueños de manera precisa. Hacemos un parangón entre el **film y objeto**, con las acciones surrealistas que realizaban en las salas de proyección de películas. Por lo que, las "técnicas cinematográficas como la superposición, el fundido y la cámara lenta resultaban idóneas no sólo para representar lo sueños sino para imitar sus procedimientos de figuración."¹⁹²

Otra premisa singular es la interpretación de los escritos de Sigmund Freud, supuestamente para utilizar el inconsciente en el proceso creativo para la construcción del objeto surrealista. Stam nos dice "la interpretación distorsionada, desenfadadamente creativa y utópica que los surrealistas hicieron de los escritos de Freud, a su vez, lanzó la propuesta de un cine que no reprimiría sino que daría rienda suelta a las anárquicas energías liberadoras del Inconsciente."¹⁹³

La aportación de **Marcel Duchamp** al surrealismo ha sido de mayor envergadura, además de estar relacionado con el grupo de París, los **ready-mades** son un equivalente de epidermis fría al objeto surrealista. El *ready-made* construido a partir de despojos industriales con un mínimo de modificación son parte del esquema del objeto surrealista y existe una deuda con Duchamp. Una vez que tuvieron conocimiento el grupo surrealista sobre los ensamblajes y *ready-made*, realizaron una apropiación esquemática de la tendencia, pero con un ingrediente que los hacía

¹⁹¹ STAM, op. cit., p. 75.

¹⁹² STAM, op. cit., p. 75.

¹⁹³ STAM, op. cit., p. 75.

diferentes. Utilizaban el **proceso onírico**, método para el inconsciente, proceso de deseo y extraños sistemas aleatorios de azar, hacen del objeto surrealista un ser independiente. Sobre la aportación de Marcel Duchamp en la elaboración del objeto surrealista, Breton nos dice:

Debo insistir en la gran influencia ejercida, en este sentido, por los 'ready-mades' (objetos fabricados que, al ser elegidos por el artista, quedan elevados a la dignidad de objetos de arte), mediante los cuales Duchamp se ha expresado casi exclusivamente a partir de 1915.¹⁹⁴

La construcción o fabricación de los objetos surrealistas a partir de los sueños era una premisa constata de André Breton, afirmaba que esa elaboración era esencial, sin poder hacer realidad el sueño en la mayoría de los casos. En todo proceso creativo de artista, ejercemos un sistema para **atrapar parte de los sueños**, o la imaginación especulativa. Por lo que, provocamos momentos de vigilia o espacios apropiados para la elaboración mental de imágenes ajenas a la realidad. Breton en sus manifiestos, nos comenta la necesidad de estar en trance, vigilia y un estado especial de la psique puro, sin contaminación de ninguna índole.

Sin embargo, la forma que describe Breton sobre la urgencia de enfrentar al **proceso creativo** con ciertas características, pueden ser negativas conforme a la personalidad del autor. La implementación de un método surrealista, llegó a tener cierta rigidez en los esquemas para la producción, sin que se pudiera medirse, qué tanto de **vigilia**, qué tanto de meditación era necesario. Consideramos que en los métodos singulares de Breton, se consignaba la forma de elaboración del objeto, para que el artista pudiera dar rienda suelta a la psique y sistemas aleatorios para lograr un automatismo puro en vigilia.

Lo importante corresponde a la conciencia en el artista, ya que existen varias posibilidades para llegar a descubrir o fabricar el objeto surrealista. El hallazgo pleno del surrealismo de haber concebido un **proceso creativo**, con resultados tan dignos para construir una tendencia en el arte, modificó la historia del objeto. Consideramos que la vía para dar cabida a lo irracional, objetual, compulsivo fue la metodología de Breton. El grupo realizaba en forma consciente y puntual actividades y acciones a descubrir o realizar en el proceso creativo, consistía en "fabricar ciertos objetos que tan sólo se nos aparecen en sueños y que parecen tan poco recomendables desde el punto de vista de la utilidad como desde el del placer."¹⁹⁵

¹⁹⁴ BRETON, op. cit., p. 199.

¹⁹⁵ BRETON, André, "Introducción al discurso sobre la poca realidad" de 1924, op. cit., p. 200.

El sistema de apropiación es parte de la tesis, la encontramos en el *assemblage*, ensamblaje, *objet trouvé* y, en el objeto surrealista es determinante. La **apropiación del objeto de los sueños** es verificable, en la medida de su construcción física. La aportación que hace Breton y los surrealistas es una apropiación metafórica, que atrapa el pensamiento del creador a partir de sus sueños. No obstante que la apropiación física es incuestionable para obtener una forma deseada o soñada, se concibe al desmembrar las capas del objeto y reconstruir y verificar sus estratos.

Es necesario que abordemos otro tipo de apropiación, que deriva de los sueños y del estado de vigilia. Cómo podremos apropiarnos de nuestros pensamientos y hacerlos realidad, esa es la pregunta que se hacían los integrantes del grupo surrealistas. La metodología que va describiendo Breton, en señalar definiciones, obras artísticas que cumplan con el programa del grupo, hizo condicionamientos a los veedores de la obras y dentro del grupo. Por otro lado, discutieron los textos de psicoanálisis y elaboraciones de Freud; dando un derrotero condicionado a la construcción del objeto surrealista. En ese afán de apropiación de lo onírico Breton da ciertos **métodos** para ir atrapando el sueño y convertirlo en realidad, Juan Antonio Ramírez en su libro *"El objeto y el aura, la vida surrealista de las cosas"*, nos comenta sobre la apropiación:

En el *Diccionario abreviado del surrealismo*, publicado en 1938, se dice que <los *ready-mades* y los *ready-mades* asistidos, objetos elegidos o realizados por Marcel Duchamp, [...] constituyen los primeros objetos surrealistas>. Se confirma ahí esa apropiación del invento duchampiano por parte de André Bretón.¹⁹⁶

La fábrica de lo sueños en el inconsciente del grupo de los surrealistas, elaboraban en su mente posibilidades para hacer realidad los sueños en el objeto artístico. La construcción o fabricación del artefacto dependía de los **factores del inconsciente** descritos en sus manifiestos y sobre todo, en la destreza para hacer que se conjugue la metodología y la obra final. Ramírez nos dice, "los orígenes mismos del surrealismo estuvieron muy determinados por una nueva consideración de los objetos, una especie de extrañamiento que Breton habría experimentado al finalizar los años diez del siglo pasado."¹⁹⁷

Otra característica del objeto surrealista es su **epidermis realista**, por un lado devine de los sueños y del inconsciente y por el otro su apariencia debe ser muy exacta o realista. La pintura, fotografía y objetos surrealistas se enfocan a una perfección de la forma, siendo contradictorio

¹⁹⁶ BRETON, André y Paul Éluard. Citados por Juan Antonio Ramírez, *El Objeto y el Aura. Des-orden Visual del Arte Moderno*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2009, p. 115.

¹⁹⁷ RAMIREZ, op. cit., p. 115.

a las imágenes de los sueños. En eso depende el ojo del curador Breton, para designar la obra surrealista qué cumpliera con los presupuestos de la vanguardia, una especie de control externo. Hay una forma de abordar el tren del surrealismo, al respecto Ramírez nos dice:

Se enuncia ya (y se anticipa) una de la propiedades principales del objeto: ser literalmente *sur-réaliste*, más real y <detallado> que la misma realidad. Por eso, al tiempo que se proponía en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924) una toma de conciencia especial sobre el mundo del objeto, fantaseaba ya Breton con la fabricación de cosas nuevas derivadas de los sueños.¹⁹⁸

Otro elemento a destacar son los sueños en la elaboración del objeto surrealista. La apropiación física es singular al traslapar un sueño en realidad física, nos preguntamos cómo debe ser la transformación a la realidad, quizá no existen los materiales del sueño. Por lo que, la forma sería muy difícil de realizar por la escala del objeto del sueño, deducimos que la realización del artefacto a través de implementos de la realidad sería complicado.

Los **objetos** surrealistas son aproximaciones aparejados a los materiales de nuestra realidad constructiva, sin posibilidad de evidenciar los materiales de los estados de vigilia e inconsciencia, al respecto Ramírez nos dice, "el objeto formaba parte entonces de la estrategia política de los surrealistas, pues nada mejor para desacreditar los valores burgueses que medirlos con el patrón materialista de las cosas, poniendo todos los productos de la realidad en un aparente plano de igualdad."¹⁹⁹

Para ejemplificar la obra de los integrantes del grupo, consideramos que los ensamblajes de **Yves Tanguy** contienen una libertad aparente conforme a los dictados de Breton. Las proyecciones de Tanguy se adecúan a los márgenes del surrealismo, sin coincidir en la apropiación del objeto encontrado, sino en la creación de su propio objeto personal. Los dibujos explicativos del artista son extraordinarios en precisión, montaje, proporción y determinación para encontrar un lenguaje propio dentro de la creación del objeto surrealista, al respecto: "Yves Tanguy adoptó una vía diferente: sus objetos son totalmente inventados. Aunque evoquen elementos orgánicos o minerales (o una síntesis de ambos) no pertenecen, en sentido estricto a ninguno de los reinos de la naturaleza."²⁰⁰

Por otro lado, la **hibridez del objeto surrealista** es constate, la hemos tratado desde el *assemblage* hasta el *objet trouvé*. Consideramos que la constante primordial en la elaboración del objeto es lo híbrido, consiste

¹⁹⁸ RAMIREZ, op. cit., pp. 115 y 116.

¹⁹⁹ RAMIREZ, op. cit., p. 116.

²⁰⁰ RAMIREZ, op. cit., p. 119.

en juntar varias partes físicas disímbolas o aleatorias que van organizando la composición del objeto. Pero qué entenderíamos, por una hibridez de pensamiento, el grupo surrealista aprendió de una gama de ciencias, filosofías y de sistemas empíricos que hacen un pensamiento dividido y en cierta manera un proceso creativo en hibridación.



F. 41, ALBERTO GIACOMETTI, *MUJER-CUCHARA*, 1926-1927

Consideramos que una aportación significativa de los surrealistas fue potenciar un **pensamiento híbrido**, que redunde en la concepción y construcción del objeto. En tal virtud, a mayor cambio de desarrollo de la personalidad, a través de una metodología a seguir logramos parcialidades y oposiciones en lo sueños, creando un estado híbrido en la mente, al respecto Ramírez nos comenta, "consideremos el caso de Alberto Giacometti, cuya "*Mujer-cuchara*" (1926-1927); (f.41) es un híbrido entre el utensilio doméstico y lo humano, con evidente adhesión a la estética del llamado entonces <arte negro>".²⁰¹

Otro antecedente de obra híbrida surrealista, la tenemos en los ensamblajes de Picasso y Julio González, en concreto en las obras "*Guitarra*" de 1912 y "*La mujer del jardín*" de 1929-1930. Los materiales utilizados son neutros, lámina de acero, cuerda, alambre, tuercas, tornillos, soldadura y procesos industriales fríos que remarcan la intensidad del artefacto. En el objeto surrealista, además de contar con materiales neutros se le añaden, **desechos debidamente seleccionados** conforme a imágenes de sueños del autor. Siguiendo la línea de lo híbrido para el objeto surrealista, la parte física de selección del objeto real, coexisten diversas posibles soluciones

²⁰¹ RAMIREZ, op. cit., p. 121.

de ensamblar, transgredir, partir, desquiciar las partes de la imagen. Con los anteriores elementos los surrealistas **creaban ensamblajes** con otra identidad, sustentándose en el inconsciente.

Por último, pero no menos importante y quizá es el comienzo del objeto surrealista, corresponde a lo poético del artefacto. Efectivamente, una tendencia que se inaugura a través de la literatura y la poesía, logra avanzar en su cuerpo textual. Pero en el objeto surrealista lo **poético** deriva de la forma, del texto adyacente de carácter alegórico y de la inscripción sobre la superficie. Los integrantes del grupo surrealista se acercaron a la lectura constante de poesía, intentaron hacer sus propias versiones de escritura automática, pero tenían varios poetas en el grupo para entender conceptos, como la yuxtaposición de ideas en la construcción del objeto poético.

La línea de investigación de los surrealistas consistía en lograr que el **objeto** fuese concebido poéticamente. Cómo se formaría un artefacto con poesía adherente, ya sea con la forma, con la **inscripción** o dependería de la aplicación de los métodos asignados al grupo. La subjetividad del ojo de André Breton gravitaba en inconsistencias, los artistas confiaban en el padre del surrealismo, ya que determinaba cuándo el objeto contenía lo poético o carecía del elemento singular del surrealismo. En conclusión el objeto surrealista debía tener como característica un **contenido y valor poético** bajo los criterios de Breton.

La posición de Antonio Ramírez revela que el objeto surrealista, adquiere un **componente de falsificación**, a partir de lo encontrado, seleccionado y clasificado. La falsificación coexiste con la apropiación de los objetos fragmentados y ensamblados. La problemática del objeto surrealista deriva de la **seriación**, parecería una falsificación, ya que en la estantería encontramos los mismos vasos, ceniceros u otros implementos utilitarios. La seriación reside en la **repetición** del mismo objeto utilitario, en cantidades suficientes para el consumo. La falsificación como idea filosófica deriva en el simulacro, deconstrucción y de la ruina el objeto *per se*. Debemos aclarar el término falsificar, para distinguir entre apropiación y simulacro, al respecto nos dice Ramírez:

Nada impidió a los surrealistas embarcarse en la aventura de falsificar los objetos encontrados, manipulando cosas para crear un universo alternativo regido por la paradoja y espoleado por la sorpresa. Falsos objetos encontrados son lo que elaboraron Meret Oppenheim (taza, cuchara y platillo, recubiertos de piel, titulado Juego de *desayuno de piel* de 1936 (f.42). Wolfgang Paalen (paraguas forrado de peluche titulado *Le nuage articulé*, de 1938)²⁰²

²⁰² RAMIREZ, op.cit., p. 122.

La **casualidad** sin reflexión podría ser la oración significativa del objeto surrealista. Sin embargo, aducimos una racionalidad en la conducción de los métodos del grupo para la creación, ya que **la casualidad se compone del azar**. El objeto surrealista tiene directriz en cuanto que el autor sabía escoger o seleccionar el objeto, provocando una asociación sugestiva con la forma. Toda vez que, el azar en el contexto del inconsciente traduce los sueños, nos convertimos en seguimiento de la metodología que crearon para hacer resurgir al creador en sus fantasías y deseos. Por lo que, **Man Ray** "anticipó gran parte de lo que caracterizaría a la escultura surrealista diez años después: la aproximación entre la mecánica y el antropomorfismo; la agresión, amenaza y crueldad analítica del corte anatómico; la suspensión, y el movimiento pendular."²⁰³



F. 42, MERET OPPENHEIM, JUEGO DE DESAYUNO DE PIEL, 1936

En nuestra investigación sobre *assemblage*, ensamblaje, *objet trouvé*; el azar siempre ha estado presente sobre todo en las posibilidades de selección del desecho, de las partes y de lo encontrado y modificado. Ahora bien, en el objeto surrealista el **azar** es primordial va acompañado de las metodologías puntuales en la construcción final del objeto. El azar se encuentra vinculado con el inconsciente, en la medida de la acción desinteresada o consciente en la selección del **objeto**. A mayor experiencia de **pepenar objetos**, quizá mayor suerte o destino en la obtención de las partes fundamentales para la construcción del objeto. Por lo que, el 'azar objetivo', se caracteriza por el espacio-lugar de la pepena, cada objeto **atrapado** es un enigma sobre su utilidad original.

Consideramos necesario presentar diversos ejemplos del *objeto* surrealista, Man Ray en su obra "El regalo" de 1921, concurre una plancha como objeto encontrado y seleccionado, cambió su morfología al insertar una línea de clavos en la parte lisa de su utilidad perene. Convirtiéndose

²⁰³ SCHNECKENBURGER, Manfred, "Del ready-made al objeto surrealista" en *Arte del Siglo XX*, Colonia, Editorial Taschen, 2001, p. 460.

en escultura-objeto, por su posición vertical ante el espectador, le cambió la funcionalidad al artefacto haciéndolo agresivo por la colocación de 13 líneas puntiagudas en el plano y, denominado por los surrealistas objeto desagradable.

En "**Teléfono-Homard**" (1936); (f.43) de **Salvador Dalí**, es un ensamble surrealista combinado con un artefacto de utilidad pública, un teléfono intervenido con una figura de langosta en plástico y papel, con antenas, color y textura. La langosta es ahora el auricular, desalentando al hablante en tomar la bocina, parecería que no invita al espectador a la comunicación por el aparato. Salvador Dalí convirtió el objeto surrealista en contemplativo, con una apariencia desagradable y juguetona.



F. 43, SALVADOR DALÍ, *TELÉFONO-HOMARD*, 1936

En la obra surrealista de **Alberto Giacometti** (Bergonovo, 1909 - Coira, 1966), parece ser dictada por André Breton, el artista creó varias piezas que cumplían a cabalidad con los presupuestos de la tendencia. En "**Bola suspendida**" (1930-1931); (f.44) consiste en una transcripción directa en yeso con dos figuras geometrizadas, esfera y volumen elíptico que representan esquemáticamente los miembros sexuales del hombre y de la mujer. La pieza es un simulacro entre el pene y la vagina suspendida, sin bajar la esfera que se encuentra alzada, invita al pene a un esfuerzo de penetración. El espacio entre ambas partes construye la temática, los materiales en yeso, alambre y acero son suficientes para conjugar la obra; el ensamblaje representa un instante de secuencia a descifrar. Sobre la obra "*Bola suspendida*", Hal Foster nos dice, "representa una ambivalencia similar con respecto al objeto sexual más que respecto de la pulsión", -sexual o de muerte-... Sus evocaciones sexuales, entonces son "móviles y mudas."²⁰⁴

²⁰⁴ FOSTER, op. cit., p.165.



F. 44, ALBERTO GIACOMETTI, *BOLA SUSPENDIDA*, 1930-1931

Consideramos imprescindible presentar el análisis formal que hace Rosalind Krauss sobre *Bola suspendida* de Giacometti:

Con sus connotaciones eróticas, fue muy admirada por los surrealistas porque objetivaba la energía libidinal del inconsciente. La obra se compone de tres elementos simples: una jaula abierta con una plataforma en su interior sobre la que reposa una pieza en forma de luna creciente y una bola con una muesca en forma de cuña en su parte inferior, este último elemento colgado de una ristra situada en lo alto de la jaula. El Movimiento pendular de la bola y la relación de la muesca con el creciente implica la posible caricia mutua: una posibilidad frustrada por el hecho de que la cuerda que sostiene la bola es un tanto demasiado corta para permitir que los dos miembros de la obra se toquen realmente.^{205.}

La forma del objeto surrealista generó un **estilo** y emoción en particular, que seguimos disfrutando en la actualidad al observar las pulsiones sexuales o de muerte en el objeto. Sobre todo en las esculturas de Giacometti, encontramos una delicia de formas y conceptos relacionados al surrealismo, la inclusión del azar, el inconsciente y la metodología expresa. Concebimos en la obra de Giacometti un representante directo y estudioso de la tendencia, es un eco fantasmagórico de ese objeto extraviado, configurándose en *El Objeto Invisible* de 1934, (f.45) ya que "nos comunica su imposibilidad: en las manos de la figura suplicante, el objeto perdido está moldeado *por su misma ausencia*. De hecho, la escultura no solamente evoca el objeto perdido sino que también delinea al sujeto-suplicante."²⁰⁶

²⁰⁵ KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la Escultura*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, p. 121.

²⁰⁶ FOSTER, op. cit., p. 94.



F. 45 , ALBERTO GIACOMETTI, *EL OBJETO INVISIBLE*, 1934

Por lo que, la relación entre **azar, objeto, deseo y repetición** lo observamos en la obra de Giacometti. En el siguiente apartado nos avocamos a presentar los objetos surrealistas de artistas exiliados del grupo de Breton en México y la acuñación del término *arte-objeto*.

2.2.1. SURREALISTAS EN MÉXICO Y *ARTE-OBJETO* (1938)

El surrealismo llega a México a través de miembros activos del grupo surrealista de París, comandados por André Breton. Los artistas que llegaron a la ciudad de México en **1938** y años subsecuentes, traían en forma directa los presupuestos de la tendencia. Siendo los principales **refugiados en tierras mexicanas** en forma permanente o por pocos años: Remedios Varo (1908-1963), Leonora Carrington (1917-2011), Alice Rahon (1913-1967), Wolfgang Paalen (1905-1959), Luis Buñuel (1900-1983), Benjamín Péret (1899-1959), Kati Horna (1912-2000), Cesar Moro (1903-1956); y una vez

establecidos en talleres propios, empezaron a crear diversos ensamblajes a partir de los años cuarenta del siglo pasado. Actualmente encontramos trabajando a Alan Glass (Montreal, 1932) y Pedro Friedeberg (Italia, 1937).

En el presente apartado demostraremos la **vinculación** de los objetos realizados en el país con los supuestos del *assemblage*. La continuidad de las vanguardias históricas del arte en México concurren en forma constante, con la salvedad de que, se asimilan en forma lenta y desfasada. México es un país pluralista en el arte global, sin embargo, nos vinculamos en forma directa con las vanguardias del siglo XX y con procesos multiculturales. La **manipulación** en México del *collage* y del ensamblaje la inicia **Germán Cueto** en 1920, los pintores surrealistas a partir de 1938, y los llamados de *Generación de Ruptura*²⁰⁷ (1953-1970) con tendencias en lo abstracto y figuración gestual.

Por el otro lado, en paralelo se generó una tendencia surrealista (1938), con artistas exiliados trabajando en la ciudad de México, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Los surrealistas mexicanos de esa época veían en la obra picassiana lo erótico asociado a los objetos tribales, consideraban esas esculturas como objeto de poder, así como, lo mítico de los objetos que crea el inconsciente. Esto dio pauta directa en la **construcción de obras por asimilación** de los surrealistas en trabajos posteriores a la vanguardia; esa asimilación llegó a México con artistas europeos propiciando un *assemblage* con raíz picassiana.

Al respecto William Jeffett en su ensayo *Una lectura de Kahnweiler y Breton: la escultura cubista de Picasso y los orígenes del objeto surrealista*, nos dice:

El objeto surrealista, al igual que la construcción cubista, supuso el desplome de lo ideal y lo real en una realidad física inmediata, pero además se vio investido con la inmediatez provocativa y tangible de lo erótico. Los objetos surrealistas se diseñaban para provocar una respuesta psíquica. No sólo pretendían suscitar una reflexión sobre el estatus de lo real: aspiraban a ser una revelación del contenido latente del subconsciente interpretado como deseo erótico reprimido.²⁰⁸

Los diferentes términos sobre objetos ensamblados data de épocas antiguas, todo ser humano con sus manos arma o destruye; unificando lo que encuentra para crear objetos: funcionales, míticos y artísticos, al

²⁰⁷ DEL CONDE, Teresa en "Derroteros Manuel Felguérez", nos dice que, "<ruptura> es el término que curadores y directivos del Museo Carrillo Gil, dirigido entonces por Sylvia Pandolfi, adoptaron como título de la exposición llevada a cabo en 1988. Se basaron en la famosa "tradición de la ruptura" de Octavio Paz y en el uso del término a su brillante ensayo sobre Tamayo, publicado en 1950", p. 141.

²⁰⁸ JEFFETT, William, *Las formas del cubismo, Escultura 1909-1919*, Madrid, Ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 107.

respecto nos dice Teresa del Conde: “en realidad prácticamente en todas las culturas han existido esos pastiches tridimensionales, logrados a base de yuxtaposiciones de elementos disímbolos.”²⁰⁹ El país por excelencia surrealista era México para **André Breton**, en su visita de **1939-1940** para la exposición surrealista en la ciudad de México, vino esencialmente a comprobar la parte mítica, religiosa, objetual de los artesanos vivos y de la escultura prehispánica. Fotografías de objetos arqueológicos y algunas exposiciones sobre México en París, contribuyeron al ideal surrealista. Artistas residentes en París como Wifredo Lam y Roberto Matta, se acercaron a Breton para explicar los aspectos surrealistas de la cultura mexicana.

Consideramos pertinente ejemplificar lo anterior con un **ensamblaje prehispánico**, como artefacto unido con sus partes con función utilitaria. Por lo que, en la cultura veracruzana del siglo XV encontramos algunos ensamblajes como juguetes para niños. En el México prehispánico llegamos a encontrar ensamblajes contruidos en: cerámica, madera y piedra, creando objetos funcionales y religiosos, al respecto del Conde, nos dice:

Por ejemplo conocemos, gracias a los arqueólogos, ciertos especímenes prehispánicos en cerámica que en sus orígenes pudieron ser juguetes (por cierto, algunos tenían ruedas) y luego se convirtieron en mementos, gracias a lo cual se conservaron [Perrito con ruedas] (f.46). Esto permite deducir que los hubo en materiales mucho más perecederos y que tal vez correspondían a la categoría del ensamblado.²¹⁰

Podemos considerar que la moción de armar híbridos, de insertar unas cosas en otras, de combinar lo que no se conviene con la lógica, está presente desde la infancia de la humanidad hasta nuestros días²¹¹



F. 46, PERRITO CON RUEDAS, CULTURA HUAXTECA

²⁰⁹ DEL CONDE, Teresa y Otros, “Los Insólitos objetos Surrealistoides”, *Escultura De la Academia a la Instalación*, México, Landucci Editores, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 210.

²¹⁰ DEL CONDE, op. cit., p. 209.

²¹¹ DEL CONDE, op. cit., p. 211.

Hay que señalar que los inmigrantes surrealistas se incorporaron a la cultura mexicana de forma paulatina, realizando sus exposiciones con el aval de André Breton, ya que en los dos años (1938-1940) se mantuvo en contacto, Iniciándose un intercambio fructífero en el ámbito de la pintura surrealista en México. Por otro lado, también se llegó al surrealismo en el país, gracias a la literatura temática y por los **siquiatras** que daban conferencias y consulta ante una sociedad escéptica de tratamientos siquiátricos, en tal sentido, Teresa del Conde concedora de los vericuetos de la siquiatria en México nos dice:

A nuestro país el surrealismo no llegó inicialmente a través de obras plásticas, aunque éstas ya existían, correspondiendo al "surrealismo natural" o "intuitivo", como gustaba de llamarle Breton. En sus manifiestos posteriores a 1924, el surrealismo llegó a México por dos vías, la de la literatura (con los Contemporáneos desde 1925) y la de la psiquiatría.²¹²

Ejemplificamos un parangón entre el grupo surrealista y actividades realizadas en nuestro país, como el caso de **Jean Martin Charcot** siquiatra que transformaba su práctica médica en acciones teatrales, Del Conde nos dice:

En 1928 los surrealistas celebraron en París "el cincuentenario de la histeria" entronizando a Jean Martin Charcot, el célebre psiquiatra de La Salpêtrière que impartía sus lecciones como si fueran espectáculos teatrales. Y en México también se conmemoró a Charcot, aunque no desde un punto de vista surrealista. Eso sucedió debido a la tónica predominantemente francesa de nuestras instituciones médicas.²¹³

La propuesta objetual surrealista aportó una visión contemporánea en su época, ofreciendo a los escultores locales incursionar en lo que se denomina *arte-objeto*. Consideramos que la tendencia **arte-objeto** otorga ciertas características y materiales como: **uso de cajones o vitrinas**, un *collage* intimista y una narración sobre los objetos ensamblados. El uso de objetos encontrados sobre la tela, madera, o en construcción con metales, tela de algodón, presentan un catálogo de materiales empleados para la ejecución del objeto surrealista en México.

El **arte-objeto** lo estructuramos formalmente en contenedores o cajas cerradas, en los que se recrean **narrativas** con una epidermis de fetiche, reliquia o de culto popular, sin pretender ser incluido en el género escultura. Consideramos necesario abordar el contexto histórico del

²¹² DEL CONDE, op. cit., p. 214.

²¹³ DEL CONDE, op. cit., p. 214.

assemblage y su influencia en los surrealistas mexicanos. Los componentes del ensamblaje y *assemblage* son utilizados en la construcción del *arte-objeto* nacional. En un país pluralista y nacionalista en la época de las acciones surrealistas, la atención de la prensa mexicana destinada a los artefactos fue escasa. Sin embargo, en la **exposición de 1940**, (Galería de Arte Mexicano) se difundieron ampliamente las palabras de Breton y de sus seguidores.

Con el afán de Breton de internacionalizar su movimiento, empezó a visitar diferentes países como Martinica y después México (1938) buscando adeptos, organizando exposiciones y teniendo en cuenta opciones de integrantes del grupo de París, que habían inmigrado especialmente a México, como fue el caso de *Wolfgang Paalen*. En esa hegemonía del **sistema surrealista** en otras partes del mundo, existían células de artistas que velaban por los intereses del surrealismo allende París. En el caso Mexicano es considerable la influencia de la tendencia antes de la llegada de André Breton, una vez que sale del país, se hicieron sendas manifestaciones y textos en contra de la tendencia surrealista por parte de Diego Rivera y Frida Kahlo.

El surrealismo local cumplió una misión generacional en la literatura latinoamericana denominada '**realismo mágico**', conforme a narrativas campiranas. En México los artistas de esa época se sintieron atraídos por los **esquemas** metales de la escritura automática, de la metodología y de los textos sobre el inconsciente. La veneración a Breton fue muy discreta, ya que a su salida dejó inconformes a muchos artistas que pensaban que estaban en esa vanguardia. Al dejarlos fuera de la influencia bretoniana, se sintieron en libertad para rechazar los postulados del surrealismo. Breton llegó a México en 1938 a señalar quiénes estaban en su círculo y quiénes no, lo que generó fue una contra ofensiva al surrealismo, Lucie-Smith, nos dice:

Lam y Matta desempeñaron un papel preponderante en la creación de la idea de que el arte latinoamericano del siglo XX era en esencia surrealista. Los otros componentes fueron la *Exposición Surrealista Internacional* celebrada en la Galería de Arte Mexicano en ciudad de México en enero y febrero de 1940 y el '**realismo mágico**' practicado por una cantidad de destacados novelistas latinoamericanos, entre ellos el premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez.²¹⁴

La organización de la exposición surrealista en la ciudad de México estuvo a cargo en un principio por **Wolfgang Paalen** (1905-1959) supervisado por Breton. A la llegada de Breton a México en 1938, continuaron los preparativos con ayuda del poeta César Moro y con la presentación de los

²¹⁴ LUCIE-SMITH, Edward, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, p. 92.

pintores que trajo de Europa conjuntamente con los residentes en México. En la sección del surrealismo, incluyó a **Diego Rivera** y a **Frida Kahlo** y en otra sección [fuera del surrealismo] pintores locales -*Pintores Mexicanos*-, que podrían conjugar un nexo tangencial con el surrealismo.

Una vez que Breton regresa a París, los artistas más importantes en México reflexionan y deciden no estar en las filas del surrealismo, ya que el momento le corresponde al **muralismo**, considerado vanguardia nacional e internacional. El muralismo mexicano reconocido a nivel mundial, contenía un contexto social, político y de aprendizaje.

Otro aspecto que coadyuvó al rechazo del surrealismo, fue la llegada de la Segunda Guerra Mundial, alterando la vida cultural de los creadores en todo el orbe. Por lo que, hicieron a un lado las aspiraciones surrealistas y se dedicaron a recoger frutos del muralismo y del apoyo gubernamental. Edward Lucie-Smith cometa "Kahlo, desde el comienzo, se sintió inquieta por el entusiasmo de Breton por su obra. <Nunca supe que yo fuera surrealista -dijo-, hasta que Breton vino a México y me dijo que lo era.> Muy poco después de la Exposición Surrealista Internacional, ella y su marido renunciaron a toda conexión con el movimiento. Paalen no tardó en seguir su ejemplo."²¹⁵

Teniendo en boga la **práctica del muralismo** social, Rivera y otros artistas no les interesaba acercarse a la tendencia, ya que restarían credibilidad a su proyecto nacional. La otra propuesta pictórica en el país se encontraba entre el muralismo indígena y las características del surrealismo y, esa hibridez sigue siendo actual en la plástica mexicana. Sin embargo, **conservamos la vena surrealista** en los pintores de caballete a su manera, logrando en los años sesenta ser reconocidos a nivel internacional; en esa continuidad tenemos a Remedios Varo, Leonora Carrington y Gunter Gerzon; Lucie-Smith, nos cometa:

Aunque Rivera, Kahlo y cierto número de otros expositores renunciaron enseguida a toda conexión con el surrealismo, esta exposición (Galería de Arte Mexicano en 1940) a veces es presentada como una unión trascendental de las dos tendencias principales en el arte latinoamericano del siglo XX: el surrealismo europeo por una parte, el muralismo indigenista por la otra.²¹⁶

Dentro de los artistas exiliados, dos pintoras cercanas al surrealismo hicieron grandes aportaciones a la vanguardia desde la ciudad de México. Por un lado, **Remedios Varo** que realmente empezó a pintar en forma madura en el año de 1953 (diez años en forma ininterrumpida) y **Leonora Carrington**, que ha seguido haciendo obra escultórica en bronce y obra pública, de

²¹⁵ LUCIE-SMITH, op. cit., p. 93.

²¹⁶ LUCIE-SMITH, op. cit., p. 13.

acuerdo a los postulados del surrealismo internacional. Una vez asentado el alcance del ensamblaje en la tesis, sus características son utilizadas para colaborar con el objeto surrealista nacional.

En la biografía de Remedios Varo publicada por Janet A. Kaplan, comenta sobre la pintura de la artista que las "transformaciones de recuerdos acodados, sus pinturas se convierten en palimpsestos, huellas de recursos visuales extraídos del pasado."²¹⁷ En la pintura de Varo la aplicación del **palimpsesto** se genera en el borrar lo anterior de forma consciente y reescribir nuevamente con pincel y color. En el proceso creativo de Remedios Varo encontramos que borraba acontecimientos, los modificaba y reescribía a través del inconsciente, quizá utilizaba alguna metodología del grupo surrealista. En la biografía de Leonora Carrington se señala su vínculo surrealista por haber estado casada con **Max Ernst**, habiendo llegado a México en compañía del diplomático mexicano Raymond Leduc en 1942.

Carrington, conjuntamente con otros exiliados reorganiza las acciones surrealistas en el país, con exposiciones y con propuestas escultóricas en bronce. La aportación en el presente siglo por parte de la artista, lo concretamos en lo escultórico. Las **obras de carácter monumental** exhibidas en espacios públicos de la ciudad de México, (Paseo de la Reforma y Chapultepec) son personajes de sus cuadros tratados tridimensionalmente. Los **personajes escultóricos** surrealistas en bronce de formato medio a monumental, constituyen una propuesta fresca de la tendencia en lo escultórico. Ejemplificamos con Carrington lo asentado sobre el surrealismo con su obra "**Fuente Cocodrilo**" (2006); (f.47), en ciudad de México.

La **obra emblemática** del surrealismo mexicano la encontramos en el ensamblaje "**La Cuna**", realizada por Leonora Carrington y José Horna en 1945 (f.48) con técnica mixta, corresponde al alcance de la tendencia. *La cuna* rueda virtualmente sobre dos cilindros en la superficie de una mecedora de madera no convencional, hace de su repetición de forma ondulatoria diálogo a través de cilindros, que aparentan el movimiento del barco en dirección de velas.

En la parte superior izquierda del cuenco hay dos velas ensambladas, unidas con cuerda a escala mayor de la maqueta del velero-cuna. En sus laterales de la barcaza están pintados por Leonora Carrington animales fantásticos de diversos sueños, -la arca de Noé- con un caminar o procesión en dirección de velas. Y, en la parte superior del plano pintado emerge el ciclo solar y lunar, del día a la noche, conformando el ensamblaje emblemático del surrealismo mexicano.

²¹⁷ KAPLAN, Janet A. Citada por Lucie-Smith, op. cit., p. 104.



F. 47, LEONORA CARRINGTON, FUENTE COCODRILO, CIUDAD DE MÉXICO 2006



F. 48, JOSÉ HORNA Y LEONORA CARRINGTON, LA CUNA, 1945

Por otro lado, consideramos adecuado presentar otra opción de ensamblaje actual. Lo genera **Lucía Maya**, en su obra *María Sebastiana*, sin fecha, en técnica mixta, al respecto del Conde nos dice: "propone un cambio de sexo para ese "copero de los dioses" feminizado."²¹⁸ *María Sebastiana* es una obra vertical mítico-religiosa, su forma está en consonancia con los coperos de la época colonial fabricados en plata. La hechura realizada con lámina galvanizada de bajo costo emula la pátina de plata.

²¹⁸DEL CONDE, op. cit., p. 210.



F. 49, LUCIA MAYA, *MARIA SEBASTIANA*, SIN FECHA

Maya cambia la ideología del objeto, en vez de dejar el hueco para la ostia, implanta en el centro, un cuerpo de mujer flagelado por clavos que sangran la piel de la figura. La combinación de pétalos y óvalo culmina con un sello barroco, hace un efecto de posible iluminación. Es una reliquia contemporánea de cuerpo femenino descabezada, emergiendo en un pedestal que brota de las cuatro hojas que abren hacia el óvalo (f.49).

Arte-objeto

En la investigación tratamos diversos términos relacionados al *assemblage*, ensamblaje-construcción y objeto surrealista, sin embargo, existe un término cercano a los anteriores, **acuñado en México** y corresponde al **Arte-Objeto**. Su aceptación inicial ocurre a mediados del siglo XX, quizá al señalar los objetos de los surrealistas (artistas exiliados) que trabajaban en el país. La crítica de arte Teresa del Conde, nos señala que el término *arte-objeto* es un acercamiento local al concepto de *assemblage*. Lo anterior lo afirma del Conde en su ensayo *Los insólitos objetos surrealistoides*:

Aclaro que este término es bastante afortunado, pero hasta donde sé, es relativamente reciente y existe sólo en nuestro idioma no en otros. Es más, sin poder asegurarlo con certeza, creo que sólo lo usamos los mexicanos; tal vez eso se deba a la fortísima incidencia de lo objetual, en vinculación con lo mágico que se da desde épocas

muy remotas en estos territorios, incluso antes de que la extensión geográfica que llegó a ser México se llamara así.²¹⁹

En México evolucionó el término *assemblage* a partir de **1938**, los surrealistas trabajaban **objetos narrativos** incorporando elementos reales y se les empezó a denominar *arte-objeto*, esa denominación es empleada actualmente para los ensambles de -baúl de familia-, en el que se empalman las partes dentro de una caja o contenedor, y en algunas ocasiones se le pone un capelo. A partir de la *neovanguardia* que se aplica en el país, los artefactos en el que se embonan sistemas industriales u objetos encontrados se le denomina *ensamblaje escultórico* o *arte-objeto*.

Las características del *arte-objeto* se vinculan a diversos arquetipos de **contenedores**, de pequeño formato, o especies de artefactos de tamaño medio como puede ser un ropero de madera que contenga la historia de objetos personales de los dueños del mueble. Sin embargo, actualmente *arte-objeto* **emerge del cajón o capelo**, dando la batalla para ser considerado una especie de ensamblaje tridimensional de proporción regular.

Otra **característica específica** del *arte-objeto*, es la opción narrativa directa sobre los objetos presentados, al estilo de los **exvotos** (pintura ingenua realizada en lámina y expuesta en lugares especiales de las iglesias, en los que solicitan indulgencias o narran acciones personales y milagrosas). En ese afán del artista en trascender con el término *arte-objeto* lo convierte en ensamblaje, ya que para que se produzca un objeto escultórico ensamblado debe tener autonomía, formato y materiales neutros. Los **materiales** son determinantes en la concepción del *arte-objeto* mexicano, en el que objetos efímeros y narrativos son la base de su existencia.

El **tamaño** del objeto es otra característica poderosa en su aceptación, a su vez, no es un objeto de autonomía conceptual o material. El artista en la construcción del *arte-objeto*, determina el **artefacto cubierto**, ya sea en cajas, capelo o envoltura, sin ese requerimiento estaríamos ante un juguete popular sin carga conceptual, narrativa y artesanal. Con referencia a la realización de la obra, es sin duda otra enseñanza pertinente, ya que al ser un objeto reducido con integración de partes de objetos encontrados, transformados y seleccionados, se ensamblan las piezas con adhesivos u otros sistemas de sujeción de manera manual.

En la construcción del *arte-objeto*, el **sistema de unión** hace la diferencia, por combinar remaches, tuercas, tornillos, imágenes, materia de la naturaleza y adhesivos. EL cajón o contenedor surge para concretar de manera certera las partes en el recipiente. La presentación final del *arte-*

²¹⁹ DEL CONDE, op. cit., p. 209.

objeto lo exhibimos con una tapa de vidrio o capelo que cubre en forma total el contenedor narrativo.

Lo contundente es la **lectura** que genera el objeto, narrando situaciones, acciones o procesos de familia, como recuerdos, accidentes o sueños personales. Es un sistema de ensamble que privilegia la **narrativa dentro de la caja**. Podemos afirmar que el *arte-objeto* es quizá un sistema de desahogo empírico, en boga a partir de los objetos surrealistas mexicanos, como "*La Cuna*" de 1945 de José Horna y Leonora Carrington (f.48). Lo efímero es quizá aleatorio, ya que puede ser hecho con madera, metal u otros materiales duraderos, no es importante la permanencia. El *arte-objeto* es una especie de acto o **acción dadaísta**, al puro estilo mexicano, con reverencia especial y abierta en muchos casos a una narrativa local de indulgencia o de crítica social.

En general el artista cuenta en su ropero con cantidades de **objetos acumulados**, y de vez en vez, propone para construir objetos singulares, sin la arrogancia del objeto artístico. En tal virtud, el *arte-objeto* lo exponemos en galerías o museos dando vigor a la tendencia, que sin duda, tiene algo de misterio, como el simbolismo de la imagen. Otro elemento singular en la configuración del *arte-objeto*, consiste en lo **críptico de algunos objetos**, ya que la cantidad de piezas, significados dentro de un contenedor pequeño, no logra transmitir el mensaje ideal, quedándose en el limbo de temática y concepto ante los espectadores.

La característica de cerrar el contenedor con un vidrio o hacer uso del capelo, consiste en mantener quizá ese misterio al no profanar la retórica o narración intimista del productor. Sin embargo, construimos *arte-objeto* con **contenido social**, crítico y retórico. Logrando un desahogo de la población, al entender la narrativa de crítica local. Para ejemplificar el *arte-objeto* mexicano, podemos probarlo con los contenedores del ***Día de muertos*** o los retablos denominados -exvotos-, que son plegarias que intervienen superficies dentro de los recintos de culto.

Una lectura de fácil acceso, es otra posibilidad para el *arte-objeto* mexicano, la producción para espectadores sin gran entendimiento del arte, ya que la obra puede estar expuesta en un **altar de muertos**, galería o feria de pueblo. No hay un interés del artista de enmascarar el contenido creando obra críptica, ya que es un juego de formas entendibles y ese divertimento entre espectador y productor es lo que cristaliza al *arte-objeto*; muy diferente a una escultura ensamblada con un dejo de minimalismo industrial.

En el ensayo "Del sujeto al objeto", Edgardo Ganado Kim establece su definición del ensamble y del *arte-objeto*, **-superficie pictórica y narrativa en contenedores-**. Sin correspondencia a la fecha, ya que no contamos con una investigación sólida para definir la tendencia:

La característica principal que distinguía a la escultura de los llamados objetos radicaba en que estos últimos eran ensamblajes con características ya definidas por sus formas y materiales, pero en la actualidad las fronteras han comenzado a borrarse. Una escultura puede ser o no un ensamblaje, en cambio el *arte-objeto* siempre lo es. De la misma manera, la apropiación de diversos materiales, casi siempre encontrados o recolectados, no se modelan o se desbastan sino son pegados, agregados, estructurados de la misma forma que lo hacen algunos escultores. Durante los últimos años las raíces del surrealismo en México se han diversificado, el género *arte-objeto* ha cobrado cierta importancia dentro del medio artístico, cada día se produce más artefactos, cajas o ensamblajes.²²⁰

En el ensayo "*Arte-objeto*", Carlos Blas Galindo nos da diversos parámetros sobre el **ensamblaje en México**. Él visualiza la confusión de los términos, destacando la necesidad de determinar las características para los ensamblajes. Con relación a la exposición *Diálogos Insólitos: arte-objeto* realizada en el Museo de Arte Moderno en 1997, nos dice Blas Galindo "el género prevaleciente en la [exposición citada] es el del ensamblaje. **Se define como collage 3D.**"²²¹ Una definición tangencial sobre el artefacto surrealista mexicano denominado *arte-objeto*, la otorga Teresa del Conde de la siguiente manera, "una vez concluida la pieza de *arte-objeto*, el autor puede reciclarla, si así lo decide, pero por lo general no ocurre de ese modo, los productos son obras concluidas y su perdurabilidad va de acuerdo con los materiales empleados para su factura."²²² Consideramos importante ejemplificar *arte-objeto* con la obra *Homo Rodans* (1959) de **Remedios Varo**, ensamble realizado a base de huesos de pollo y espinas de pescado (f.50).



F. 50, REMEDIOS VARO, *HOMO RODANS*, 1959

²²⁰ BLAS-GALINDO, Carlos y Edgar Ganado Kim, *Diálogos insólitos, arte objeto*, México, Museo de Arte Moderno/INBA, 1997, p. 14.

²²¹ BLAS-GALINDO, op. cit., p. 19.

²²² DEL CONDE, op. cit., p. 209.

En el último tramo sobre *arte-objeto* en México, es conveniente presentar la obra y conceptos de dos surrealistas que trabajan en la actualidad conforme al término asentado. **Alan Glass** y **Pedro Friedeberg** realizaron objetos para sus exposiciones nacionales entre 2009-2010, haciendo una aproximación actual a la tipología local con raíz surrealista. Alan Glass (Montreal, 1932) en sus ensamblajes sigue la línea del *assemblage* y *arte-objeto*. La obra se exhibió en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en el año 2009, con el título "*Zurcidos Invisibles, Construcciones y Pinturas 1950-2008*", presentó contenedores objetuales con vidrio o capelo.

Una de las características esenciales del *arte-objeto* se vincula al **ensamblar** los objetos encontrados o seleccionados, en "cajas-recipientes". En la exhibición se propuso obra tridimensional por el espesor considerable del contenedor cuadrangular, la mayoría de las cajas en la exposición se colgaron en pared, aludiendo que los contenedores que funcionan como ensamblajes.

Las **cajas de cristal arte-objeto** de Glass contienen diversas narrativas sobre el tiempo, como la del *guante de mujer en bronce* de la obra de Breton en *Nadja* (1928), con un calendario de 1926. Sus ensamblajes se han hecho con el transcurrir de los años, obteniendo la materia prima en mercados de pulgas (La Lagunilla, Mercado Sonora), objetos parcialmente destruidos, con paciencia rehízo y modificó sus objetos, su pensamiento converge con el *ready-made* y *objet trouvé*. El proceso creativo de Alan Glass va de la mano con las características de las **técnicas** de arte objetual. En la **selección** de los objetos, radica la acción en su *arte-objeto* de pared con raíz surrealista.

Glass es un visionario de los desechos al estilo Kurt Schwitters en la búsqueda obsesiva de objetos en los basureros, bodegas o mercados de pulgas (La Lagunilla en México), al respecto, Jorge Blanco comenta que "en cada una de las piezas de Alan Glass funciona como si fuera un oráculo: un conjunto de objetos y de signos que le dictan por dónde ha de seguir y, en el proceso dan sentido a su vida"²²³

Los artistas de arte objetual conforman su material de ensamble a partir del objeto encontrado fuera de sus talleres, tienen que hacer pepena en lugares insólitos para obtener la materia prima. El sistema de encontrar el objeto idóneo lo genera cada pieza, ya que en la **selección de las partes**, provoca contundencia en el objeto. La recolección es inherente al ser humano, pasamos toda la vida comprando, recolectando, coleccionado, conservando, objetos, que pasan a ser basura o tienen la capacidad de ser recreados y obtienen el status de objeto artístico.

Una vez que Alan Glass maneja la materia prima objetual aparentemente inservible, provoca un juego de opuestos binarios, de

²²³ BLANCO, Jorge, "*Las Jaulas del Tiempo: las cajas de Alans Glass*", México, Artes De México, No. 64, 2003, p. 7.

imágenes, recortes y objetos. El **collage** para Glass es la escuela directa para empalmar papeles, fotografías y otros elementos disímbolos en la construcción de sus cajas, Blanco, nos dice que “el juego del reciclaje de las imágenes y de los objetos en la práctica del *collage* encuentra en el trabajo de Alan Glass -como lo encontró antes en el de su maestro y tutor virtual, Joseph Cornell- una cima.”²²⁴

Algunas cajas de Glass, son el resultado del aprendizaje de los neoadiásta *pop* americano que hicieron gala de incluir objetos comerciales-populares en sus ensamblajes como en “**Ziggurat polar/Viva México**” (1980-1991); (f.51). Glass no es ajeno a la práctica del *pop* actual en obras de artistas que tienen además la vena consumista del objeto. Un acercamiento al objeto surrealista, nos ayuda a distinguir sobre “los objetos y *collages* de Alan Glass, el mundo moderno del consumismo y el insensato desperdicio es rescatado de sus márgenes para sernos restituído por la alquimia del arte en una nueva forma capaz de devolver a los objetos su aura original.”²²⁵

El caso de **Pedro Friedeberg** (Italia, 1937) es singular, realiza objetos híbridos entre *assemblage* y maquetas arquitectónicas. Presentó senda exposición denominada “*Pedro Friedeberg: arquitecto de confusiones impecables*” en el Palacio de Bellas Artes (2009-2010), ciudad de México. La obra consistió en maquetas, **arte-objeto arquitectónico**, dibujos, planos de edificios surrealistas y ensamblajes de gran envergadura. Ida Rodríguez Prampolini explica la obra de Friedeberg, al hacer un acercamiento contextual de su vida de estudiante de arquitectura a su erudición enciclopédica, conservando la originalidad de enfrentar el objeto conjuntamente con aspectos de la arquitectura.²²⁶



F. 51, ALAN GLAS, ZIGGURAT POLAR/VIVA MEXICO, 1980-1991

²²⁴ BLANCO, op. cit., p. 9.

²²⁵ BLANCO, op. cit., p. 9.

²²⁶ RODRIGUEZ, Prampolini, Ida, “*Pedro Friedeberg*”, México, Artes de México, No. 64, 2003, p. 15.

El método que asume el artista, es sin duda, el contenido de los manifiestos surrealistas. **André Breton le envió una carta** (1963) aceptando su vena surrealista, por la obra que realizaba en esa época y similar a la del 2010. La aportación que hace al surrealismo el artista, consiste en la yuxtaposición entre el objeto y los planos o maquetas arquitectónicas. Así también, incluye en su repertorio alusiones ilusionistas de la perspectiva, ironías y burlonas imágenes de la sociedad y, "pronto descubrió sus afinidades con el surrealismo, y casi no hay obra literaria, poética, o artística que él desconozca. Sin embargo, el surrealismo para Friedeberg no es sino un **método** de que se ha valido para expresar la burla y el sarcasmo y su profundo desencanto. No existe un solo valor que el artista respete, es el surrealista de la negación de los valores del surrealismo."²²⁷

El acercamiento al surrealismo en la obra de Friedeberg, corresponde a un gusto por el **objeto utilitario**, creó *La Silla De Baphomet* de 1962 (f.52) que estuvo de moda en los años setenta, y maquiló una serie de sillas-mano, bajo el sistema de producción masiva. Por otro lado, su acercamiento al surrealismo más fecundo, corresponde a un sistema arquitectónico imposible de ejecutar, consistente en fachadas, maquetas, dibujos de interiores de edificios o casas. Friedeberg juega con la geometría, animales, esquemas de planos y objetos dibujados o físicos, haciendo gala de la hibridez de la tendencia, Prampoline nos dice:

Las construcciones arquitectónicas son la base de los cuadros. Enormes edificios donde los estilos se mezclan, las escaleras no conducen a parte alguna; las puertas o ventanas están inversamente colocadas, las torres se multiplican con obsesionante prolijidad, el espacio es destruido por una planificación desquiciante y en muchas obras, aparece ya el reloj, el tiempo que para este artista, es un extraño regulador de los sentimientos. Burla a los estilos, a la función, a los valores en general.²²⁸



F. 52, PEDRO FRIEDEBERG, *LA SILLA DE BAPHOMET*, 1962

²²⁷ RODRIGUEZ, op. cit., p. 15.

²²⁸ RODRIGUEZ, op. cit., p. 15.

Por último, la obra de Friedeberg se acerca a los presupuestos de la investigación, con **referencia al *assemblage***, a la fragmentación, acoplamiento de partes en el objeto. La obra del artista corresponde al desmembramiento del artefacto, desechos reutilizados, consagrando su quehacer en el dibujo exacto, mimético y surrealista, ya que “no hay integración sino al contrario desintegración, fragmentación de estilos. La pintura de Pedro Friedeberg es el acoplamiento del disparate, la **búsqueda** cuidadosa y dibujada de lo artificial; el virtuosismo y la habilidad empleados para producir el resquebrajamiento, aunque minuciosamente ordenado.”²²⁹ Podemos concluir que la raíz surrealista en México, la apreciamos en la tipología **arte-objeto**. La vigencia de la tendencia constituye el esquema ideal para los productores jóvenes, así como para los artistas de tradición objetual. Siguiendo el esquema del índice de la investigación, nos acercaremos a la propuesta objetual de los *neodadaístas* del *pop* americano.

2.3. NEODADAÍSTAS DEL POP AMERICANO (1960-1971)

La genealogía del *neodadaísmo* la fundamentamos en las **tendencias artísticas** del siglo XX. Al renovarse la vanguardia encontramos la evolución y el hilo conductor de ese momento histórico. Consideramos anteponer neo a la palabra para designar un cambio o evolución a la vanguardia anterior, consiste en el **dadá** y *pop* con nuevos ingredientes. Necesitamos investigar los conceptos originales de la tendencia: *assemblage*, ensamblaje, montaje, objeto surrealista y *principio collage*. Verificamos los términos de cada faceta y lo nuevo para enfatizar, el cambio en el *neodadaísmo* del *pop* americano. Los artistas de la transición de paradigma apoyaron con su obra los nuevos ingredientes, para que resurgiera la tendencia citada, al recomponer parte de lo ya aprendido, **encuentran su vigencia** con las modificaciones pertinentes. En tal sentido, los artistas *neodadaístas* más importantes son los siguientes: Robert Rauschenberg (Texas, 1925 - Florida, 2008), Jasper Johns (Georgia, 1930), James Rosenquist (Dakota del Norte, 1933), Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923 - 1997) y Andy Warhol (Pensilvania, 1928 - Nueva York, 1987).

El contexto de los artistas *neodadaístas* del *pop* americano, la remontamos a la **década de los sesenta** en el estado de California, y en especial las ciudades de San Francisco y los Ángeles, quizá fue una suerte de contrarrestar el auge del expresionismo americano, denominado *Escuela*

²²⁹RODRIGUEZ, op.cit., p. 16.

de Nueva York. El **consumo** de objetos utilitarios permanece diferente en la costa oeste a la de este en Norteamérica. Probablemente la mercancía, consumo y distribución era amplio en California que en cualquier otra parte de la Unión. Por lo que, los *neodadaístas* se encontraban en el lugar adecuado, fértil al panorama con variedad de objetos utilitarios. La naciente **contracultura beat** y los movimientos estudiantiles de 1967-1968 en las universidades americanas, dieron el empuje para arriesgar en un nuevo objeto artística, lo cual lo explica Tom Flynn de la siguiente manera, "la costa oeste americana resultó ser el medio más fértil para el *assemblage* durante los últimos años de la década de 1950 y toda la de 1960, ofreciendo un 'garaje' para una construcción *ad hoc* que contrarrestase el 'laboratorio' neoyorkino de pintura abstracta."²³⁰

El movimiento *neodadaísta* se nutrió de acontecimientos políticos, sociales y sobre todo de la poesía *-beat/underground-* singular de esa época. Los jóvenes protestaban en contra de la guerra de Vietnam, emergía una nueva música, sobresaliendo los viajes espaciales; así también, los artistas estudiaban la filosofía existencialista europea. Los *neodadaístas* siguieron con la **apropiación** del *assemblage* como soporte del objeto en rebeldía, con la consigna de criticar el consumo de la sociedad americana de auge posterior a la Segunda Guerra Mundial, y el objeto artístico lo nutrimos de ingredientes del sistema de consumo, Flynn nos dice:

Las estrategias de apropiación y despliegue adoptadas por la contracultura californiana de los poetas *beat* y los escritores *underground* encontraron su equivalente tridimensional en el *assemblage*, que ofrecía a los artistas unos medios poderosamente directos de expresar su desilusión hacia los valores culturales predominantes y su oposición a la guerra de Vietnam (los primeros ataques importantes comenzaron en 1964).²³¹

El rechazo al cuerpo político estatal por los artistas *neodadaístas* en acciones de rebeldía, la concretaban con ensamblajes sobre su entorno, pero con los componentes de la tendencia histórica emergente. La máxima insurgencia de estudiantes y artistas emanada en mayo (**1968**), repercutiría en varios países, como en la ciudad de México, en la que hubo asesinatos de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Los *neodadaístas* conciben una temática de crítica directa al sistema establecido de postguerra (Corea, Vietnam), Flynn nos dice al respecto que al "localizar el cuerpo dentro de una matriz de desechos recuperados y de reconstituciones permitió al artista dramatizar directamente la alineación que era la condición natural de la vanguardia, representando la máxima del

²³⁰ FLYNN, Tom, *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, p. 153.

²³¹ FLYNN, op. cit., p. 153.

filósofo francés Roland Barthes de que <la verdad de las cosas se interpreta mejor en el rechazo>.”²³²

Los artistas que representan el *neodadaísmo* del *pop* americano, vinculaban la tendencia histórica del *assemblage* como prototipo de los ensamblajes que realizarían. En tal sentido, los artistas principales son: Rauschenberg, Jasper Johns, Rosenquist, Lichtenstein y Warhol. Todos ellos hacen ensamblajes a partir de los años sesenta, generando la conexión entre el *pop art* y el *assemblage* neoyorquino. Las **características** principales del ensamblaje con un dejo de *pop* son las siguientes:

1. Exactitud del **diseño cotidiano** (marcas, publicidad, colores, tipo de letras y otras), conscientemente pintan inexactitudes en las marcas y diseños de etiqueta, sin acercarse a la realidad.

2. La **pátina** de los objetos en el *assemblage* es importante (latas de cerveza en bronce) de Jasper Johns, *Bronce pintado*, 1960, “...saltaba a la vista que habían sido pintadas a mano y no trataban en absoluto de reproducir con exactitud los marbetes comerciales, o siquiera la forma y los contornos de las latas de verdad; más importante aún era que tenían plinto de bronce.”²³³

3. En el *assemblage* las pátinas son tradicionales, emocionales y evocativas, con temas comunes dentro de **lo cotidiano**. Siendo este tipo de obra una categoría artística aparte e igual con las banderas de Jasper Johns; es decir, el conflicto entre la técnica expresionista y el tema comercial.²³⁴

Por lo cual, para recrear el *neodadaísmo* fue necesario reencontrarse nuevamente con el **collage** -todas sus variables- y sobre todo con el *assemblage* una técnica y concepto unido para generar una idea de cambio. A partir de los objetos de la naturaleza en la fragmentación y composición con otros objetos de la realidad y la incorporación del factor, -sistema de consumo- recrearon el *neodadaísmo*. Para redondear la propuesta de la tendencia los artistas incorporaron el **combie painting** creado por Robert Rauschenberg. La genealogía de los *neodadaístas* parte del *pop* como tendencia, a través de los componentes de los objetos de consumo, y reconstruyeron los alcances conceptuales de la tendencia dadaísta, al respecto Thomas comenta “el *pop art* elabora la expansión material del Neo-Dada norteamericano mediante la integración del *collage*, técnicas del *assemblage* y *combine-painting*.”²³⁵

El *Pop art* nos ubica a los precursores, como las estrategias de los artistas *neodadaístas* americanos, el *pop art* fue acuñado en la década de los

²³² FLYNN, op. cit., p. 153.

²³³ LIPPARD, Lucy R., *El Pop Art*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993, p. 77.

²³⁴ LIPPARD, op. cit., p. 77.

²³⁵ THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 256.

años cincuenta. El autor que acuñó el término *pop art* según Thomas Karin fue el crítico de arte **Lawrence Alloway** "entre 1954 y 1957 y remite a la estrecha conexión de esta designación con el fenómeno de una subcultura popular autónoma, a la que pertenecen especialmente los anuncios y las ilustraciones de ciencia ficción de las revistas."²³⁶ La influencia en otros países del *pop* fue consistente, en términos de una sociedad de consumo a nivel global, y el *pop* llegó para quedarse.

Es difícil definir la ubicación estilística de los nuevos dadaístas americanos: por un lado aceptaron los presupuestos de **Dadá** (objeto encontrado, seleccionado y transformado) y por el otro, una pintura combinada con adherencias a lo cotidiano de la sociedad de consumo. En tal virtud, Robert Rauschenberg y Jasper Johns son herederos de Marcel Duchamp en la medida de incorporar el objeto industrial con escasos cambios estructurales. Así también, recuperan el *principio collage*, haciendo gala de acciones de corte, pegado e implantación en sus combinaciones pictóricas. Por otro lado Kurt Schwitters, siguió el planeamiento del *assemblage* integrando medios de la naturaleza con objetos y acuñando el término *objet trouvé*. Schwitters fue un experto en la **selección de objetos** encontrados, creando una nueva tendencia con su *Merzbau*.

La obra de **Jasper Johns** "*Bronce Pintado*" (*latas de cerveza*) de 1960, es una obra que recupera el objeto cotidiano de consumo, incluyendo su plinto en una especie de *ready-made*. Johns representó las latas de cerveza con su mejor apariencia posible, bajo la salvedad, que se elaboró con la mano del autor y se consolidó en bronce. La crítica en general no le dio valor a la obra de Johns por carecer de calidad mimética del envase y por haber pintado sin pericia los marbetes sobre las latas. En la obra de Jasper Johns podemos señalar que integraba en sus cuadros: reglas, alambre, palas, utensilios de comida, fotografías y periódicos. La superficie pictórica convive con los objetos añadidos, dando un cambio a la realidad y a la pintura, modificando la apreciación del espectador ante la obra final.

Consideramos necesario presentar ejemplos de dos obras consagratorias del ensamblaje de los *neodadistas*, dando salida a la temática del *pop art*, siendo las siguientes: caja alada con tres botellas, "*Coca-Cola Plan*" (1958) de **Rauschenberg** (f.53) y la obra en bronce con plinto con inexactitudes en su decoración, "*Bronce Pintado*" (*latas de cerveza Ballantine 1960*) de Jasper Johns (f.54). Ambas obras son emblemáticas de la tendencia, observamos la integración del ensamblaje con los objetos de consumo del *pop* y el *combine painting* como aderezo pictórico. Jasper Johns eludió el sistema de representación mimética de los objetos cotidianos seleccionados, quizá no era la intención primordial en su obra.

²³⁶ THOMAS, op. cit., p. 257.



F. 53, ROBERT RAUSCHENBERG, COCA-COLA PLAN, 1958



F. 54, JASPER JOHNS, BRONCE PINTADO, 1960

Probablemente **Andy Warhol** aprovecha la ambigüedad de Johns sobre la práctica mimética para mandar hacer sus cajas, contratando a un artista diseñador profesional de etiquetas y marbetes. La obra "*Cajas Variadas*" (jabón Brillo) de 1964 de Warhol (f.55) realizada en madera, con rótulos y etiquetas exactas del objeto comercial, constituyó un éxito sin precedente en el ensamblaje del *pop*. En tal virtud, hizo la transcripción perfecta del producto de consumo.

En la obra ***Cajas Brillo*** de la década de 1960 observamos los parámetros del ensamblaje y del *assemblage*, en la inclusión de materiales como madera, esmaltes o lacas y la reproducción mimética conforme a la marca, provocando un simulacro sobre el objeto seleccionado. Así también, hay que reconocer de Warhol su aportación al *assemblage* ampliado con serigrafías tridimensionales, que apuntalaron por un lado al *pop art* y por el otro el término ensamblaje, al incluir los fotomontajes en la superficie de los objetos de epidermis consumista.



F. 55, ANDY WARHOL, CAJAS VARIADAS (BRILLO), 1964

En Inglaterra surgió inicialmente el *pop* europeo y los precursores de la tendencia que corresponden a Francis Bacon (Dublín, 1909 - Madrid 1992) y **Richard Hamilton** (Londres, 1922 - 2011), aplicaron el *collage* como el *assemblage*, con la inclusión de fotomontajes. La integración global del *pop* en Europa surgió a mediados del siglo pasado, expandiéndose la tendencia por diversas partes del mundo artístico. En Norteamérica los artistas provocaron un nuevo acercamiento al objeto de consumo, siendo el país con más adeptos a la tendencia, ya que sus autores viven de cerca el consumo directo, abrumados por objetos en serie. Parecería una secuencia cinematográfica el orgullo por el consumo y su representación en el arte, pero sabemos que no es directa la apología al producto, ya que Andy Warhol **criticaba el modo de consumo** insufrible de la sociedad americana.

Con la combinación de dos tendencias, se levantó el *neodadaísmo* del *pop* americano e incluyeron los parámetros del cubismo y del *collage*. Los integrantes de la tendencia entendieron el *principio collage* de los años sesenta y estaban inmersos en los logros de **Fluxus** de 1962, fundado por **George Maciunas** (Lithuania, 1931 - Boston, 1978), provocaron la evolución del *neodadaísmo*. Los objetos de la realidad incorporados al lienzo, provocaron un objeto de mayor tamaño. Así también, abrazaron el *ready-made* de Duchamp, de manera rápida y sin ninguna reflexión combinándolo siempre con objetos de consumo.

Los artistas de la tendencia incorporaban objetos encontrados al lienzo ensamblado, lo consideraban natural, ya asimilado el sistema de unir las piezas por la generación *beat*. En las obras de ensamblaje de los *neodadaístas* introdujeron directamente el objeto industrial con modificación breve, dando lugar a la obra de los nuevos dadaísta americanos, al respecto Thomas nos dice "el que el arte saque a la luz la

iconografía de la cultura de masas de esta manera, hace visible el mundo banal bajo la presión del consumo mediante este proceso estético.²³⁷

Los artistas utilizaron la técnica de **insertar en el lienzo los artefactos** seleccionados con epidermis industrial, ya que los autores del *neodadaísmo* crearon ciertos lineamientos para la inclusión de piezas. En la construcción del ensamblaje utilizaban el objeto encontrado de manera parcial, haciéndose de las partes aprovechables o destruidas. Los artistas conservaban del objeto seleccionado su historia de uso, por estancias de bodegas o basureros; lo esencial atañe a la estructuración por el origen del desecho o fragmentación del artefacto. Normalmente los autores no mezclaban los objetos recién comprados, ya que el desgaste habitual de las partes recrea una nueva vida, experiencia y narrativa. En tal virtud, la composición de la obra final, consagraba las características señaladas en párrafos anteriores, "la máxima básica de todo arte dadaísta es el saber que todo es real y por tanto sirve para esclarecer las conciencias. Lo banal, lo habitualmente gastado, resulta tan relevante como los numerosos acontecimientos de la vida diaria."²³⁸

Hemos documentado que el **assemblage fue evolucionando** en el transcurso del siglo XX, desde *Guitarra* de 1912, *Naturaleza muerta* de 1914, ambas de Pablo Picasso, sumándose adeptos a la técnica-concepto, sobre todo los *neodadaístas* que siguieron utilizando las características del *assemblage* de manera ampliada y logrando aportaciones personales en su obra. En tal sentido Lucy R. Lippard manifiesta la continuidad del término bajo el siguiente párrafo:

El *assemblage* surgió entre el uso inicial del Johns de sencillos motivos populares bidimensionales y la aparición del *pop art* puro y duro, y constituyó un fenómeno secundario que luego ha servido para borrar las diferencias entre un amplio grupo de manifestaciones divergentes. El *assemblage*, que seguía confundándose con el *pop art* es un término amplio que designa el *collage* tridimensional o escultura collage, usando objetos en lugar de papeles pegados.²³⁹

En obras ambientales-objetuales, **Edward Kienholz** (1927-1994) usó el ensamble a una escala mucho mayor y rompió de manera radical con las connotaciones residuales de la escultura, rodeando literalmente al espectador y recreando la realidad en una forma distorsionada. Tenemos el ejemplo en "*The Beanery*" (1965, Ámsterdam, Stedelij Museum). El uso reiterado del ensamble en los ochenta y noventa, muestra que es un medio casi tan flexible e importante para el arte moderno como la pintura o la técnica tradicional de la escultura (f.34).

²³⁷ THOMAS, op. cit., p. 257.

²³⁸ THOMAS, op. cit., p. 107.

²³⁹ LIPPARD, op. cit., pp. 70 y 72.

Craig Owens crítica con justa razón el ensamblaje *Allegory* de Rauschenberg, elaborado en 1959-1960, al decir que la obra es “una colección arbitraria de objetos heterogéneos aparece dispuesta sobre su superficie de soporte.”²⁴⁰ La conexión de una cantidad amplia de objetos en un lienzo genera caos en cierta manera, ya que cada parte integrada conserva algo de su función original. El barroquismo de los *combine paintings* es usual por la inclusión de un posible (basurero de objetos) en el núcleo del artefacto o lienzo. Sin embrago, la alegoría de la obra de Rauschenberg se convierte en la narración de sus partes optando por un lenguaje críptico.

Rosalid Krauss coincide con Owens en lo referente a la densidad objetual en los cuadros o ensambles de Rauschenberg, la lectura se dificulta y no encontramos una coherencia en la obra por la cantidad de objetos intervenidos y dispuestos en el espacio del objeto o del cuadro. Lo anterior se observa en “*Small Rebus*” de 1955, Krauss nos dice al respecto, “al inducir una lectura por partes o por imágenes sucesivas que presenta un carácter temporal, sigue un modelo discursivo.”²⁴¹ Conforme al dicho de Krauss nos encontramos en la aplicación correcta de la deconstrucción de la obra (modelo discursivo), al investigar o descifrar los estratos de las capas que integran el objeto.

Al presentar los casos de Robert Rauschenberg y de Jasper Johns en el apartado general de los *neodadaístas*, corresponden a propuestas que dejaron huella y seguidores dentro de su generación. En ambos autores hay una combinación de **expresionismo y assemblage**. Sin embargo, regresaron a la figuración, ya sea con máscaras de cera de color, animales disecados y fotomontajes. La combinación de lo figurativo, pintura y *assemblage* generó propuestas válidas y conserva seguidores hasta la actualidad, José de las Casas nos dice sobre Jasper Johns y Rauschenberg, “con su reivindicación del mundo figurativo, la inclusión en sus trabajos de imágenes provenientes del mundo mediático o la fascinación por los objetos.”²⁴²

²⁴⁰ OWENS, Craig, “*El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad*”. *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 226.

²⁴¹ KRAUSS, Rosalid. Citada por Owens, op. cit., p. 225.

²⁴² DE LAS CASAS, José y Otros, *Procesos fundamentales de acción sobre la materia (II)*, Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 61.



F. 56, ROBERT RAUSCHENBERG, *MONOGRAMA*, 1955-1959



F. 57, ROBERT RAUSCHENBERG, *ODALISCA*, 1955-1958

Iniciamos en el apartado con algunos supuestos hallazgos de Rauschenberg, que se concentró en la consolidación del espacio -que quedaba- entre la pintura y vida, creando el **combine painting** aplicable a su obra, generando influencia a otras latitudes dentro del esquema de combinar pintura, objetos y cierta figuración en los ensamblajes o lienzos, conforme al siguiente párrafo:

Ejemplos clásicos de los nada clásicos *combine painting* (cuadros combinados), en que se mezclan la pintura, el collage y los objetos, son *Monograma* (1955-1959); (f.56) obra de técnica mixta tendida en el suelo y <monogramada> por una cabra disecada con un

neumático alrededor del cuerpo y *Odalisca* (1955-1958); (f.57) que hace referencia al cuadro de este título de Ingres, aunque de forma indirecta, y consiste sólo en un cojín con una columna donde está una caja iluminada con reproducciones de cuadros eróticos de maestros clásicos.²⁴³

El precursor del *neodadaísmo* en México es **Manuel Felguérez** (1928), sus ensamblajes tienen afinidad con los realizados por Arman (1930-1998) y Robert Rauschenberg, utilizó la acumulación, implementos mecánicos e industriales -objetos encontrados de maquinaria-, lo esencial es la distribución de los objetos en el espacio en la pared-mural. Conforme a su lenguaje informalismo-geométrico, y con solidez constructivista, creó un mural público ensamblado *La intervención destructiva* de 1964 (foto 23).

En **conclusión**, la evolución del *assemblage* conjuntamente con el *neodadaísmo*, empezó hacerse notar en la inclusión del objeto enmohecido por el tiempo, hacia una consolidación del *combine painting* y la iconografía del pop americano. En el siguiente apartado veremos el *principio collage* con relación al *assemblage* y posteriormente los ensamblajes de Kurt Schwitters y de Robert Rauschenberg.

En el siguiente apartado nos concentramos en el *principio collage* de los años setenta del siglo pasado, confirmando nuevamente la continuidad del *assemblage* en la construcción de un objeto contemporáneo.

2.3.1. EL PRINCIPIO COLLAGE

El proceso técnico conceptual del arte objetual denominado *principio collage* obedece históricamente al seguimiento en tiempo del *assemblage*. Confirmamos la tendencia cincuenta años después de los postulados de las primeras vanguardias del siglo XX. Presentamos evidencia sobre la **evolución del *assemblage*** en las coordenadas de los años sesenta a los ochenta del siglo pasado, el *principio collage* le da cabida al término y contenido al ensamblaje de esa época. En tal sentido, al investigar la trascendencia del *assemblage* en el arte, resolvemos la hipótesis de la tesis, al evidenciar que en la actualidad el **neoensamblaje**²⁴⁴ circula, evoluciona y modifica su estructura.

²⁴³ RUHRBERG, Karl, "La Fascinación por lo Trivial", *Arte del Siglo XX*, Colonia, Taschen, p. 313.

²⁴⁴ En el folio 64 de Tesis, presentamos nuestra definición del **neoensamblaje**; acción o efecto de unir: ideas, objetos industriales-cotidianos, conceptos, materiales, técnicas, medios alternativos que unifiquen en un todo la forma ensamblada.

A Partir de los años sesenta del siglo pasado, los artistas **renuevan** algunas tendencias de las vanguardias artísticas como es el caso del *collage*. El *noeodadaísmo* del *pop* americano que emergió a través de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Edward Keinholz y otros, recrearon los postulados del cubismo y del *collage*. Para adentrarnos al 'principio collage' necesitamos reconsiderar la definición de *collage*, que Karin Thomas nos otorga, como un "montaje de materiales sobre una superficie o como objeto espacial (*Merzbau* de Schwitters) desarrollado a partir de los 'papiers collés' de los dadaístas (Schwitters, Hausmann)."²⁴⁵

Para redondear la **génesis** del *principio collage* necesitamos detallar la definición de *papier collé*, ya que es una "técnica combinatoria desarrollada en 1912 por los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque a partir de **fragmentos** de papel de diferentes colores para componer cuadros abstractos (primera forma básica del *collage*."²⁴⁶ Por lo que, la inclusión del recorte de papeles y su intervención en el objeto es lo que hace novedoso el concepto en su época. El *collage* de objetos de la realidad en el lienzo, constituyó un avance en el arte y que a la fecha sigue vigente bajo otras premisas y términos.

La puesta en escena del *principio collage* retoma las ideas del *collage*, **renovándolas** de manera sustanciosa. Los cambios que se dieron a mediados del siglo XX hasta la fecha, tienen algún componente del *principio collage*; en su libro **Simón Marchán** nos dice, que el alcance del término es una "categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días."²⁴⁷

El origen de la práctica del *collage* cambio el paradigma, nos remonta a la primera década del siglo pasado, en que Picasso experimentó con objetos de la realidad, **ensamblajes** con materiales neutros, -láminas, chapas de acero y alambre- no se imaginó que a futuro sus hallazgos serían parte de un tendencia denominada *principio collage*. Para estar un tanto certero en los puntos anteriores, hacemos una remembranza de aquella hazaña, Marchán nos dice:

Ni Picasso con su *Nature morte à la chaise cannée* (1912) y aún más con *Relieve with guitar* (1912) ni Braque con sus *Naturelles mortes with guitar* (1912-13) podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura objetual, era algo más decisivo que un golpe asestado a la pintura tradicional. No se trataba sólo de un rasgo más de la ruptura cubista, sino del

²⁴⁵ THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 13.

²⁴⁶ THOMAS, op. cit., p. 18.

²⁴⁷ MARCHAN-FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto* (1960-1974), Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 159.

principio de una serie de acontecimientos en cadena del arte del siglo XX.²⁴⁸

Son varios los acontecimientos en cadena en la **evolución** de los hallazgos cubistas y del *collage*, fueron sin duda, un comienzo para hacer cambios en el arte. Por otro lado, los hallazgos del constructivismo y del futurismo, son incorporados a la tendencia *principio collage*. Los *suprematistas* (1915-1922) reconocieron en los eventos históricos de la creación del collage, que aglutinaba conceptos que podían ser explotados, quizá desde un punto de vista filosófico y funcional.

El **material** siempre ha jugado de manera directa en los cambios en el arte, la tecnología de la materialidad genera **modificaciones de conductas** por parte de los artistas, al respecto nos dice Marchán “preocupado por el valor del material, el cubo-futurismo ruso desarrolla el ‘principio collage’ en algunas composiciones *suprematistas* de Kasimir Malevich, I. Puni y, sobre todo, en los ‘contrarrelieves’ de Tatlin. Para los artistas *suprematistas*, el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar.”²⁴⁹

Ahora, podemos afirmar que el *principio collage*, lo sustentamos en prácticas anteriores como el *assemblage*, ensamblaje y *collage* de las vanguardias artística, en donde las “experiencias cubistas son los albores de desarrollo del ‘principio collage’ que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (*ready-made*, *objet trouvé*, surrealista, construcciones y *assemblage*), del ‘collage’ de acontecimientos como ‘happening’ a los espaciales como los ‘ambientes’ y objetuales.”²⁵⁰

En los **años setenta** se recreó el **término** *principio collage*. La parte sustancial de la tendencia consiste, en la inclusión del montaje como sistema de ensamble en las obras bidimensionales al utilizar el fotomontaje. Simón Marchán lo menciona en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, “el grupo berlinés liberó el término *principio collage* de lo puramente estético (sobre todo, G. Grosz y J. Heartfield, orientándole a unos fotomontajes políticamente provocativos).”²⁵¹ El término *principio collage* provocó un aumento de elementos formales, materiales y conceptuales, y dentro del término encontramos el ensamblaje, *collage* y diversos tridimensionales.

El **arte objetual actual** le debe su fundamento a la recuperación de los principios del *collage* en su más amplia connotación. Dos técnicas del arte objetual para la valoración del principio collage, son sin duda, la apropiación y el montaje cinematográfico desde un dejo de la posmodernidad. Al respecto Marchán nos dice “el arte objetual, ha sido el

²⁴⁸ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 159.

²⁴⁹ MARCHAN-FIZ, op. cit., pp. 159 y 160.

²⁵⁰ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 160.

²⁵¹ HEARTFIELD, J. Citado por Marchán, op. cit., p. 161.

primer punto de partida de la reivindicación del *principio collage* y de la apropiación de la realidad convertida en obra de arte.²⁵²

A partir del término *principio collage* iniciamos un **cambio** en la apreciación del *assemblage*, obtenemos una nueva forma de trabajo y su ampliación creativa para los artistas de los años setenta a los actuales. Sin embargo, coexistía también la vanguardia **minimalista** de los años sesenta con un auge inusitado, habiendo influido en los ensamblajes posteriores al *principio collage*. Aceptamos que la buena acogida del *assemblage* en los años de *principio collage*, se debió principalmente a su trascendencia de **incorporar objetos encontrados** y la inclusión de materia prima de la naturaleza. Algunos de los factores esenciales para la construcción del *principio collage*, derivaron en cambios que son insertados a los objetos de aplicación de la tendencia aludida, por lo que, empezáramos con el impulso alegórico en el objeto.

Craig Owens en su ensayo "*El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad*",²⁵³ insiste en el cambio de mentalidad hacia la **alegoría**, no obstante que había sido eliminada por los críticos en los últimos doscientos años. Los objetos de *principio collage* contienen elementos **alegóricos** contenidos en sus partes ensambladas. La escritura como jeroglífico, manchas, y sobre todo la **fragmentación** de los objetos para ser ensamblados generan significados sobre esas piezas, recreándose lo alegórico en las partes dotadas de un significado independiente al objeto destruido, encontrado o rehecho.

Marchán se acerca a la **alegoría** bajo aspectos formales, por un lado el sistema de agrupamiento de los objetos para lograr la composición y por el otro la fragmentación del objeto en su unión de piezas. Una vez que, desarticulamos el material, generamos la **alegoría sobre los pedazos** que quedan en el objeto; creándose una riqueza significativa por despojos de las partes que construyen el ensamblaje final. Por lo que, en forma conjunta sobre las partes-objeto emerge la alegoría, que va acompañada por el sistema de agrupamiento de las piezas en la obra, otorgando significados diversos.

En tal sentido, los objetos **fragmentados** y agrupados, **pierden su sentido original**, cambiando, cancelando su forma y recreando el *principio collage*. En la tendencia nos encontramos con objetos de la industria o de la vida cotidiana, al seleccionarlos definitivamente cancelamos su uso de basura industrial o despojo. El sentido del objeto lo renovamos con el **intercambio de partes**, inclusión de materiales, composición y sobre todo la sugestión de la asociación a la forma con un sentido alegórico.

²⁵² MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 170.

²⁵³ OWENS, Craig, "El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad", *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

Por lo tanto, el cambio o incremento que generamos en el *principio collage* deriva de la alegoría que representan las **piezas** en lo singular al espectador, al respecto, Marchán comenta que “los materiales reales cambian progresivamente el sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.”²⁵⁴

En el presente capítulo argumentamos lo referente al *ready-made*, siendo un objeto del mundo de lo industrial y que la modificación del artefacto es muy poca o nula. En la concepción del *principio collage* no rechazamos **aplicaciones manuales** en la elaboración del objeto final y existe la posibilidad de una modificación mayor del objeto. Al seguir la premisa formal en el *principio collage*, no dejamos a un lado lo referente a una supuesta manualidad para la ejecución de la obra. Consideramos que es irrelevante tal aspecto, ya que una pequeña maniobra manual en el objeto encuentra la acción física del artista.

Por otro lado en el *principio collage*, lo fundamentamos con conceptos de antropología o filosofía con un soporte de la realidad entre **vida y arte**. En tal virtud, en la construcción del objeto requerimos de la mano-pensamiento del artista, ya que podemos llegar al absurdo como en el *objet trouvé* de sólo verificar la **forma yuxtapuesta** más cercana a las otras partes. El proceso creativo en la tendencia derivó en la relación selectiva, libre, reflexiva de la realidad social. Consideramos que algunos parámetros formales del *principio collage* son: la **heterogeneidad**, intervención de objetos de la realidad, sistema de construcción singular y, la distorsión de la forma original que al ser modificada se cancela su función.

La obra de Picasso “*Naturaleza muerta con silla de rejilla*” de 1912 originó el collage tridimensional, ya que la parte ensamblada provenía de la realidad de las cosas utilitarias. La integración en el lienzo de la repisa y mantel en la obra citada, generó una ilusión parcialmente real. La combinación de pintura sobre tela y objetos fue certera la idea de Robert Rauschenberg, en su concepción del *combine painting* de mediados del siglo pasado. Al respecto Juan Antonio Ramírez, en su ensayo *Emergencia del Objeto, El principio collage: cuadros y construcciones*, nos dice: “Los objetos reales sustituían a los ilusorios. El cuadro era un ensamblaje de cosas heterogéneas. Es interesante constatar que, debido a su tamaño reducido, resultaba una cosa manejable, a la escala (y no sólo al alcance) de la mano.”²⁵⁵

²⁵⁴ MARCHAN-FIZ, op. cit., p. 160.

²⁵⁵ RAMIREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura, [Des] Orden Visual del Arte Moderno*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2009, p.109.

El *principio collage* va aparejado con el tipo de material que se requiere. Así también, en la **construcción** de un *assemblage*, ensamblaje, *objet trouvé* o un objeto surrealista, necesitamos diversos implementos. Para el ensamblaje-construcción, Picasso hizo la distinción en la elaboración de su "*Guitarra*" (1912), utilizó materiales neutros como: láminas de metal, alambre y cuerda con tuercas y tornillos, es una obra emblemática para evolucionar dentro de la tendencia. Para el mejoramiento o modificación del diseño del ensamblaje bajo la premisa del *principio collage*, debemos incorporar otros elementos de tecnología y sistemas de sujeción.

Ramírez nos informa, "Picasso manipuló tan poco las cartulinas y las hojalatas de sus guitarras tridimensionales de 1912, o por qué las maderas de sus esculturas-ensamblajes -como "*Mandolina y clarinete*"- (1913); (f.11) no están pulidas ni apenas pintadas: era importante que las cosas conservasen su naturaleza primaria."²⁵⁶

Los artistas que aplican el *principio collage* conforme a las **características** señaladas, deciden sobre cómo debe integrarse el objeto original, sus partes o lo destruido de lo elegido, en comparación con los materiales neutros, abstractos e industriales. Los cambios de la escultura van de la mano con las técnicas del arte objetual que obtuvo un auge y éxito dentro de las vanguardias artísticas.

Por lo que, los artistas dejaban de forma parcial el material original o la integridad de los materiales, lo que los motivaba era la **experimentación de objetos** encontrados, seleccionados y la alegoría que emergía de las partes para el deleite del espectador. En tal virtud, **asimilamos** los cambios de paradigma en la actualidad y, analizamos la terminología sobre cada técnica objetual, describiendo sus elementos formales y materiales. Nuestra motivación esencial de tesis, es asentar las características de cada término para tener el alcance conceptual para evolucionar dentro del arte objetual, al respecto Ramírez nos cometa que el artefacto ensamblado (ni pintura ni escultura en sentido estricto), "insistía [Picasso] en la integridad de los componentes originales pese al nuevo contexto en el que el artista los insertaba."²⁵⁷

Presentamos algunos ejemplos para entender el **principio collage** y de dónde provienen los cambios en el ensamblaje vía el *assemblage*. Inicialmente son los instrumentos musicales como "*Guitarra*" (1912); (f.12) de **Pablo Picasso**, construida con cartulina recortada y alambre, reivindicando al ensamblaje. Otro ejemplo importante es la cucharilla en "*El vaso de absenta*" de 1914 incorporada al objeto sin modificación alguna, creando un *ready-made* con objetos con la misma raíz (f.58).

²⁵⁶ RAMIREZ, op. cit., p.109.

²⁵⁷ RAMIREZ, op. cit., p. 110.



F. 58, PABLO PICASSO, VASO DE ABSENTA, 1914

La **evolución** del *principio collage* dentro de otras tendencias, como *neodadaísmo* del *pop* americano, *minimal art* o *arte povera*, establece argumentos para entender el trazo de la tendencia. Los ingredientes de las vanguardias y obras de autores que ejemplificamos en el apartado versaran indiscutiblemente con los supuestos del *assemblage* y del ensamblaje. La contundencia generada en la obras de los *neodadaístas* del siglo pasado, con Kurt Schwitters y Robert Rauschenberg lograron un acercamiento y aplicación del *principio collage* en sus ensambles.

Los *neodadaístas* americanos, siguieron introduciendo objetos de la realidad a la tela. La fragmentación e implantación de partes en forma parcial, la combinaban con el color sobre superficies o artefactos tridimensionales. El arte objetual sigue muy **vigente**, atrayendo artistas en esa singular mezcla de objetos, conceptos y textos, al respecto el *principio collage* "fue explotado al máximo por los protodadaístas y los dadaístas, que no se privaron en absoluto de conferir valores alegóricos o simbólicos a sus obras-objeto."²⁵⁸

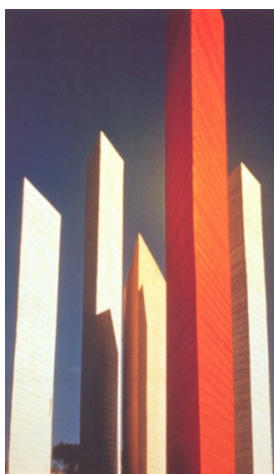
En el *principio collage* también **reflejamos** la llegada del arte minimalista. En los años sesenta artistas de los Estados Unidos desarrollaron la tendencia minimalista, siendo el gran iniciador el alemán-mexicano **Mathias Goeritz** (Danzing, 1915-ciudad de México, 1999) con la construcción del Museo Experimental "**El Eco**" (1952) y con la escultura pública "**Torres de ciudad Satélite**" (1957-1958); (f.59) ambas obras construidas en la ciudad de México. En el prefacio del libro *Minimal Art, a critical anthology*, editado por Gregory Battcock y reimpresso en 1995, se admite que Goeritz es el **padre del minimal art** a nivel mundial.

La vanguardia **homogenizó** y dictó pautas para su apropiación por artistas de los sesenta. Los **minimalistas** defendieron la práctica de una

²⁵⁸ RAMIREZ, op.cit., p. 110.

escultura total y unitaria que rechazaba el carácter antropomórfico del **modelo relacional**, al respecto Mónica Amor nos dice, “contrariamente a una sintaxis basada en un proceso relacional de las partes con el todo, Robert Morris y Donald Judd (los principales portavoces del movimiento Minimalista) defendieron la práctica de una escultura totalizante y unitaria que rechazaba el carácter antropomórfico del modelo relacional.”²⁵⁹

En ese mismo ensayo Mónica Amor señala que Donald Judd escribió sobre la **escultura relacional** lo siguiente: “...socavaba el movimiento inherente de los materiales: Una viga impele; un trozo de hierro sigue un gesto; juntos forman una imagen naturalista y antropomórfica.”²⁶⁰ Por ello, antes de los sesenta la escultura tenía una sintaxis basada en un proceso relacional de las partes con el todo. La teoría Relacional en la escultura, conforme a la cita de Amor, “...apela a la inmediatez... momento único de certeza en el que se captan las relaciones de las partes con el todo... desechando el tiempo e incorporando relaciones internas.”²⁶¹



F. 59, LUIS BARRAGÁN Y MATHIAS GOERITZ, TORRES DE CIUDAD SATÉLITE, 1957-1958

En el minimalismo desechamos las **relaciones internas**, la idea de totalidad, tiempo y las circunstancias que el espectador encuentra y percibe en la obra. Los dos **modelos** (minimalista y relacional) parecen preocuparse por una aprehensión de significado idealista, universal y verdadero, efectuada por el sujeto. El arte conceptual americano no hubiese sido posible sin

²⁵⁹ JUDD, Donald. Citado por Mónica Amor, “Richard Deacon, Esculturas 1984-95, Una nota sobre la escultura de Richard Deacon”, México, INBA, The British Council, Londres, 1996, p.13.

²⁵⁹ JUDD, Donald, “Specific Objects”, Arts Yearbook, No 8, 1965, pág. 78. Citado Amor, op. cit., p. 17.

²⁶⁰ AMOR, Mónica “Richard Deacon, Esculturas 1984-95, Una nota sobre la escultura de Richard Deacon”, México, INBA, The British Council, Londres, 1996, pp.13-14.

haber tenido el antecedente del *minimal art*, fue el punto de partida para que otros artistas del ensamblaje de la década de los ochenta se nutrieran.

Consideramos necesario hacer hincapié en que los **minimalistas** en un principio no querían hacer arte, buscaban manifestarse en contra de éste en su época. Sin embargo, al transcurrir el tiempo y gracias al apoyo de una *Crítica* que deseaba tener otro objeto artístico que alimentara al mercado, se establece como vanguardia y de ahí emergen las ideas para un arte conceptual. El *minimal* busca destacar la obra como **objeto** más que como arte. La estrategia *minimal* trata de **borrar la intervención artística**, Amor nos dice: "la gran ruptura que provoca el Minimalismo es la desestabilización de la identidad del objeto artístico. Por medio de la incorporación de un desplazamiento continuo de situaciones preceptuales entre los espectadores."²⁶²

En tal virtud, el *minimal* socava al objeto artístico y potencia la percepción del sujeto. En conclusión, la escultura modernista *Relacional* se preocupa por la comprensión de la forma artística, del significado de la escultura a través del reconocimiento del objeto como arte (convencionalismos tradicionales). No obstante, la influencia del *minimal art* en la escena de los años ochenta, la "**Escuela de Escultura Inglesa**" (1980) aporta conceptos que siguen vigentes, como incorporar nuevamente el **montaje** o ensamble en su repertorio. En la década de los ochenta los artistas ingleses regresaron al ensamblaje objetual a partir de lo cotidiano. Además, desde el inicio de la era de la posmodernidad y la globalización, los artistas reconstruyeron el *assemblage* con otra visión. En el *principio collage* se fundamentan varios escultores: Tony Cragg, Richard Deacon, Frank Stella, Reinhard Mucha, para organizar nuevamente ensamblajes.

Las construcciones de la década de los ochenta y **noventa**, manipulan objetos cotidianos, conceptuales, escultóricos y de carácter bidimensional. Uno de los autores más influyentes es sin duda **Tony Cragg**, "la preferencia inglesa por el empirismo ha conducido a una derivación inductiva y directa de la figuración a partir de los materiales y objetos específicos. El resultado es una forma de ensamblaje lleno de sutilidad y humor."²⁶³

El ensamblaje en la década de los **ochenta** reaparece de manera inusual, dejando a la escultura en un panorama sombrío, siendo la tendencia la más rebasada en la posmodernidad hasta la fecha. Lo tridimensional aparece solamente en el objeto ensamblado y, el panorama de la posmodernidad era el siguiente conforme a Klaus Honnef:

²⁶² AMOR, op. cit., p. 15.

²⁶³ SCHNECKENBURGER, Manfred, *Arte del Siglo XX, "El delta de la contemporaneidad"*, Colonia, Taschen, 2001, p. 572.

En la situación actual del arte contemporáneo resulta interesante que todo un ámbito del espectro artístico parezca haberse desacoplado de la corriente principal del arte: la escultura. Exceptuando un puñado de artistas jóvenes como Mucha que, en consonancia con las exigencias de la arquitectura postmoderna, acometen el intento de una creación plástica de acuerdo con el lugar y la situación; la mayoría *de los escultores defienden vehementemente la independencia del arte.*²⁶⁴

En la década de los ochenta emergen los ensamblajes de **Louise Bourgeois** (París, 1911- Nueva York 2010) en los que detenta sus fobias, y su asimilación de lo femenino creando diversas instalaciones y ensambles con objetos cotidianos. Bourgeois implementa en sus *assemblages* el género ambiguo, muy de acuerdo a los noventa. Otro artista singular es **Robert Gober** (Wallingford, Connecticut, 1954), crea ensambles de madera, escayola, cera y vestimenta casual de hombres, dando una visión del mundo homosexual en sus diversos *assemblage*. El artista inserta cañería ensamblada en el cuerpo transgredido, dando correspondencias temáticas con relación a los flujos corporales.

En la década de los **noventa** a nivel global el ensamblaje lo identificamos con el **cuerpo humano**, los objetos tridimensionales van aparejados con la visión de fin de siglo con referencia al **cuerpo transgredido**. Poéticas sobre el sida, enfermedades mentales, evocación del estatus de minorías y, por conductas personales de los artistas de esa década, crearon la temática humana. Kiki Smith (Nuremberg, Alemania, 1954) quizá se acerca al concepto de Robert Gober, pero sus ensamblajes se concentran en lo femenino. También, en sus cuerpos utiliza la cera y diversos materiales, señalando los flujos vaginales del cuerpo femenino.

En tal tesitura las esculturas ensambladas de **Kiki Smith** son de cuerpo entero, y en combinación con otros provoca una unidad de género, creando una estética femenina, pero siempre adecuándose a los **principios** del *assemblage* del siglo XX. Funciones corporales de Smith modelan el cuerpo femenino, generando la forma en bronce, cera, tela, arcilla o vidrio; dibuja sobre la superficie venas y arterias protuberantes, al respecto Manfred Schneckenger, nos dice: "Sus esculturas muestran signos de estrés, parto, posición fetal, huellas de sangre u orín y cadenas como si se tratase de algún friso floral ornamental. Los cuerpos están determinados biológicamente, si bien son capaces de elevarse al estatus de heroínas bíblicas."²⁶⁵

²⁶⁴ HONNEF, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, pp. 197-198.

²⁶⁵ SCHNECKENBURGER, Manfred, *Arte del Siglo XX, "El delta de la contemporaneidad"*, Colonia, Taschen, 2001, p. 573.

La genealogía del **cuerpo humano** y ensamblaje conlleva a ubicarnos en la tendencia con la aplicación de formas cotidianas, generando procesos de crítica social y desechos o **fragmentos de cuerpo**. En la década de los noventa iniciamos propuestas **multiculturales**, usando el cuerpo para metáforas de fin del siglo XX, ya que la morfología del cuerpo es capaz de entregar el tema en la forma requerida. Con relación a la década de los noventa podemos afirmar que una vez que los artistas globales incorporaron la temática del cuerpo transgredido a sus obras, en México iniciamos un ensamblaje sobre el **cuerpo multicultural**. Así también, hemos retomado la tendencia *minimal*, por algunos ensamblajistas que se acercan al proceso conceptual y dialogan con propuestas etnográficas. Una vez recapitulado el contexto histórico del *principio collage*, necesitamos acercarnos a la obra de Kurt Schwitters y de Robert Rauschenberg.

2.3.2. KURT SCHWITTERS Y ROBERT RAUSCHENBERG

Dentro de la tendencia *neodadaísta*, dos artistas aportaron cambios para la evolución del *assemblage*, encontramos a **Kurt Schwitters** (Hannóver, 1887- Ambleside 1948) y **Robert Rauschenberg** (Texas, 1925 - Florida, 2008). Ambos artistas influyeron con su *Merz* y *Combine painting* en las siguientes generaciones dentro del arte objetual. En tal virtud, revisemos el proceso de creación de ambos autores. Iniciamos con el contexto histórico, en seguida con la conformación del proceso creativo, elementos de composición y características de los materiales.

El proceso creativo de Kurt Schwitters, se da principalmente a través del *collage* y en el *assemblage*. Para realizar sus *Cuadros de pedazos de papel*, del gran libro ilustrado de su vida, recogía materiales diariamente. Al principio seleccionaba, cortaba y desgarraba lo que le llegaba a sus manos: impresos y papeles de embalar, telas y manchas borradas con cualquier color. Los pegaba con dinamismo unos sobre otros. El proceso creativo de Kurt Schwitters corresponde al sistema de selección del material conscientemente y su ordenación en el plano.

También, introduce objetos delicados entre los desperdicios sin valor, como papel de seda fino, restos de puntillas y tapices de diversos motivos, que irradian una poesía hogareña. En **1919** realizó composiciones con timbres (matasellos) con impresión de palabras banales: "Impreso", "Justificante", "El Secretariado" entre ellos dibuja, escribe con torpe caligrafía infantil y pega también tiras de sellos.

Férit Iscan en su libro sobre las técnicas mixtas, describe los **parámetros técnicos**, conceptuales y materiales de Kurt Schwitters en la construcción del *Merz* en 1928. La selección de objetos de la basura, se consagra conforme a su proceso creativo. Encontrar el objeto perdido dentro de los basureros y asociar la sugestión de forma para el *assemblage* que realizaba, corresponde a su sistema para lograr que el objeto le dijera algo a Schwitters sobre su morfología, en tal virtud, consideramos atinado anotar los materiales que utilizaba en la construcción de los ensamblajes: viejos billetes de tren o de metro, pedazos de madera descoloridos, etiquetas de guardarropa, trozos de cordel, radios de bicicleta; en una palabra, todos esos viejos trastos que se almacenan en el fondo de un desván o yacen sobre los montones de escombros.²⁶⁶

La actividad práctica de Schwitters refuerza la tendencia del *assemblage* hacia una mayor simplicidad y clasificación de las **composiciones**. En el *collage*, los elementos compositivos del cuadro y las frases escritas se disponen en un orden predominantemente geométrico y los materiales se seleccionan de forma reflexiva. Algunos minúsculos pedazos de tela y un par de papeles de color cuidadosamente recortados sustituyen al derroche de colorido. Las partes figurativas y abstractas se funden en completa armonía.

Respecto a su *Monstre-Merz-Muster-Messe* (Feria de Muestras Monstruo del *Merz*), que tiene lugar en la Galería Sturm, en octubre de **1926**, Schwitters escribe, parte de su proceso creativo, conforme a la aceptación del dialogo con el objeto, que le dice algo sobre su morfología, forma, color y sintonía. Schwitters escucha una melodía en su oído para crear el objeto y quiere que el espectador escuche la canción que emite sus especies de *assemblage*, en tal forma transcribimos parte de su proceso singular en la creación del ensamble de objetos encontrados.

¿Ustedes preguntan por qué ya no empleo cualquier material? No es que yo haya logrado aprovechar todos los materiales, esto es imposible y en definitiva tampoco es fundamental. Lo que me importa es el principio. Hoy, como antes, quiero mostrarles la forma precisa junto a los trabajos pegados o clavados. No es que la forma sea para mí lo más importante. Si así fuera, mi arte sería decorativo. No, es la canción que resonó en mí durante mi trabajo, que he fundido en la forma y ahora suena para ustedes a través de ella.²⁶⁷

La mayor hazaña dentro de la ampliación del término *assemblage*, es sin duda **Merzbau** de 1923 (foto 22). El ensamblaje se construyó dentro de su

²⁶⁶ ISCAN, Férit, *Así se hace un collage*, Barcelona, Parramón Ediciones, 1990, p. 6.

²⁶⁷ SCHWITTERS, Kurt. Citado por Herta Wescher, *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 124-125.

casa de Schwitters en Hannover por etapas, con materiales encontrados. La obra fue destruida y posteriormente rehecha en Londres. La aportación se generó por la construcción para un sitio específico, primeramente se dio un diálogo entre espacio arquitectónico interno de la casa y su distribución de objetos en el recinto. Hay un juego escultórico, ambientalista y objetual en el *assemblage* arquitectónico para un espacio determinado. El ensamblaje monumental se realizó en la casa del autor, intervenida por la selección de los objetos encontrados y transformados para recrear una aplicación novedosa del *objet trouvé*.

Al inicio del presente apartado nos concentramos primero en Kurt Schwitters, ya que es tan importante como Rauschenberg, el primero hace evolucionar los parámetros del *assemblage* con cambios sustanciales que va hacia un aumento de **proporción** e intervención de la arquitectura con objetos encontrados y modificados, Karin Thomas al respecto nos dice: "la experimentación estética de Rauschenberg es comparable al *Merz* de Schwitters, ya que de una manera muy parecida intenta poetizar individualmente objetos de uso diario al combinar elementos descriptivos reales como partes de una concepción general abstracta."²⁶⁸

El proceso creativo de Robert Rauschenberg en la construcción de sus ensamblajes con el *combine painting*, inició con añadir toda clase de objetos y materiales cubriéndolos de color. Consideraba aplicable todo lo que encontraba a su alrededor: telas, ropa, objetos de consumo, marcos y paneles. En los campos de color incluyó letras y palabras, además de comprar fotos de la prensa con dibujos intrascendentes. Pintó un paraguas abierto con todos los colores del arco iris y pegó en una superficie las ilustraciones recortadas de un libro de historia del arte.

Conforme a lo anotado con anterioridad Rauschenberg, no persigue crear obras de arte, sino establecer un **punto entre vida y arte**. Los materiales de desecho que añade Rauschenberg a sus cuadros-ensambles mediante su procedimiento *combine painting* deben provocar de forma natural; dignificar lo que es despreciado como objeto de consumo, lo ejemplificamos en *Monograma* de 1955-1959 (foto 44). Al igual que en los "nuevos realistas", la crítica a la vida de las grandes ciudades y a la civilización de las grandes masas se convirtió en el centro del mensaje artístico.

El objeto de consumo banal actúa con toda la tensión de su carácter directo gracias al procedimiento del *combine painting*. Robert Rauschenberg introduce sin modificar botellas de *coca cola* en su ensamblaje *Coca Cola Plan* de 1958; además, adiciona objetos domésticos contenidos en una especie de caja alada. Con ello, no trata de obtener **asociaciones poéticas** fantásticas en el sentido de los surrealistas, sino de señalar simplemente la problemática existencial de los objetos, que mueren por las exigencias

²⁶⁸ THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 108.

del consumo y la producción y, con su valor fugaz desempeñan funciones indicativas de acontecimientos sociales.

Propone que el deshacer la forma de los materiales puede efectuarse mediante su distribución espacial en el ensamblaje, además de dividir, tocar, cubrir o sobrepintar los objetos. La definición que nos da Thomas, en su libro *Hasta Hoy*, sobre el *combine painting*, "introducción de objetos en los cuadros pintados sobre lienzo. Este **procedimiento** de 'collage' ha sido muy practicado por Rauschenberg."²⁶⁹

El *collage* combinado con el *assemblage*, es el continuador del *principio collage* y no propiamente el *assemblage* clásico que se restringe con materiales de la naturaleza conciliados con objetos o desechos. El proceso creativo de Robert Rauschenberg consagra una modulación del *collage* que se contrasta con la obra surrealista-ensamblajista de **Joseph Cornell** y de Enrico Baj. La 'Junk-Culture' se integra a la superficie pictórica y en los *assemblages* tridimensionales, los realistas continúan con los parámetros citados, siendo los autores principales: Kienholz, Raysse, Rotella, Spoerri, Arman y Tinguely. Los nuevos realistas aceptaron que en el sistema del *assemblage* evolucionado, recogiera parte de las características del *ready-made*, como de **elementos morfológicos** recreando un nuevo ensamblaje.

La **técnica** del *combine painting* propuesta de Robert Rauschenberg, se constituye en el hueco que deja arte y vida, con una búsqueda entre escultura y pintura, dando respuesta con objetos combinados. Rauschenberg propone términos, acciones y contenidos para desarrollar una metodología para su combinatoria, en tal sentido Thomas nos ilustra, "se crean nuevas formas descriptivas como el 'combine painting', el arte objetual, 'Environment' y 'acumulación' que integran el objeto prefabricado de la industria consumista a la obra de arte."²⁷⁰

Robert Rauschenberg al describir el alcance del *combine painting* para sus objetos tridimensionales y pinturas ensambladas, le dio un carácter novedoso al incluir **objetos reales** o desechos industriales. En tal sentido, Francisco Javier de San Martín, nos comenta sobre el *combine painting* "que su 'extensión' en el espacio no los homologa a un problema escultórico, sino a una apertura hacia nuevos estratos de lo real."²⁷¹

La técnica de combinación de materiales conforma el logro más contundente del quehacer plástico de Rauschenberg, ya que manifestó que trabajar en el hueco entre arte y vida, lograríamos un ensamblaje con una epidermis contemporánea. La motivación esencial en su propuesta es

²⁶⁹ THOMAS, op. cit., p. 13.

²⁷⁰ THOMAS, op. cit., p. 107.

²⁷¹ SAN MARTIN, Francisco Javier y Otros, "La Escultura en la Época de las Vanguardias, un Objeto fuera de lugar". *Tendencias del Arte, Arte de Tendencias del Siglo XXI*, Editores Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, p. 49.

encontrar ese pequeño hueco en el que, se pueda trabajar el cambio entre **materia y concepto**. La tradición del arte sigue siendo un referente en la obra de Rauschenberg, toda vez, que aceptó los extremos entre pintura, escultura, objeto y vida. Lo trascendente es unificar pensamiento y objeto en ese espacio que queda, cuando el objeto real de consumo se adhiere al arte puro, que en realidad es el reflejo de nuestra sociedad de consumo.

El *assemblage* sigue vigente en el entramado que hiciera Rauschenberg en su combinación pictórica, siendo la parte poética y abstracta, con la inclusión de utilizar los materiales necesarios para construir su *combine painting*. El artista edificó un espectáculo, al cambiar las proporciones-forma, ya que incluyó una cabra disecada como objeto perene en la obra **Monograma** (foto 44). Consideramos que el fogonazo del arte lo asesto Rauschenberg, al circular y entender las tendencias previas para su propuesta de combinación expresa entre objetos y pintura.

Todo artefacto tiene su poética singular basada en la forma, en el caso del *combine painting* provoca un desmembramiento de la forma, ya que es intervenida con pintura u otros instrumentos. Por lo que, la poética del objeto inicial queda cancelada abriéndola a una nueva, conforme a piezas ensambladas, Thomas nos dice que "La expresión poética-abstracta en los 'assemblages' y 'combines' de Rauschenberg finalmente resulta una mediación entre el lenguaje poético del expresionismo abstracto y la tendencia dadaísta de aproximar el material a los objetos."²⁷²

Así también, es conveniente describir el **proceso constructivo** del ensamblaje de Rausechenberg. El azar es parte de su obra en el momento de la selección del desecho y la combinación con la pintura, se generan formas aleatorias sujetas al azar. El objeto real ocupa un espacio dentro de la composición, que ha sido su implantación consciente, pero sigue una cierta lógica de azar en su colocación y el diálogo con los pigmentos y pegados. Mencionamos algunas pinturas de Rauschenberg que van hacia lo tridimensional en **clave combinatoria**: *First Landing Jup*, 1961; *Black Market*, 1961; *Gold Sandard* 1964 y *Hog Heaven*, 1978.

El **palimpsesto** es parte integradora de la acción de Rauschenberg, -borrar la escritura de un papiro y reescribir nuevamente sobre el objeto-. En sus ensamblajes combinatorios hace gala de escribir sobre los objetos intervenidos, ya sea con otros objetos, pintura, desechos y sistemas de sujeción. En *Monograma* de 1958, verificamos la trasmutación entre objetos, desechos y construcción de nuevos espacios; además, en sus partes embonadas hay posibilidad de **alegoría**. Rauschenberg en 1953 borró un dibujo de Willem de Kooning, (*Erased de Kooning Drawing*) ya que "pretendía crear el lenguaje artístico a partir de la nada, a partir de la libertad total."²⁷³ Es posible considerar que una vez realizada la acción

²⁷² THOMAS, op. cit., p. 108.

²⁷³ OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Colonia, Taschen, 1999, p. 145.

descrita hubiese pensado en el siguiente estadio, reescribir sobre el dibujo de Willem de Kooning, configurando el palimpsesto en su obra, al respecto Thomas nos dice:

Emborronando un dibujo de De Kooning en 1953, Robert Rauschenberg (1925-2008) marca un punto de referencia en la historia del arte norteamericano, que recuerda a Duchamp y su *Fontaine* en 1917. La gesticulación del expresionismo abstracto se concreta en este acto simbólico, pues no puede transmitir nuevos puntos de arranque para un trabajo creativo."²⁷⁴

Rauschenberg al borrar como acción de libertad el dibujo de otro artista, renunciaba al expresionismo abstracto y a toda tendencia anterior. En ese momento de rebeldía o espectáculo, elimina una capa del dibujo haciendo una arqueología del objeto, verificando sus estratos, en tal sentido, en forma directa aplica la deconstrucción del objeto. Consideramos que la acción de borrar las **capas del objeto**, para verificar su estado anterior en el artefacto es el principio del palimpsesto y de la estrategia de reescribir sobre otro objeto, cambiando sus cualidades al construir el ensamblaje. El hecho consumando de destrucción aparente del dibujo De Kooning, invita a trabajar en ese espacio entre arte y vida.

²⁷⁴THOMAS, op. cit., p. 256.

2.4. CUADRO DE SÍNTESIS DE TÉRMINOS

Ready-made **Características formales**

Apropiación del objeto industrial producido en serie
Objeto antiartístico
Modificación mínima de ensamble
Movimiento estratégico
Cambio de idea para resignificar lo encontrado
Neutralidad electiva
Renovación y ampliación del arte
Tipos: rectificados, compuestos, asistidos
Cambio de función del objeto original
Reflexión comparativa
Cancelación de la utilidad originaria
Uso o aplicación del azar
Objeto neutro

Materiales

Forma sensible, pensamiento material
Productos industriales fabricados en serie
Elección de un objeto utilitario
Objetos manufacturados sin manipular
Cierta transformación física en el objeto, firma, texto
Aceptación de objetos ya hechos o fabricados
Presentación del objeto sin adherencias

Objeto Surrealista

Características formales

Objeto surrealista, mínimo funcionamiento mecánico
Relación con la fantasmagoría e inconsciente
Representar los sueños en objetos
Atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto
Propuesta alegórica
Escritura automática
Ruina del futuro
Engaño de la modernidad
Automatismo de psique en estado puro
Mezclar lo conocido con lo desconocido
Lo prosaico con lo onírico
Lo cotidiano con lo maravilloso
Llevar a cabo el acto espectacular de forma interrumpida
Casualidad, reflexión y cálculo
Fabricar objetos que aparecen en sueños
Funcionamiento simbólico
Fabricación derivada de los sueños
Desmontaje del lenguaje
Híbrido, fragmentario
Contenido poético
Aproximación entre mecánica y antropomorfismo

Materiales

Superposición de imágenes, el fundido y la cámara lenta
Interpretación distorsionada de los escritos de Freud
Objetos entre lo sensible y lo racional
Objeto mudo y móvil
El azar trasfondo de toda previsión y plan racional
Fantasías, deseos eróticos e imaginación
Explorar el inconsciente
Creación de objetos oníricos
Apropiación del *ready-made* de Marcel Duchamp
Objeto realista y detallado
Falsificar objetos encontrados
Productos de la realidad en plano de igualdad
Partes heterogéneas para ensamblar
Aplicación de metodologías de proceso
Paranoico-crítico

Objet trouvé
Características formales

Objeto encontrado casualmente
Se despoja al objeto de su referencia y contexto
Objetos con procedimientos de acumulación y yuxtaposición
Nueva función estética de orientación utilitaria
Determinadas asociaciones del inconsciente
El azar como estímulo
Cancelación utilitaria de desechos
Fragmentación funcional

Materiales

Objeto de la realidad fragmentado
Incorporación de residuos y materia orgánica
Productos de desecho casualmente hallados
Objetos encontrados compuestos, arreglados y con hábil retoque
La manualidad tiene un valor de construcción
Fragmentos de materiales, para ensamblajes o cuadros
Elección, distribución y supresión de la forma de los materiales

Arte-Objeto

Características formales

Empalmar partes diversas en una caja
Utilización formal de contenedores
Uso de recipientes de pequeño a mediano tamaño
Acciones narrativas personales o literarias
Ensamble de objetos diversos, efímeros o reales
Sistema de integración constante, incremento de sus partes
Composición autorreferencial
Especie de acto o acción dadaísta
Uso de narrativas locales, nacionalistas, religiosas
Crítica al sistema establecido "Estado de Excepción"
Objeto de misterio, mito, localismos
Composición críptica para entendidos
Una especie de ventana para el espectador
Un aparador documentado con texto y formas
Superficie pictórica y narrativa
Lectura aparentemente fácil para el espectador
Combinar objetos contradictorios
Armar híbridos
Insertar unas cosas en otras
Uso del sistema de apropiación

Materiales

Cajones o contenedores de madera u otros materiales
Capelos de vidrio, plástico
Artefactos, roperos, baúl de objetos en desuso
Juguetes de feria, objetos reciclados
Uso de adhesivos, alfileres
Diversos materiales, encontrados o recolectados
Sistema de pegado, agregado al contenedor
Esmalte, pigmentos y acabados diversos
Roperos, enseres domésticos
Materiales diversos: cera, sangre, papel, madera

Principio Collage **Características formales**

Evolución del collage y del ensamblaje con otros componentes

Nueva forma y ampliación del *assemblage*

Sistema de agrupar objetos

Impulso al ensamblaje alegórico

Sistema de fragmentación

Estructura para los *neodadaístas* del *pop* americano

Evolución hacia otras tendencias del arte en el siglo XX

Materiales

Objetos reales en sustitución a los ilusorios

Naturaleza primaria o primigenia del material

Ensamblaje de cosas heterogéneas

Objetos hechos con otros objetos

Artefacto construido por fragmentos

Insertar objetos y materiales primigenios

Integridad de los componentes originales

Capítulo III. Pluralismo y Precursores del Ensamblaje en México

3.1. PLURALISMO Y NACIONALISMO EN EL ARTE (1922-1950)

Para entender la afinidad de las vanguardias artísticas en México al inicio del siglo XX, necesitamos revisar los **principios nacionalistas** (1922-1950) que le dieron origen al arte moderno mexicano. La apuesta nacionalista se debatía dentro del país, conforme a las fuentes históricas del proyecto. En 1922 la Secretaría de Educación Pública recién creada por el gobierno del Presidente Álvaro Obregón y siendo su secretario **José Vasconcelos** concretan un primer esbozo de política cultural de Estado y como concepto central establecieron: "...que los creadores dejen de sentirse atraídos por las metrópolis europeas y se vuelquen hacia la nación... se inclina hacia los legados mexicanos en la medida en que éstos son rescatados por el Estado y vinculados a su política de integración nacional."²⁷⁵

La creación de instituciones culturales emanadas de la Revolución Mexicana, generó un proyecto singular para las artes plásticas; conjugándose por un lado el inicio de un nuevo siglo y ejemplificando los **principios revolucionarios** con obras de arte. La escultura, pintura y grabado conforman la propaganda visual ante un pueblo analfabeta, siendo el camino ideal para educar; cubriendo paredes con las hazañas de la Revolución, dando un resultado objetivo y visual de las conquistas que había logrado el pueblo. Por lo que, la propaganda culta significó una catarsis colectiva, sustentada en los muralistas y, en especial logrando plasmar en espacios públicos la **conciencia nacional**, en tal sentido era necesario **rechazar los contenidos vanguardistas** de la época, conforme a Enrique Florescano:

Entre 1917 y 1950 por primera vez un Estado de América Latina creó un movimiento cultural fundado en sus propias raíces históricas, reconoció sus veneros populares, género una estética y un marco científico para evaluar con criterios propios las creaciones de sus distintos productores y épocas históricas, promulgó una legislación avanzada para preservar ese patrimonio, y dio origen a las instituciones, escuelas y expertos que hicieron tangible el sueño añorado de producir y transmitir una cultura a la que por consenso casi unánime se calificó de nacional.²⁷⁶

²⁷⁵ FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la Patria a Través de los Siglos*, México, Taurus, Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 321.

²⁷⁶ FLORESCANO, Enrique op. cit., p. 390.

Para 1932 irrumpe la primera **voz en contra** de la política cultural sobre el nacionalismo mexicano, inician algunos poetas una cruzada en contra de esa supuesta identidad con figuras tan emblemáticas como **Jorge Cuesta** con la revista *Examen* en la que reconoce la **disyuntiva** entre un arte "...mexicano y la propuesta de una creatividad sin fronteras, universal; entre el ejercicio abierto de la libertad o el establecimiento de un catecismo literario y estético del alma nacional."²⁷⁷ Sin embargo, para ese momento ya no era posible detener el auge que mostraba la llamada Escuela Mexicana de Pintura y Escultura -muralismo nacionalista-. Para reforzar el seguimiento del muralismo a ultranza, la modernidad se moldeaba con las imágenes de la tendencia, toda vez que la concebíamos de la siguiente manera conforme al ensayo de Enrique Franco y Agustín Arteaga que dicen: "Lo moderno se define entonces en el arte mexicano como la necesidad y desarrollo de un arte propio, con reglas propias que cubrieron nuestras expectativas."²⁷⁸

A finales de los años sesenta visualizamos un nuevo paradigma nacional para el arte mexicano, muy trasnochado aparecen los artistas de la **Generación de Ruptura** (1950-1970) los cuales circulaban a través de los principios de la vanguardia, desfasados por más de veinte años, originado por la amplitud del muralismo en tiempo y apoyo estatal. El origen del Estado mexicano de crear la visión de la **patria en los muros** y en la escultura pública había logrado su fin, por lo que empezaron a rendir culto a lo colectivo, en tal virtud, ya no necesitábamos seguir por el sendero del nacionalismo propagandístico, al respecto Florescano nos dice:

De 1960 a fines del siglo el arte y la creatividad continuaron enriqueciendo la cultura y explorando nuevos ámbitos. Pero la mayoría de esas corrientes, y en particular las artes plásticas, la música, la arquitectura y el cine olvidaron su obsesión por la raíz indígena y los iconos del nacionalismo. Una mirada más atenta revela que desde la década de 1950 la intensidad y la factura de las imágenes de la patria habían comenzado a deslavarse.²⁷⁹

A partir de los años ochenta generamos una crítica sistemática en contra del **neomexicanismo** o lo nacional cívico en las artes plásticas. Al mismo tiempo en la política nacional, y es hasta los años noventa que se debate sobre los derechos de los indígenas, ya que deciden enfrentar modificaciones en la Constitución de la República, en su artículo cuarto dice: "La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada

²⁷⁷ FLORESCANO, Enrique op. cit., p. 401.

²⁷⁸ FRANCO, Enrique y Agustín Arteaga, "Lo Nacional como Vanguardia: escultura, identidad e historia", *Escultura Mexicana De la Academia a la Instalación*, México, CONACULTA-INBA, Landucci Editores, 2000, p. 118.

²⁷⁹ FLORESCANO, Enrique, op. cit., p. 409.

originalmente en sus pueblos indígenas..."²⁸⁰ Con los supuestos gobiernos neoliberales construimos un cambio en el arte recreándose nuevamente una tendencia *neomexicanista*, ya que siempre lo nacional da, un buen resultado, lo figurativo con temática social ante una población que sigue analfabeta en gran medida. No obstante, el **multiculturalismo** nacional de finales de los años noventa, continuó la tendencia *neomexicanista*.

En el otro México del sur -Chiapas, Oaxaca, Tabasco, Guerrero y Yucatán-, los principios revolucionarios que incluían reparto agrario y educación, **nunca llegaron** en calidad y cobertura a esas Entidades Federativas. Al aceptar el fracaso integrador a través del mestizaje en el país, modificamos las políticas indigenistas, pero la realidad alcanzó al texto constitucional, y dos años después de los cambios en la Constitución, iniciamos en 1994 el movimiento indígena en el Estado de Chiapas y que no ha concluido.

La etapa **multicultural** en el arte mexicano arrancó a partir de 1994 con el inicio del movimiento indígena denominado neozapatismo, nuevamente los artistas e investigadores sacaron de sus talleres o escritorios los temas multiculturales. A partir del fin de siglo los temas sobre multiculturalismo en México, se han multiplicado progresivamente, creándose una conciencia nacional sobre la igualdad y el respeto a la cultura indígena. En el arte mexicano actual desarrollamos una gran cantidad de propuestas referentes al multiculturalismo mexicano, los temas indigenistas habían ya sido tratados desde la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura (1920).



F. 60, *Las Máscaras de la Identidad*, 2005, TALLER DE ESCULTURA EN LA ENAP, MÉXICO

²⁸⁰ RABASA, Emilio, y Gloria Caballero, (anotadores). *Mexicano: ésta es tu constitución*, Miguel Ángel Porrúa. Citados por Enrique Florescano, op. cit., p. 434.

Lo inédito consiste en reconstruir nuevamente lo multicultural por reflexión-reacción a la globalización y de ahí nuevamente el interés al tema, pero a la fecha no podemos afirmar que contemos con **ensamblajes** que giren sobre lo multicultural. Existen estudios sobre la inmigración de esclavos del África y exposiciones referentes al tema realizados en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, como "Las máscaras de la identidad, en el foro Representación étnica en el arte y el diseño y La imagen de la sociedad Multicultural", 2005, de mi Taller de Escultura (f.60).

En el ámbito de las artes plásticas contemplamos a futuro un ensamblaje multicultural vasto y no algunos esbozos de carácter individual, que no hacen un cuerpo de estudio para la presente investigación. La **descomposición social** en algunas entidades federativas a partir del movimiento indígena hizo que, por un lado los artistas del centro y del norte de México se inclinaran a una mayor globalización en el arte, teniendo como referente el éxito de Gabriel Orozco y de otros mexicanos.

Pero los artistas de la ciudad de México escépticos ante la globalización a ultranza, siguen en ese híbrido de lo propio, acompañados de tendencias internacionales; nadie se ha salvado de la globalización. En México hay tres estadios: los **artistas ultra globalizados**, apoyados por galerías y el Estado, un segundo estrato con artistas más **críticos en defensa de lo mexicano**, con un lenguaje personal incorporando algunos elementos globales y un tercero que no aparece del todo todavía, el cual debería reflejar el movimiento **neozapatista**, al respecto Florescano argumenta:

En México podría decirse que los signos de descomposición de la nación cívica son aún más acentuados y preocupantes. La comunidad de ciudadanos con iguales derechos y deberes que imaginaron los liberales de la primera mitad del siglo XIX no se realizó nunca, y ahora es desafiada por diversas propuestas multiculturalitas, por la diseminación desbordada de 'comunidades emocionales' y esotéricas, y por el radicalismo indigenista que propone **autonomías** y hasta repúblicas dentro del actual Estado mexicano. Entre los años 2002 y 2004, algunos historiadores e intelectuales rompieron lanzas contra el nacionalismo.²⁸¹

México se encuentra en un momento de cambios radicales; el movimiento neozapatista, la **necropolítica** y el desencanto de la globalización en el arte. En tal sentido, surgen nuevas voces, con un regreso a lo propio, creando un lenguaje personal y utilizando algunos elementos de la globalización. Quizá hay más arte etnográfico actualmente, esperamos la reacción de los artistas ante su realidad social; un esbozo de conclusión para la tesis sería, la que nos señala Florescano:

²⁸¹ FLORESCANO, Enrique, op. cit., p. 438.

La crisis política que vive el país real se une así con la crisis de identidad desatada por el ascenso incontenible del corporativismo, los reclamos de los grupos indígenas y neo indígenas, el incremento de las reivindicaciones particularistas y regionalistas, y el magno desafío de la globalización, cuya presencia en los medios de comunicación, los símbolos y las imágenes es una realidad desde fines del siglo pasado.²⁸²

Los cambios sociales, políticos y económicos en México inciden en las artes visuales. La tradición plástica -pintura, muralismo, escultura, grabado y artesanías provocan propuestas, vinculadas a los cambios sociales en el país. A la fecha no podemos dilucidar con ejemplos claros y abundantes la transformación que vislumbramos. La asimilación de un **nuevo orden social** mexicano por escultores o pintores ha sido lenta, esperando para los próximos años propuestas plásticas acordes a la realidad multicultural, a partir del presente milenio. Sin embargo, actualmente la **descomposición por el narcotráfico** en el país, crea un estado de excepción en diversos territorios.

En el presente capítulo verificamos ciertas consideraciones pluralistas y rasgos nacionalistas en México, el desenvolvimiento del *assemblage* y del ensamblaje-construcción en el catálogo de los artistas del siglo XX a la fecha. Siendo un gran número de creadores que incursionan en el *assemblage* en el país, elegimos a dos de los precursores de la tendencia, corresponde a Germán Cueto y Teodoro González de León, el primero por iniciar el ensamblaje con materiales neutros significativos y el segundo por incorporar aspectos formales de la arquitectura al ensamblaje. Así también, analizaremos mis series de ensamblajes realizados para investigación.

Conforme al devenir histórico del arte mexicano en sus consideraciones pluralistas, necesitamos desglosar a continuación la incidencia de políticas culturales nacionalistas que surgieron al inicio del siglo XX en el país. La única ruta para los artistas -identidad patriótica-, desvaneciéndose una vez que aparece la **Ruptura** y se incorpora el quehacer global, con el conceptualismo y el minimalismo neovanguardista.

Los antecedentes del arte mexicano moderno, lo dividimos en tres grandes etapas. La primera consistió en la **celebración a ultranza de las raíces prehispánicas e indígenas**; que corresponde a los primeros años del siglo XX (Escuela Mexicana de Pintura) con algunos escultores públicos que acompañaron a los muralistas mexicanos. La segunda etapa puede situarse entre el final de la década de los cincuenta y la década de los ochenta (*Generación de Ruptura* y **Neomexicanismo**) es un período de negación que se da en un momento en el que aspirábamos a ser un

²⁸² FLORESCANO, Enrique, op. cit., p. 444.

artista internacional o universal con el ímpetu de un grito. En ese segundo momento nació cierta rebeldía de algunos artistas mexicanos **contra el muralismo**, adoptando las modas eurocentristas y las de tradición popular, acercándose a las figuras prehispánicas o a las diversas culturas étnicas del país.

En la tercera etapa nos llega rápidamente la **globalización** y el artista mexicano ya no se siente obligado a probar nada con su trabajo, el reto ya no es étnico-*neomexicanista*-, aunque nadie puede renunciar a sus raíces. El reto es ahora insertarse en la globalización. Actualmente, la llegada casi simultánea de lo global en todo el mundo, es quizá la tendencia más cercana en tiempo. No desfaza la propia neovanguardia como en los anteriores momentos de cambios artísticos en México.

Al inicio del siglo XXI seguimos aprovechando el *assemblage* en la realización de objetos tridimensionales, ya sea por la cercanía con el fin del siglo pasado, o sobre todo por la conveniencia y versatilidad tan amplia que el *assemblage* ofrece para los objetos no tradicionales en las artes plásticas. En este capítulo presentamos el caso de México como **país periférico** relacionado con el arte global, iniciando con la asimilación histórica del *assemblage* en el siglo XX. La vigencia de la tendencia por la que, interconectamos diversos materiales neutros, objetos fragmentados, técnicas personales y elementos conceptuales; la consideramos actualmente un método escultórico-conceptual. Para complementar la visión sobre el ensamble, analizamos dos casos singulares de precursores mexicanos. El primero es el escultor **Germán Cueto** (1893-1975) y el segundo el arquitecto **Teodoro González de León** (1926). En la investigación ya no sólo vemos la influencia europea sino también las propuestas de los mexicanos a nivel global.

En México las vanguardias del siglo XX fueron adoptadas en forma intermitente. La información que llegó a los artistas fue parcial, ya que generaron sus propias interpretaciones. Los ensamblajistas mexicanos se inscriben en la actualidad en la **neovanguardia**. Hal Foster en su libro *El Retorno de lo Real* fundamenta la existencia de la *neovanguardia* a nivel internacional. Entre la década de los años sesenta y los noventa los artistas mexicanos aplicaron los parámetros de las vanguardias de manera consciente. El *minimal art* con sus parámetros reelabora la *neovanguardia*, aportando al arte contemporáneo el sustento en la obra de los noventa. En México algunos escultores asimilaron en forma tardía la tendencia, con un desfase en su aplicación, por lo que consideramos pertinente un **acercamiento** a los principios del *minimal art*, como factor decisivo en el ensamblaje escultórico para el contexto nacional.

En México los artistas asimilan el *assemblage* a través de dos vías: la primera con el **pop art** y la segunda con la tendencia **surrealista**

mexicana, desarrollada en el segundo capítulo de la tesis. En tal virtud, es indispensable acercarnos a la configuración histórica nacional sobre la tendencia, para ello debemos hacer un recuento de lo acontecido a partir de los años sesenta. En el libro *Las culturas estéticas de América Latina*, Juan Acha comenta que el *pop art* no llegó a México al mismo tiempo que en el resto del mundo, sino hasta los años ochenta, sin tener suficientes seguidores. En los años del *pop art*, el único mexicano que creaba obra con esa tendencia era **Alberto Gironella**, dice Acha: "El Salón Esso, celebrado en toda América Latina, fue de 1965 y se premiaron, en México, a dos obras abstractas. Al año siguiente...Alberto Gironella trabajaba en sus ensamblajes de pinturas y objetos."²⁸³

Entre las razones por las que el *pop art* no se desarrolló al mismo tiempo que en México, Juan Acha arguye: "La comunidad plástica de México siempre se singularizó por su independencia, personalidad o localismo. No adopta fácilmente las novedades foráneas, y si lo hace es con tardanza y para imprimir una impronta nacional."²⁸⁴ Concluye: "La figura *pop* nunca prosperó en México."²⁸⁵ Efectivamente, del *pop art* de los años 1950 a 1970, que se hacía en Estados Unidos o Europa, no existen equivalencias en nuestros pintores sino hasta los años ochenta con el *neomexicanismo*. Al respecto, Juan Acha nos dice: "Este neomexicanismo viene a ser, para nosotros, el verdadero **pop** del Tercer Mundo en general y del mexicano en particular."²⁸⁶

Con relación al *pop* mexicano de los ochenta, Luis Carlos Emerich vierte algunas ideas en su libro *Figuraciones y desfiguros de los ochenta* y verifica si hay un *pop* mexicano con sus antecedentes del collage y del *assemblage* histórico. Emerich nos dice que el **neomexicanismo proviene**: "...del exvoto religioso o del cartón político, de la historieta gráfica sentimental o cómica, del cromo idealizante del sueño doméstico o del sueño impuesto de muy pasadas gestas heroicas que nos dieron identidad"²⁸⁷ El pintor mexicano que retoma el *pop art* es Enrique Guzmán (1952-1982) con un pasaporte kitsch-pop, "Con él comienza el manoseo de las imágenes entrañables que hoy aparecen por todos lados."²⁸⁸

Para Emerich los artistas *pop* mexicanos son: "...inteligentes y técnicos."²⁸⁹ Él menciona a otros artistas nacionales que tienen en sus obras algo del *collage*, del ensamble y del *pop* histórico como Ricardo Anguía (1951) quien: "...reúne imágenes y objetos como si fueran restos mortales

²⁸³ ACHA, Juan, *Las Culturas Estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993, p.162.

²⁸⁴ ACHA, op. cit., p. 163.

²⁸⁵ ACHA, op. cit., p. 158.

²⁸⁶ ACHA, op. cit., p. 194.

²⁸⁷ EMERICH, Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y Desfiguros de los Ochenta*, México, Editorial Diana, 1989, p. 15.

²⁸⁸ EMERICH, op. cit., p. 26.

²⁸⁹ EMERICH, op. cit., p. 27.

de la **historia oficial** y sentimental de México, bajo un concepto de cajón sobre nuestra personalidad."²⁹⁰ También, Alejandro Arango de quien nos dice: "En los cuadros pintados a grandes rasgos como los telones y anuncios de carpa, dos o tres figuras humanas o casi, protagonizan sucesos tan cotidianos y casuales como imposibles."²⁹¹ Respecto a Javier de la Garza comenta: "...puede verse como un *post kitsch* que oculta también el deseo de inventar un *pop art* nuestro exacerbando los delirios mitológicos del ilustrador Frazetta, o seguir de lejecitos [la]...estampería popular surgida a raíz de las películas de magia y espada."²⁹²

Entre los pintores de la **Generación de Ruptura** (1950-1970) que utilizaron los parámetros de la vanguardia del *collage* y del ensamblaje están **Manuel Felguérez** (1928) con su obra *La invención destructiva* (1964), relieve-mural construido con chatarra de maquinaria, hilo plástico y pintura, ubicado en las oficinas de Canacintra (f.39). Pero el artista que más utilizó el ensamblaje en México fue sin duda Alberto Gironella (1929-1999), considerado un artista *pop culto*, con una obra tipo collage representativo-literario. Sobre este gran ensamblador Luis Cardoza y Aragón nos dice: "... es difícil para mí la obra de Gironella, porque participa de lo plástico y de la ilustración en sus ensamblajes."²⁹³ Lo anterior quedó demostrado en la exposición que realizó sobre Zapata en 1973, en el Palacio de las Bellas Artes (f.61).

En España algunos artistas crean algunos *collages* y ensamblajes geométricos que tienen eco en los artistas mexicanos de la *Generación de Ruptura*. En ese lugar contamos con una figura importante como es **Eusebio Sempere** (1923-1985) quien, conjuntamente con el húngaro Víctor Vasarely (1908-1988), había sentado las bases de la tendencia, con un carácter de luz y espacio en sus ensambles-relieves. Vasarely concibe como obras maquetas de grandes relieves, emplea cartón, madera, plástico y, en ocasiones, material eléctrico. Muchas de sus pinturas sobre tabla y gouaches de los últimos años conservan una sugestión de profundidad, como continuación del *collage* más antiguo en papel y cartulina. Así también, Sempere realiza sus ensamblajes con hierro y acero cromado que son transformados en verdaderas esculturas.

²⁹⁰ EMERICH, op. cit., p. 59.

²⁹¹ EMERICH, op. cit., p. 63.

²⁹² EMERICH, op. cit., p. 77.

²⁹³ CARDOZA y Aragón, Luis, *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1988, p.72.



F. 61, ALBERTO GIRONELLA, ZAPATA, 1973

Otro de los autores que tiene obra en paralelo con artistas de la *Generación de Ruptura*, es sin duda **Eduardo Chillida** (1924-2002), quien plasmó *collages* y ensamblajes con papel, formas que vienen de sus esculturas, logrando hacer ensamblajes en dos dimensiones. Al respecto Herta Wescher en su libro *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, nos dice:

El color del propio papel aparece muy valorado, y es curiosa la ambigüedad que consigue con la ambivalencia de los perfiles, de modo que pueden contemplarse también las formas en negativo. Esta doble lectura de las formas, observada por la teoría de la Gestalt, nos permite además comprender mejor su extraordinaria obra escultórica, en que el vacío juega tan importante papel.²⁹⁴

En este breve recuento de artistas que han utilizado el ensamblaje en México o han influenciado a artistas mexicanos, tenemos el caso de **Gabriel Orozco** (1962 Jalapa, Veracruz) que refrenda el ensamblaje en la realización de su obra, aplica los principios de la *neovanguardia*. En tal sentido, elabora ensamblajes con el sistema de acumulación de objetos o materiales, seriación, repetición y sobre todo la ordenación geométrica -el círculo, la esfera y el medio círculo-. Su estrategia en algunos ensamblajes la encontramos en la búsqueda de objetos de formato redondo, circular o esférico. Lo anterior lo ejemplificamos con "*El árbol del samurái*" (2004), en sus cuadros encontramos una simetría concéntrica y dentro del cuadrado como formato va construyendo a través de círculos, líneas curvas y medios círculos. La forma totalizadora enmarca la temática del juego en *El árbol del samurái* en planos ensamblados.

²⁹⁴ WESCHER, Herta, *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, p. 254.

La obra en Orozco la encontramos en *proceso* en sus mesas de trabajo, **ensamblando objetos encontrados** y fabricados con soluciones de ordenación geométrica -constante en su obra- de ensamblajes públicos. El tiempo y espacio en comunión con materiales diversos, configuran su reflexión en la ejecución de la obra, ya que son un juego conceptual y de *ready-made* sus objetos ensamblados. Lo ejemplificamos con la serie *Espuma*, que es una instalación de supuestas formas orgánicas suspendidas o de aviones futuristas; los ensamblajes de la serie son realizados con espuma de poliuretano lijado. Configuró una composición con esquemas ondulatorios y circulares, evocativos de aviones, aves o formas orgánicas suspendidas en el espacio.

Orozco manipula la glosa, **apropiación**, paráfrasis; conformando las constantes en su obra. Lo podemos ejemplificar con la instalación-ensamble *Sombras entre aros de aire* presentada en la Bienal de Venecia de 2003. Otra área de acción en sus intervenciones con el ingrediente de tiempo y espacio, son sin duda sus ensamblajes: "*Mesa de ping-pong con estanque*", 1998; "*La DS*" (1993); (F.110) "*Mi mano es la memoria del espacio*" (1991); (f.62). También, en su obra pública "*Matrix móvil*" (2006), grafito sobre esqueleto de ballena gris, suspendida en la Biblioteca José Vasconcelos, ciudad de México (f.63).

El ensamblaje "*Matrix móvil*" fue enviado a un recorrido a Europa y al Museum of Modern Art de Nueva York, del 2009 al 2010, corresponde la obra a la retrospectiva de Gabriel Orozco a nivel global. Para el año 2011 tendrá exposición en la galería Tate Modern de Londres. Podemos afirmar que la epidermis -técnica objetual- de la tendencia objeto de estudio de nuestra tesis, la aplican los artistas en la globalización sin una concepción académica específica, pero de una contundencia espectacular.



F. 62, GABRIEL OROZCO, *MI MANO ES MI MEMORIA DEL ESPACIO*, 1991

Dentro de los esquemas pluralistas advertimos que algunos ensamblajistas mexicanos aplican a sus artefactos parámetros del *minimal art*. Los precursores de los años sesenta en Norteamérica, quizá no visualizaron el alcance de sus logros para el siguiente siglo. En México ciertos **artistas globalizados aplican** en sus ensambles los conceptos minimalistas tardíos. Por lo que es pertinente, el estudio y alcance en la presente tesis de los elementos *neominimalistas* para reforzar, adecuar y sustentar los ensambles de artistas locales. En tal virtud, Arthur Danto y Hal Foster redescubren el *minimal* como paradigma del arte contemporáneo globalizado.



F. 63, GABRIEL OROZCO, *MATRIX MÓVIL* (BALLENA GRIS), 2006

Otro apego del arte actual en México es, sin duda, el **logro constructivista** de los rusos, con un acercamiento mínimo y funcional, como lo dice Foster: "Otras recuperaciones son lentas y parciales, como en el caso del constructivismo ruso a principios de los sesenta."²⁹⁵ La estructura en el ensamblaje sigue estando vigente, ya que los artistas del constructivismo dieron la pauta al establecer principios estructurales, dando un sustento a la composición del ensamble conceptual. El ensamblaje como técnica y concepto en el arte actual lo sustenta Foster al observar la obra de Arman: "...reunió y compuso sus *ready-mades* asistidos, sí invirtió el principio duchampiano de la indiferencia estética; sus ensamblajes hacían gala de transgresión o de gusto."²⁹⁶

La **genealogía** del arte actual, con su regreso furioso del conceptualismo y de la estructura minimalista, está en la piel de algunos artistas con sus recuerdos y voluntad de creación, lo afirma Foster: "Esta

²⁹⁵ FOSTER, HaL, *El Retorno de lo Real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 5.

²⁹⁶ FOSTER, op. cit., p. 13.

contramemoria será a continuación usada para definir las implicaciones dialécticas del minimalismo con el arte moderno tardío y neovanguardista, la cual a su vez sugerirá una genealogía del arte desde los años sesenta a la actualidad. En esta genealogía del minimalismo figurará no como un distante final muerto, si no como una culminación contemporánea, un deslizamiento de paradigma hacia las prácticas posmodernas que siguen elaborándose hoy en día.²⁹⁷

Con la asimilación de parámetros del *neominimalismo* por ciertos ensambladores, confirmamos que la tendencia es un sistema que no se ha agotado, que está vivo, y que se debe utilizar para re-acabar la obra con nuevos conceptos. El eje principal de la *neovanguardia* es el concepto de **repetición**, así lo confirma Hal Foster: "En el arte de postguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*."²⁹⁸ La **reproducción en serie en el ensamblaje** como concepto es alentadora por su uso emanado de la tendencia minimalista. La repetición por acumulación es un deajo del pop y del *minimal art*, ya que se elaboran obras con secuencia, seriación-viaje y un regreso a la misma imagen. Es necesario reiterar su sustancia ante el espectador, pero con un contenido singular.

En el ensamblaje debemos reelaborar sus códigos en forma secuencial y formal. Recordemos lo que decía Donald Judd (Misuri, 1928 – Nueva York, 1994) sobre las características de la nueva tridimensionalidad, es poner una cosa detrás de otra, iguales o parecidas, de una misma familia y sobre todo renunciar al sistema de composición tradicional para la escultura. El contenido del arte minimalista sigue vigente hasta nuestros días en varias formas: lo serial, el proceso y la experiencia personal del espectador. Al respecto Daniel Marzona nos dice:

...definir el arte minimalista se han basado, sobre todo, en el análisis de similitudes formales como, por ejemplo, un lenguaje de formas reducidas, el carácter serial, el método de composición no relacional, el uso de nuevos materiales industriales prefabricados y la aplicación de procesos de producción industrial.²⁹⁹

En el siguiente apartado analizaremos a dos precursores mexicanos del ensamblaje en forma específica.

²⁹⁷ FOSTER, op. cit., p. 40.

²⁹⁸ FOSTER, op. cit., p. 3.

²⁹⁹ MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista*, Colonia-Madrid, Taschen 2004, p. 14

3.2. LA CURIOSIDAD POR LAS TÉCNICAS Y LOS MATERIALES EN LA OBRA DE GERMÁN CUETO (1893-1975)

El escultor mexicano **Germán Cueto** (Ciudad de México 1893 - 1975). Dentro de su larga trayectoria en la escultura, llegó a transitar por diversas disciplinas, desde pintura, grabado, teatro, hasta la docencia, destacando en la creación de los primeros ensamblajes escultóricos en México. En tal virtud, podemos manifestar que inicia sus ensambles con la **serie Máscaras**. Cueto se consagró con su tema central que trabajó por largo tiempo, siendo la máscara, desde **1920** hasta su muerte.

Las primeras soluciones escultóricas de Cueto, configuran un acercamiento directo al *cubismo* como paradigma de su época. Es un escultor que lograba hacer objetos híbridos, con una solución de lenguajes entre el cubismo-primitivismo-abstracción. Consideramos que sus formas emblemáticas de volumen cerrado son construidas con **planos** rimados y nítidos. Al asimilar parte del cubismo de vanguardia para resolver sus formas encontramos una temática primitivista o de raíz surrealista, de acuerdo a lo que se veía o existía en el ámbito nacional.

Por lo que, la serie *Máscaras* de Cueto transitaron en toda su existencia, construyó **obras abstractas**, figurativas o ensambles abiertos y regresaba de vez en vez, a sus máscaras, logrando plasmar un lenguaje con la tenacidad de los materiales y de su temática singular, al respecto Sylvia Navarrete nos dice: "Cueto hizo cientos de máscaras, cómicas, enigmáticas, audaces, desparpajadas, algunas violentamente policromadas."³⁰⁰

El crítico de arte Georges Didi-Huberman, en 1992, hace un análisis formal de la serie *Máscaras* y que proponemos como ejemplo para verificar el contenido del texto en la obra de Cueto, *Máscara 1* de 1924 (foto 49).

La expresión facial se resuelve mediante curvas y ángulos exagerados, el ritmo que resulta de paralelismos y asimetrías en ambas mitades del rostro, y un aire "extrovertido", virulento, antitético. Una nariz estirada como cresta; una boca sensualizada hasta la tumefacción, de labios casi sanguíneos; una faz suspendida en la circularidad compulsiva de sus cachetes: la psicología del personaje importa menos que la tensión entre la representación y la estilización, que la truculencia de la materia y el ánimo fársico."³⁰¹

Por otro lado, podemos afirmar, que además de las construcciones cubistas que abrieron su repertorio por **planos geométricos**, Cueto aportó la

³⁰⁰ NAVARRETE, Sylvia y Otros, *Germán Cueto, "Experimentación y Vanguardias"*, México, CONACULTA-INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 2006. p. 14.

³⁰¹ DIDI-HUBERMAN, Goerges. Citado por Sylvia Navarrete, op. cit., pp. 14-15.

temática abstracta en la pintura y escultura. Evodio Escalante al respecto nos cometa: "Con *Planos* (1948), y otras diversas obras del mismo periodo, como el óleo titulado *Abstracción* (1945), o el dibujo llamado *Cabeza abstracta* (1941), Cueto se proyecta como el primero de los artistas plásticos mexicanos que incursiona en los terrenos de la abstracción."³⁰² La aparición de la raíz abstraccionista en el país se la debemos a Cueto, sin embargo, por muchos años no se le hizo justicia en los textos historiográficos. Conjuntamente con la apertura a la abstracción por Cueto, su mayor aporte, es sin duda el ensamblaje con **materiales neutros** en la segunda década del siglo pasado.

En el apartado **analizamos** sus ensamblajes iniciales y los de culminación escultórica, obra conocida parcialmente en México. Serge Fauchereau en el texto del catálogo para la exposición de Germán Cueto en Madrid del 2005, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nos hace varias aproximaciones a la personalidad y diferente análisis sobre la obra de este artista. Uno de los más significativos fue su pertenencia al grupo parisino *Cercle et Carré*, llevándose a cabo en 1930 la exposición central del grupo, publicando un catálogo en el que se visualiza un ensamblaje abstracto de Germán Cueto, al respecto nos dice Fauchereau:

En la exposición las máscaras estaban suspendidas en gruesos pilares cuadrangulares que sostienen el techo, no lejos de las esculturas propiamente dichas, colocadas sobre pequeños pedestales-estanterías. La escultura que se percibe es la que está reproducida en el catálogo de la exposición inserta en el segundo número de la revista *Cercle et Carré*: un metro de alto como mucho, una o varias láminas recortadas, abatidas y plegadas, técnica que le gusta especialmente, de *Mikioito* a *Onda*, siguiendo al amigo Gargallo.³⁰³

En el presente capítulo abordamos las implicaciones de las **prácticas nacionalistas** por los artistas mexicanos, dentro de la escultura Germán Cueto, estaba en contra de crear imágenes evocativas sobre lo nacional y se concentró en desarrollar su lenguaje personal con afinidades de los principios vanguardistas de su época, al respecto Sylvia Navarrete en su libro "Germán Cueto Experimentación y Vanguardias", nos dice: "No es un artista supeditado al régimen visual nacionalista del periodo posrevolucionario, ni a los artificios de la imaginería histórica en aras de "hacer patria". Tampoco se atiene a un estilo homogéneo, sino que parece dispersarse en vías expresivas interpuestas y de alcances desiguales."³⁰⁴

³⁰² ESCALANTE, Evodio y Otros, *Germán Cueto*, "Un Ensayo de Restitución", CONACULTA-INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 2006. pp. 57-58.

³⁰³ FAUCHEREAU, Serge, "Germán Cueto", Barcelona, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004. p. 47.

³⁰⁴ NAVARRETE, op. cit., p. 10.

Las circunstancias que cubría el **proceso** de Cueto, se sometía al dictado del pluralismo, nacionalismo y un dejo de socialismo del arte mexicano. Anticipamos en párrafos anteriores la aportación de *Abstracción* (1948), en ese momento florecía el muralismo figurativo con conceptos nacionalistas, en tal virtud, era difícil que descollara Cueto ante tal envergadura de muralistas y un Estado que defendía la propuesta educativa de Diego Rivera y otros artistas. Así también, consideramos que la aportación a la escultura (1920) con ensamblajes asimilando materiales neutros quedó en el olvido, ya que hasta los sesenta termina parcialmente el auge del muralismo mexicano.

A partir de los años cincuenta del siglo XX Germán Cueto le dio énfasis al **ensamblaje escultórico**, sustituyendo el volumen físico por el espacio, sin embargo, siempre regresaba a su tema central la máscara, que podía ser en volumen exenta o por ensamble. Conforme a su coherencia personal, nos otorga un testamento del quehacer del artista en la entrevista del periódico *El Día* del 29 de noviembre de 1969, con el título de la nota "La Escultura en México". La parte medular del texto nos dice: "La escultura, como toda obra de arte, debe ser: 1°. Auténtica creación, 2°. Sincera, honrada, expresión de un sentimiento o un pensamiento; y 3°. Libre e inmune a todo estímulo puramente mercantilista."³⁰⁵ Con relación a sus propios parámetros sobre la creación escultórica, realiza su obra con otros ingredientes, procesa una actitud experimental, explora materiales y crea su propia técnica.

Los tres principios que emitió Cueto para cualquier artista son concretos y reveladores. La obra por excelencia debe ser **original**, atendió al esquema de concretar un proceso creativo personal y proponer objetos que partan de cierta autenticidad de pensamiento con la salvedad de que el sistema de apropiación entra dentro del esquema de creación del artista. En su segundo señalamiento, es claro que la obra debe contener un **concepto** de tema y sentimiento con la idea de que el objeto otorgue una epidermis de honradez en su manufactura y acepte que la obra devine de un proceso libre y sincero del artista. La última parte de su dicho corresponde a no consagrar la obra solamente a la mercadotecnia, ya que el proceso, ejecución y exhibición de la obra deberá ser **inmune** a la compraventa como paradigma único del quehacer del artista.

El proceso creativo de Germán Cueto se concentra en dos líneas de investigación, por un lado la temática sobre la **máscara** y por el otro los **materiales** de su época preindustrial. La aplicación de láminas de bajo grosor en aluminio, acero, latón o cobre, conforman un acercamiento al ensamblaje de inicio del siglo XX. Cueto ensambla **objetos encontrados**, industriales e inventa su sistema de sujeción entre las partes. Por lo que

³⁰⁵ FAUCHEREAU, op. cit., p. 114.

se acerca directamente al ensamblaje-construcción, *objet trouvé*, *objeto surrealista* y a un *ready-made* personal con modificaciones singulares. Los materiales aparentemente de poca densidad por tener un calibre bajo, le dan la fuerza de modelar los espacios internos entre las piezas cortadas, laminadas o encontradas. Podemos decir, que los ensamblajes *Guitarra* de 1912 y *La Mujer en el Jardín* de 1929-1930 de Pablo Picasso conforman los presupuestos en la obra de Cueto. Los artefactos que a lo largo de su trayectoria Cueto realizó, podríamos aceptar apropiaciones directas con modificaciones personales, por lo que, construyó un **lenguaje** coherente en proporción, forma y materiales alternativos.

Un cambio indiscutible fue sin duda aumentar los parámetros sobre la escultura en México, el volumen cerrado, el uso indiscriminado de la piedra, cerámica o talla en yeso; **sustituyéndolos por láminas** delgadas y logrando enfrentar lo físico volumétrico con el valor del espacio. La obra de los ensamblajistas configura una relación con elementos formales, delimita el vacío, crea tiempo, volumen virtual y agrega el espacio como factor indiscutible. Consideramos que es un logro para la escultura de su época, sustentarla con materiales neutros, al respecto Evodio Escalante nos dice:

La obra que queda ahuecada y desmentida por la acción misma de la obra. Hundidas en su fragilidad, en su búsqueda inconsistencia, con las que se desarticula el teorema básico de lo que conocemos como escultura, las piezas en lámina y en alambre de Cueto son también una pregunta, un signo de interrogación que tiene que ver no sólo con su trayectoria personal, sino con la economía general del arte de nuestro tiempo.³⁰⁶

En consecuencia en la tendencia desaparece, el volumen físico, sustituyéndolo con **cortes de plancha**, laminados industriales y un sistema de sujeción; son los elementos sustanciales en la escultura de fin de siglo; pero entran tardíamente en los parámetros del ensamblaje en México. El peso plástico que debería tener el ensamblaje, Cueto lo sustituye con láminas y espacio; para los escultores mexicanos es una novedad ya conocida desde "*Guitarra*" de 1912 de Pablo Picasso, sin embargo poco utilizada y desdeñada a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Otro material envolvente trascendente para el ensamblaje de Cueto consiste en el **alambre galvanizado**, de cobre o recocado; con la línea creó obras esenciales para el ensamblaje, sustentándolo en el análisis de su obra, al respecto Evodio Escalante en su texto "*Germán Cueto, un ensayo de restitución*" nos dice:

³⁰⁶ ESCALANTE, op. cit., p.63.

Me refiero a aquellos trabajos realizados con metal, y en especial a los que utilizan delgados cortes de lámina o, de manera más estricta, el alambre. El alambre lo que permite es dibujar en las tres dimensiones del espacio No ocupar el espacio, sino dibujar el espacio. El peso de la materia, la gravedad terrestre, quedan nulificados con estos trazos endebles del alambre que producen volúmenes sin volumen...un espacio donde los huecos pesan más que la presencia misma referida por la escultura.³⁰⁷

Cueto logra crear su lenguaje personal aplicando sus principios sobre el ensamblaje escultórico, imbricado con los **materiales industriales**, forma y sistemas de sujeción. Cueto realiza una investigación permanente sobre materiales que va induciendo a sus ensambles en forma experimental creando diversos resultados, Navarrete nos dice: "En el alambre, pero también en la lámina de hierro o acero, el metal esmaltado, el bronce y pastas que él mismo preparaba para moldear ciertas piezas, encuentra los derivados de un lenguaje que se resiste a la construcción estática y a un potencial emocional explícito. La ausencia de peso..."³⁰⁸ Para concluir una aproximación en la obra de Cueto es indispensable tener a la vista su obra esencial **La Tehuana** de 1949, en la que experimentó ensamblados con diversas láminas de metal desde, cobre, aluminio, latón hasta chapa de hierro, y el color de los metales hace una sinfonía en la obra, ya que la verdad del material es parte sustancial en la obra del escultor (f. 71).

Germán Cueto atrapa los logros de los cubistas y los parámetros de los constructivistas, recreando su obra personal. Los materiales neutros o blandos constituyen las características primordiales para el ensamblaje, empleándolos de forma rigurosa. Cada **lámina recortada**, cuerda y alambre, crean densidad entre las líneas de estructura y, se integran al sistema de sujeción con tuercas, tornillos o remaches implantados en las superficies de las láminas de manera rítmica o repetitiva. Probablemente el rigor en la composición mínima-rigurosa de Cueto derivó de la asimilación de los principios convergentes del cubismo y constructivismo.

El cambio de paradigma que provocó Cueto, no se sustenta en la temática o materiales, sino en el **abandono del volumen** cerrado desplazándose a la contención del espacio entre las partes ensambladas. Ahora en el presente siglo, consideramos que el utilizar el espacio como parte integrante del objeto es común e indispensable, pero, en un México tradicional y académico era impensable el cambio en forma radical. Cueto siguió de forma directa los conceptos, materiales y movimiento de su tiempo, haciendo suyos los hallazgos en la escultura. Cueto era considerado vanguardista en su época, sin embargo, faltaron obras con una temática

³⁰⁷ ESCALANTE, op. cit., p.62.

³⁰⁸ NAVARRETE, op. cit., p. 23.

más variada incluyendo materiales relativamente nuevos, combinándolos con el concepto de espacio y ensamble.

Otro elemento que diferencia la apreciación de la obra de Cueto, consiste en su aproximación a la temática abstracta. Dentro del esquema de **abstracción**, además de eliminar en forma parcial lo figurativo es indispensable volcarse a las estructuras carentes de masa y proponer el espacio como valor plástico. Objetos transparentes que no llegaron a mover la conciencia del espectador. Podemos afirmar, que la **tradición escultórica prehispánica** apoyó la obra de Cueto, en el sentido de la simplificación de la forma y conceptos abstractos recogidos por el autor para enriquecer su quehacer plástico. En tal virtud, Cueto al utilizar materiales neutros para crear ensamblajes no dejó huella en su momento, sino que pasaron años para su revaloración artística en México. Para el siguiente segmento presentamos el análisis formal evocativo de algunos de sus ensamblajes en lo particular.

3.2.1. ANÁLISIS FORMAL (1920-1968)

La serie central de Germán Cueto es sin duda **Máscaras**, a lo largo de toda su creación fue tema recurrente en el ensamble, ya que utilizaba cartón pintado de color, láminas delgadas de cobre, hierro y aluminio. En la serie, Germán Cueto estableció parámetros para lograr su objetivo, a través de un proceso de **experimentación**, exploración de materiales neutros y, de su entorno apegado a los sistemas industriales de su época, Navarrete nos dice:

Las metamorfosis a las que Cueto somete sus máscaras (dislocación; bultos; planos y protuberancias; texturas brutas; proclividad al ornato y a la policromía) traducen ciertos apegos: 1) una disposición a la caricatura, e indudable holgura en su práctica...2) una propensión natural al juego y el gusto por las artes escénicas, a las que Cueto se mantiene ligado a su vida entera...3) y afinidades con tendencias dominantes o periféricas de la vanguardia artística de la época, en México y luego en París.³⁰⁹

³⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, Goerges. Citado por Sylvia Navarrete y Otros, *Germán Cueto, experimentación y vanguardias*, México, CONACULTA-INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 2006. pp. 14-15.

Otra área recurrente es su temática abstracta, evocativa a la naturaleza y armónica en la **yuxtaposición de materiales** y formas, al respecto Navarrete nos comenta lo siguiente: “Desde las máscaras y los objetos chatos y abultados de sus inicios, cuyo exceso de materia y bizarría caricaturesca no dejan de sorprender, hasta las espigadas esculturas de lámina de metal que parecerían posteriores, todo tiende a señalar en este artista un deseo de decantación formal y aspiración a crear un lenguaje a fuerza de experimentación con los materiales.”³¹⁰ En el análisis que a continuación presentamos describimos varias obras de la serie. Sin embargo el ensamblaje de 1920, denominado *Máscara* revitaliza la escena nacional.



F. 64, Germán Cueto, *Máscara*, 1920

Conservamos el registro visual de su primer ensamblaje *Máscara* de **1920**, (f.64) construida con chapa de hierro sobre cartón, siendo el primer ensamblaje que se crea en México; a lo largo de toda su vida productiva no dejó de hacer, recrear, modificar, abstraer y ensamblar un sinnúmero de máscaras en diversos materiales. Es una escultura de pequeño formato para pared o superficie y exposición frontal. El cartón rojizo hace de sostén y enmarca la máscara sintética. El cuerpo del ensamble se realizó con cortes y dobleces dejando una línea simétrica que unifica nariz, boca y mentón; de la línea vertical emerge el ojo como contrapunto del plano.

La cara no es uniforme es ovalada pero asimétrica, con una textura limpia del plano del rostro, la cual emerge como lámina lisa unificada al cartón-soporte. El cabello lo constituyen líneas convexas y rematadas en su parte anterior. La máscara es una síntesis **minimalista** dejando sólo lo necesario y el ensamble se crea con pocas líneas. La yuxtaposición del

³¹⁰ NAVARRETE, op. cit., p. 9.

material rígido esquemático y cartón flexible hacen un contraste de fuerza formal contundente. Sobre su proceso creativo nos indica Fauchereau lo siguiente:

Pero el trabajo de Cueto no se resuelve todo con pinzas y martillos; siente demasiada curiosidad por las técnicas y los materiales para limitarse a eso. Quiere probar todas las maneras de esculpir, y todos los materiales, tradicionales o insólitos, le parecen buenos: modelar el yeso, la greda, el cartón piedra, los materiales plásticos, fundir bronce, plomo, cemento, hormigón, cocer tierra, tallar y construir en piedra, en hierro, en cartón, en hilo, en tejido, en objetos reciclados.³¹¹

Máscara 1 de 1924 (foto 49) es singular por el uso armónico del **color**. Su construcción con cartón, grapas, remaches y textura son contundentes en el ensamble. El rostro está dividido en dos partes con tendencia a una forma asimétrica; en la parte izquierda se encuentra cara, ojo y cabello y en la otra más pequeña encontramos la frente y una amplia boca abierta. La línea que divide haciendo un ángulo genera espacio y logra el volumen necesario para sostener la estructura en forma vertical. El ensamblaje es parte de las enseñanzas del cubismo, logrando desfasar las piezas de la cara en dos planos.

El **ritmo** de zigzag o línea quebrada del cabello con dobleces de planos repetitivos en varias líneas, envuelve la cabeza y se crea un volumen en movimiento. La oquedad en la boca generosa y profunda hace de límite y contrapunto a la cara dividida. Los colores azul, naranja, café y violeta armonizan la máscara creando un ritmo por planos de color y repetición de formas geometrizarantes. Es un grito o canto envuelto en color que genera festividad, baile de máscaras o que cubre un rostro deprimido con exclamación amplia de dientes afilados listos para engullir a la presa.

Sobre los materiales que Cueto utilizó en la serie *Máscaras*, que realizó en el trayecto de toda su producción como en *Máscara 1* de 1924 (f.65), Fauchereau escribe: "...las hay en madera, chapa, en alambre de hierro, cobre o aluminio, en piedra, hormigón, bronce, terracota, yeso, esmalte, linóleo, cartón, papel, paja y cualquier otro material de reciclaje, por muy insospechado que sea."³¹²

³¹¹ FAUCHEREAU, Serge, "*Germán Cueto*", Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004. p. 67.

³¹² FAUCHEREAU, op. cit., p. 86.



F. 65, Germán Cueto, *Máscara 1*, 1924



F. 66, Germán Cueto, *Mikioito*, 1925

En 1925, Germán Cueto construye la escultura *Mikioito* (f.66) en lámina de acero ensamblada con tornillos y tuercas. Es un ensamble que plantea un cierto movimiento del personaje, caminata o paso veloz. La obra se construye con **planos envolventes** de metal flexionados, ensamblados con cortes remachados y unidos a su plataforma de despegue. Hay tres envolventes unidos con tornillos y tuercas: su cabeza, brazo y torso. El plano vertical es liso y se conecta con sus extremidades inferiores, logrando estabilidad y movimiento. Su brazo derecho es un envolvente mayor y colocado en forma horizontal, reflejando el movimiento del cuerpo hacia una dirección preestablecida. El torso es amplio y liso donde conectan

cabeza, torso y brazo en volumen. La cabeza unida con lámina y tornillos es un envoltorio cilíndrico que hace énfasis en la simetría. Lo esencial en el ensamble es el juego de formas en movimiento y cierta inestabilidad del cuerpo que emerge o camina.



F. 67, Germán Cueto, *Máscara*, 1929-1930

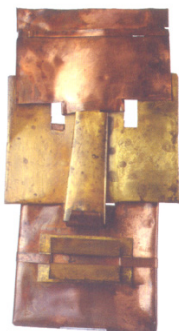
Máscara de 1929-1930 (f.67) es un ensamble compuesto con materiales que comúnmente Cueto utilizaba como: paja, cuero y madera; éstos dan a la obra otro valor por la variedad de implementos. Es una cara frontal con proporciones diversas, ojos desiguales y nariz desfasada. El plano horizontal, que cubre con cabello de líneas cortas como fleco en laminillas, crea un **ritmo frontal** que abarca a la parte superior de la máscara. Tiene un plano amplio con ojos desfasados y nariz achatada que se desplaza en forma generosa como protagonista en toda la cara, la cual llega a la boca ovalada. El orificio de la oquedad se construyó con cuerda y paja haciendo discordancia por color y material, contrastando con la lámina oxidada y planimétrica. Es una obra simétrica por planos sobrepuestos, de gran expresión por sus materiales y formas contundentes.



F. 68, Germán Cueto, *Cabeza*, 1935

Cabeza de 1935 (f.68) se construyó con **formas envolventes** que compactan el espacio entre dos planos curvados, de sus primeras esculturas abstractas en las que une dos láminas torcidas, crean convexos y espacios interiores. En la cara existe un plano anterior en diagonal que aparece un vértice que hace de cuello alzando la cabeza; el cual se encuentra haciendo un triángulo que ostenta el volumen espacial.

Las uniones de las láminas con remaches hacen una obra mecanicista, un robot futurista, que a su vez puede tener otra connotación de personaje que avanza. Es un ensamble que tiene más de dos interpretaciones por su evocación a una cabeza o personaje que camina o la de un sistema industrial envolvente para una máquina futurista. Dentro del espacio interno más abierto se encuentran dos láminas pequeñas que hacen de volumen y cierran el espacio inicial, dando soporte a las láminas roladas y unidas en su tronco inferior.



F. 69, Germán Cueto, *Máscara*, 1940

Máscara de 1940 es un ensamble vertical simétrico y geométrico. Dentro de la cara confluye un plano vertical de **cobre** y un lateral de latón. La boca horizontal rectangular construida de latón y cobre está sujeta con líneas delgadas y hace un esquema primitivo que abarca toda la cara. Nariz y pómulos planimétricos en latón sobresalen al plano anterior de cobre. Sus ojos huecos y rectangulares en forma horizontal hacen el contrapunto con la totalidad del plano. La luz que se desprende de las láminas es sustancial por los materiales empleados.

El color del latón y cobre hacen singular la obra. Cueto construyó con lámina negra o cartón pintado, pero son pocos los ensambles realizados de cobre con latón. Es una máscara simétrica y primitiva acercándose a la cultura Inca. El fleje superior que hace de cabello o frente es paralelo a la línea de comisuras de la boca y mentón reticular, es un ensamble mítico de esplendor lumínico propio (f.69).

En *Abstracción* de 1948 es una obra que pertenece a la serie de ensambles de madera laminada **encapsulados** en caja con tapa de vidrio. En la serie *Máscaras* de 1948 Cueto realizó cuatro obras que tienen como título: *-Zorro, Bailarina, Máscara y Abstracción-* Todas ellas son ensambles de pared realizadas con planos laminados de madera sobrepuestos unos sobre otros. *Abstracción* es un ensamblaje sin referencia a algún objeto conocido, es un juego entre planos sobrepuestos en color de diferentes láminas de madera creando un ritmo concéntrico y volumen en su espacio encapsulado.



F. 70, Germán Cueto, *Abstracción*, 1948

El espacio interno conjura los planos de madera, hay profundidad y espacialidad al encimar un plano en otro y sobre todo; al encapsular los recortes en la caja con su capelo. Es singular la serie, ya que se realizó en madera recortada y ensamblada, pero su color de madera laminada y su capelo de vidrio hacen una obra especial dentro de sus series de pared. Consideramos que la obra es la iniciadora en el arte abstracto en México y configura la temática de **arte-objeto** por su caja cerrada y traslúcida (f.70).

La Tehuana de 1949 es el ensamblaje con el que culmina su carrera de escultor, en ella se encuentra la síntesis de la serie *Máscaras*, se visualiza el gusto por ensamblar diversos materiales y recrear la forma típica de las mujeres del istmo de Tehuantepec. Es un ensamblaje hecho con chapa de cobre, latón, aluminio y madera. Las láminas están ensambladas sobre un pedestal de madera y la obra pertenece al acervo del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

El ensamble construido con **diferentes tipos de metal** es una obra contundente por el acoplamiento de sus partes. El tocado cercano a la cabeza que rodea la cara de la figura es de aluminio remachado, sus uniones crean el volumen. Su torso es amplio y curvado con un vacío interno generoso, para crear la forma adecuada para la figura. Sobre su cabeza salta a la vista, líneas rígidas en metal que denotan el cabello. La falda de tehuana

es amplia, recreada con varios pliegues verticales y triangulares, sobresale la textura y el color del material del cobre, latón, aluminio y acero. La figura está remachada en la parte baja del torso y ensamblada con ángulos que hacen de puente para crear los espacios entre cada pliegue; el ensamble yace sobre una cruz de madera que funciona como pedestal.



F. 71, Germán Cueto, *La Tehuana H*, 1949

El contrapunto es el tocado que rodea la cabeza, con un ritmo remachado en **forma repetitiva**, con tres módulos para obtener un volumen ensamblado y visualmente determinante para la figura. La abundancia de los materiales ensamblados con remaches, tuercas y tornillos nos recuerda los trajes regionales que se usan en el istmo de Tehuantepec, al respecto Fauchereau señala la diversidad de los materiales utilizados, incluso mezclados por el escultor: "...piénsese en la *Tehuana*: cobre, latón, aluminio, madera. Este trabajo de herrero es ciertamente lo que caracteriza y singulariza a Cueto en México: golpear, doblar, retorcer, recortar, soldar los metales le separa de los tallistas de piedra que se forman, en México, en la Escuela de Talla Directa, y se acerca a los escultores españoles: Pablo Gargallo, Julio González, De Creeft, Acín."³¹³ Por todo lo anterior el ensamble escultórico de mayor técnica y realización conceptual de Cueto, es "*La Tehuana* de 1949" (f.71).

³¹³ FAUCHEREAU, Serge, "*Germán Cueto*", Barcelona, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004. pp. 66 y 67.



F. 72, Germán Cueto, *Diálogo*, 1955

En *Diálogo* de 1955 es un ensamble de madera teñido de color con formas ondulatorias que se entrelazan en diferentes formas orgánicas. Maderas coloreadas creando un rompecabezas con solución fija. En sus **dibujos frontales** hay un sinnúmero de pequeños esquemas de color blanco que unifican al plano. Es un ensamble de pared con uniones de otras superficies de diferentes tamaños y colores: amarillo, rojo, azul y ocre. Es un relieve con planos coloreados sobrepuestos, se visualiza en el plano módulos que sustentan todas las formas en color ocre uniforme, cubriendo la totalidad del plano, incluyendo los gráficos modulares más claros en color. Efectivamente las formas se encuentran en comunicación, *Diálogo* es la síntesis de unión entre formas ensambladas para unificar la forma irregular. Son nichos abiertos que el espectador descubre con la mirada, el color ocre y tierra tostada hacen la unificación del ensamblaje (f.72).

3.2.2. OBRA PÚBLICA

La obra pública de Germán Cueto es **escasa**, dándose su esplendor en la década de los sesenta. Su obra que trasciende es sin duda *El Corredor* realizada para la Olimpiada de **1968** en la ciudad de México. La ubicación de la escultura es destacable, ya que enmarca el trayecto del Estadio Universitario Olímpico hacia el emplazamiento de esculturas en el Periférico (avenida primaria que circunda la ciudad).

Otra obra primordial es **El Sagitario** que es ensamblado con **láminas** pequeñas sobre una estructura ubicada en un espacio-jardín de la unidad habitacional Lomas de Plateros. Por último, el ensamblaje *Onda* es una maqueta de tamaño medio que es posible su escalamiento para configurar una obra urbana. Los tres ensamblajes son el resultado de su quehacer en la escultura, a partir de su propia configuración, en el desarrollo y aplicación del *assemblage* como tendencia tridimensional en México. Consideramos que su obra pública es la síntesis de su proceso creativo a lo largo del siglo XX.

El Corredor es una de las esculturas conmemorativas para la **Olimpiada en México** de 1968. Al final de su vida artística realiza para el *Estadio Olímpico* de la Universidad Nacional Autónoma de México la obra "*El Corredor*" (f.73) es una figura deportiva en bronce aproximadamente de cinco metros de altura. Para analizar la pieza verificamos la maqueta de alambre con espacios internos. El eje de sustentación de la estructura es un pie en movimiento con flexión de arranque, sobre la extremidad inferior hay un envoltorio convexo que atrapa la flexión. Integrado al cuerpo curvo horizontal se ensambla una especie de ala de ave que inicia el vuelo. La **metáfora** está bien pensada, es un pie de atleta que vuela como águila al encuentro de la meta



F. 73, Germán Cueto, *El Corredor*, 1968

La escultura surgió de la maqueta **construida con alambre**, sólidamente engarza con el cuerpo en flotación -alas o brazos-, está conformada por dos cuerpos, el que hace de sostén, pie o pedestal y la otra es una forma ondulatoria suspendida en su cuerpo medio. La escultura se encuentra sobre un montículo de piedra volcánica sobre la Avenida Insurgentes frente al edificio de Rectoría de la UNAM en la ciudad de México. La obra final

se realizó en bronce, conservando su forma inicial **modelada en alambre** y obteniendo una pátina por el tiempo adecuada al cansancio del atleta al final de la carrera. Sylvia Navarrete nos confirma que: "Mathias Goeritz, con motivo de las Olimpiadas, lo declara invitado de honor a la Reunión Internacional de Escultores, a lo cual Cueto responde con *El Corredor* en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria."³¹⁴

En el conjunto habitacional Lomas de Plateros en la ciudad de México, Cueto instala la obra *El Sagitario* (1968), siendo una estructura de hierro, **recubierta por un mosaico de laminillas ensambladas de plomo** adheridas a la estructura interna. Es un ensamblaje vertical abstracto, la temática sobre el espacio es fundamental para Cueto en su obra pública. *El Sagitario* es un *assemblage* de cientos de piezas planas de plomo sujetas a la estructura, las laminillas pequeñas forran toda la estructura. Dentro de su temática de **abstracción** enfatiza el espacio y la concepción sobre las estrellas, -flechador del espacio- la cual se encuentra realizada con ensambles rectangulares adosados a su estructura.



F. 74, Germán Cueto, *El Sagitario*, 1968

Es un ensamblaje vertical con formas ondulatorias y oquedades, con formas que se unen en su vértice superior como un beso o tocamiento de amantes. Hay un espacio interior marcado por planos y oquedades, en la parte superior pareciera suspendida una forma abierta por líneas ondulatorias y sintéticas que coronan o enlazan los dos planos verticales. Los protagonistas son las formas que ascienden y se mueven al encuentro de su estructura, cerrando el camino ascendente de las formas verticales (f.74).

"Onda" es un ensamblaje con características de obra pública en aluminio, iniciando su concepción en **1956**. *"Onda"* (f.75) de lámina

³¹⁴ NAVARRETE, Sylvia, *Germán Cueto: "Experimentación y Vanguardias"*, CONACULTA-INBA, 2006. p. 10.

de acero galvanizado y remachada logra la versión final en 1969. Es un ensamblaje ondulatorio con dos planos verticales uno cóncavo y el otro convexo, los flejes se entrecruzan dejando un espacio interior amplio. Es un ensamble que escenifica la onda de David, consiste en un juego ondulatorio ensamblado en su corte medio y remachado en su base.



F. 75, Germán Cueto, *Onda*, 1956 -1969

Escultura con formas femeninas ascendentes que atrapan espacios interiores y se visualiza como obra pública; por sus características planimétricas y de síntesis en la forma. Este ensamble es de sus últimas obras con ciertas características de maqueta para obra pública; Fauchereau al respecto dice: "Tenemos una obra tardía, de **1969**, *Onda*, típica de su estética. Una chapa de aluminio de una sola pieza, recortada, entallada, retorcida y curvada hasta reunirse más abajo consigo misma, pasando así de dos a tres dimensiones, remachada por un pentágono irregular del mismo metal que le sirve de pedestal."³¹⁵

³¹⁵ FAUCHEREAU, Serge, "*Germán Cueto*", Barcelona, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004, p. 111.

3.3. PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS, EXCAVACIONES Y AZAR EN LA OBRA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN (1926)

A mediados de los años sesenta del siglo XX, el arquitecto **Teodoro González de León** (ciudad de México, 1926) inicia la configuración de sus **ensamblajes de pared**, sustentados en principios arquitectónicos y vanguardistas, por lo que su ensamblaje pertenece al mundo de la construcción. Ensamblajes en combinación con ideas constructivistas y cubistas respaldadas en estructuras arquitectónicas.

Constantemente ha exhibido sus ensamblajes siendo su primera exposición "González de León, 1970-1976", en la Galería Ponce de la ciudad de México. Ha realizado una gran cantidad de exhibiciones sobre el desarrollo de su ensamble, destacando dos excelentes exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo en la ciudad de México; la primera en 1996 con el título *Ensamblajes y excavaciones*; y una segunda en el 2004 *Ensamblajes y maquetas*. Consideramos indispensable señalar que su actividad como arquitecto ha sido reconocida públicamente, siendo abundante y con reveladora calidad.

Contamos con un amplio catálogo sobre su obra arquitectónica esparcida en diferentes puntos urbanos de nuestro planeta. El arquitecto construyó espacios públicos fundamentales para diversas manifestaciones artísticas, tanto en México como en otros países. Los ensamblajes de González de León se ubican dentro del **concepto de excavación y azar**, de ahí parte, para lograr la forma del ensamble que escudriña, y que aparentemente no tiene nada que ver con la arquitectura. Pensamos que es un caso singular, sujeto a la investigación en el ámbito de la tendencia, ya que conceptualmente la mayoría de los ensamblajistas que escudriñamos a lo largo de la presente tesis son derivados de lo pictórico o escultórico.

En cambio, la obra de González de León parte del concepto de excavación, proceso indispensable en el quehacer de la arquitectura; al respecto José Ramón Calvo Irurita en su ensayo "Ensamblajes y Excavaciones" explica: "Tanto los *collages* cubistas como los ensamblajes puristas han sido paradigmáticos en el universo plástico de Teodoro González de León, y al mismo tiempo parecen haber surgido dos métodos de composición arquitectónica: la excavación y el ensamblaje"³¹⁶.

La **imaginación geométrica** de Teodoro González de León, es valorada por Miguel Cervantes en una conversación con el artista sobre los ensamblajes de la exposición "González de León, 1970-1976", nos dice Cervantes, "en esas obras me asombraron dos revelaciones: el extremo

³¹⁶ CALVO, Irurita, José Ramón Calvo, "Cinco preguntas, en *Ensamblajes y Excavaciones*", México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 30.

rigor en el que trabajaba tu imaginación geométrica y el alto grado de precisión.”³¹⁷ El artista contesta sobre lo geométrico en su obra: “la geometría sigue siendo para mí una forma de cerrar una composición; es una necesidad interior de encontrar una certeza.”³¹⁸

Lo geométrico trasciende en la obra de González, por un encuentro o combinación de figuras regulares y elementos orgánicos con aplicaciones de azar a objetos que entran o salen del relieve de pared. El contraste de un volumen cerrado con líneas dispersas y objetos amorfos hace un conjunto sujeto a intercambio de vista frontal o lateral al objeto singular. Formas **puras integradas con luz y sombra** recrean un deleite de espejismo de repetición o progresión rítmica.

El contraste entre una forma **orgánica** amplia y líneas por azar en el extremo del ensamblaje, parecería un juego entre densidad y espacio lineal, siempre González busca en sus series la combinación de luz y sombra para organizar el espacio frontal en el ensamble. Por otro lado, los **colores** primarios lisos y de una sola intensidad crean contra punto con el gris texturizado del aluminio. González elimina en sus ensamblajes degradación de colores en la mayoría de su obra, quizá al ser escalada para obra pública, corresponde a un color plano parejo y de preferencia de la gama de los primarios.

Consideramos oportuno introducir la apropiación que hace Teodoro González de León del **collage** de la *neovanguardia*. En nuestro primer capítulo, establecimos los parámetros del *assemblage*, que es el resultado del collage, materia prima de la naturaleza y objetos encontrados. Los ensamblajes del artista en comento hacen un despliegue de collage tridimensional con figuras regulares, orgánicas y objetos introducidos al azar como líneas que sustentan la obra o hacen contrapunto. Dentro de los ensamblajes de las exposiciones citadas, además de los artefactos aleatorios tenemos **objetos modulares** en forma repetitiva y progresión en volumen y proporciones.

Sin duda hay más componentes en la conceptualización de la obra de González de León. Además de lo referente a la excavación, otro elemento es el **azar** que, dentro de una profesión con patrones de rigidez en lo referente a la estructura de la construcción, resulta innovador que sea concebido; por lo que José Calvo lo define de la siguiente manera: “El azar es un concepto clave para González de León; lo menciona en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional (1990) en conjunción con el diseño, el tiempo y la memoria, como factores que forman una ciudad.”³¹⁹

³¹⁷ CERVANTES, Miguel, “Conversación con Teodoro González de León, en *Ensamblajes y Maquetas*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 2004, p. 5.

³¹⁸ GONZALEZ DE LEON, Teodoro. Citado por Miguel Cervantes, op. cit., p. 5

³¹⁹ CALVO, Irurita, op. cit., p. 31. *Sobre el contenido del discurso en El Colegio Nacional, ver Teodoro González de León. “Arquitectura y ciudad”, Vuelta 158, México, 1990.* Las cursivas son mías.

En concordancia al azar de los ensamblajes del artista en cometo, tenemos en nuestra investigación diversas aproximaciones al concepto aleatorio en el *assemblage*, *ready-made*, *objet-trouvé* y sobre todo en el objeto surrealista. En el proceso creativo de cada artista de forma explícita, como lo confesó González en su quehacer plástico por acciones del inconsciente, siempre hay un momento de práctica o actitud por el azar, ya sea al escoger el objeto, introducir las líneas como palillos chinos y anexarlos en el cóncavo del ensamble.

Aunque el proceso creativo de González de León se inicia con el -azar y excavación-, realiza sus ensamblajes conforme a su instinto y **proceso** de construcción, que lo ha marcado en su quehacer como arquitecto: "Al final de la década de los ochenta, González de León comenzó a experimentar con una técnica de representación mixta, incorporando objetos tridimensionales a la superficie pictórica. De esta manera, sus pinturas se han transformado en ensamblajes heterogéneos que a veces se confunden con las maquetas de su taller de arquitectura."³²⁰

En la entrevista que le hace Calvo a González de León, en "Cinco Preguntas" el artista establece: "Son obras en proceso, sus cambios son a veces causados por mis trabajos de arquitectura. Pero tal vez, no tengo perspectiva para saberlo con certeza, han sido como un laboratorio de formas, de juntar, de dislocar elementos. Pero no hay que buscar una asociación directa entre pintura y arquitectura."³²¹

Por su parte, Gerardo Estrada inicia su ensayo "Teodoro González de León, Artista" con la definición sobre ensamblaje que visualiza en la obra de González:

Ensamblar (unir, juntar) y excavar (quitar a un sólido parte de su masa practicándole una cavidad) son los dos procedimientos universales para crear espacios habitables, temporal o permanentemente (la arquitectura -ha dicho Teodoro González de León- son volúmenes que envuelven y desenvuelven espacios). Entre uno y otro procedimiento queda comprendido el quehacer del arquitecto).³²²

Con relación a los materiales y oficios empleados por González, encontramos un énfasis en el uso singular del **proceso manual** en la realización de las maquetas con aplicaciones de color a mano, en tal tesitura Jaime Moreno Villarreal en su ensayo "Inclinaciones: La obra plástica de Teodoro González de León", nos dice:

³²⁰ CALVO, Irurita, op. cit., p. 32.

³²⁰ CALVO, Irurita, op. cit., p. 37.

³²¹ ESTRADA, Gerardo, "Teodoro González de León, Artista" en *Ensamblajes y Excavaciones*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 15.

El nuevo proyecto que emprendió consistía en ensamblar volúmenes reales de madera, metal, cartón y tela, cortados y pegados, con sombras y aplicaciones de color hechas a mano con un uso meramente episódico del aerógrafo, como una técnica más. En sus ensamblajes, González de León se apartó sesgadamente de la pintura; desde entonces no la abandona sino que la mantiene en tensión, como un plano o 'esfuerzo' intersectado.³²³

El sistema de **seriación** en el proceso creativo de Teodoro González de León es representativo. En la mayoría de sus ensamblajes juega con la repetición, seriación de formas, color y formato. Las diferentes versiones en sus series generan la contundencia para cada una de ellas; al recomponer en forma obsesiva sus formas en repetición y espacios desplazados, por ello se acerca en forma contundente al *neominimalismo*. El **módulo como sistema de repetición** y seriación es el componente necesario para crear un ensamble contemporáneo.

La repetición, uso del espacio serial y formal, las consagra en las siguientes series: *Cóncavo/Convexo*, *Berlín*, *Guatemala*, *Bosque negro* y *Campo negro* (1999-2003). Los ensamblajes de León se formalizan conforme al texto de Miguel Cervantes, de la siguiente manera, "las formas adquieren corporeidad y la composición del conjunto resulta en 'un ensamblaje' de formas, diversos materiales, claroscuro y color, 'construidos' sobre una rigurosa trama geométrica."³²⁴

Entre la arquitectura y los ensamblajes. Miguel Cervantes manifiesta cierta similitud o parecido entre la arquitectura de González y sus ensamblajes, parecen modelos de edificios frontales con una combinación de formas aleatorias interconectadas entre los **cóncavos y convexos**. Las similitudes por estructura las encontramos en la década de los ochenta en Tabasco con el Palacio de Justicia y en los noventa con la Escuela de Música del Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México, por sólo citar algunos edificios del catálogo extenso del artista.

No obstante González manifiesta que existe cierta similitud entre la arquitectura y los ensamblajes, sin embargo, son dos áreas creativas cercanas, pero cada tendencia tiene sus propios parámetros. En tal virtud, en un primer envite las fachadas de los edificios de González de León y las **formas frontales** de sus relieves de pared ensamblados, generan similitudes que se repiten en ambas obras, desde un volumen cerrado, espacios interconectados, combinación de ligero y pesado hasta la certeza de las formas tridimensionales.

³²³ VILLARREAL, Jaime Moreno, "Inclinaciones: La Obra Plástica de Teodoro González de León" en *Ensamblajes y Excavaciones*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 282.

³²⁴ CERVANTES, op. cit., p. 5.

El sistema modular en los artefactos del arquitecto es directo y recreado en diversas propuestas. Lo podemos atestiguar en la serie *Progresiva de pliegues* (1999). La obra consiste en un **doblez del plano** rectangular, compuesto por triángulos que detienen y alzan el módulo, creando luz y sombra con respecto a la base. Visualizamos la progresión de los módulos por tamaño de menor a mayor y existe un número predeterminado de objetos o quizá obedecen al azar de emplazamiento por los cóncavos y convexos planimétricos pitados en blanco (f.76).

Al final del siglo XX otro artista singular, **Frank Stella influyó a González de León**, quien incorporó los parámetros de Stella. El cambio en la obra de Frank Stella se inicia al dejar de lado las estructuras *minimalistas* y del *pop*, y construye ensamblajes azarosos para pared. Esas obras de Stella están estructuradas con láminas de aluminio y pigmentos de color en la superficie. El emplazamiento de sus ensamblajes en la pared obedece por un lado a su formación de pintor, a los principios del *pop art* y del *combine painting* de Robert Rauschenberg.

También, existe un parentesco con la obra de González de León en el uso del aluminio y pigmentación sobre la superficie del ensamble, al respecto nos dice Moreno: "...el norteamericano Frank Stella, quien en obras de relieve, que no duda en llamar 'pictóricas', ha superpuesto planos y formas geométricas que dialogan y se intercambian de construcción en construcción creando presencias materiales semejantes en inclinación -aunque de mucho mayor tamaño- a las que aquí abordamos."³²⁵ Lo anterior se constata en el ensamble de aluminio "*Midnight, Aloft (IRS # 5, 2x)*" de Frank Stella, 1989 (f.77).



F. 76, Teodoro González de León, *Serie Progresiva de Pliegues*, 1999

En tal tesitura, Frank Stella formaliza ensamblajes con su propia **técnica aleatoria** con aplicación pictórica en la superficie del aluminio. En sus series actuales constatamos la vigencia del ensamble con un sistema conceptual y técnico que aborda el objeto contemporáneo, Moreno aduce:

³²⁵ MORENO, op. cit., p. 283.

No es casual que en los contemporáneos ensamblajes en relieve aparezcan los instrumentos del taller -escuadras, curvígrafos, transportador en Frank Stella; planchas de madera, cilindros como 'planos', trapos en González de León, pero también referencias a su lenguaje arquitectónico, como tubos, marcos y cornisas; las referencias son constructivas, y el camino de retorno parece cimentarse en la unidad de una abstracción de la forma con su humanización"³²⁶.



F. 77, Frank Stella, *Midnight, Aloft (IRS#5, 2x)*, 1989

Consideramos oportuno señalar que encontramos una confluencia directa entre González de León y Frank Stella, en especial por el uso del **aluminio pintado** y su oferta de objetos para la pared de dimensiones amplias. Es necesario hacer un análisis puntual para verificar otras convergencias formales entre los dos artistas.

3.3.1. ANÁLISIS FORMAL (1998-2003)

Los ensamblajes de González de León son en efecto, **relieves** cercanos a lo pictórico y también a la escultura, no sería pertinente asentar que son

³²⁶ MORENO, op. cit., p. 284.

simplemente relieves. La obra de González parte conceptualmente de dos sistemas que aplica en su elaboración, el concepto que ha desarrollado a partir de la acción de excavación y su **sistema aleatorio**. En su proceso quizá ocurra que la colocación de las partes en el ensamble sea lo azaroso, haciendo de esa manera trabajar al inconsciente, ya que el sistema fortuito amarra con la experiencia y arquetipos artísticos; sobre estas ideas nos dice Jaime Moreno lo siguiente:

...son básicamente relieves que se instalan sobre el muro... formas puras muy fijas, como el cilindro o el plano inclinado de una mesa de madera; otras mutantes, entre las que sobresale ese trapo que aparece a veces con solemnidad de telón que diera marco interior a la pieza, y luego con el desparpajo de un añadido recién alzado de la mesa de trabajo o del caballete cuando que, en realidad, sus pliegues y caída están cuidadosamente modelados.³²⁷

Teodoro González conserva un acervo formal y probablemente **azaroso**, de la figura geométrica en sus composiciones de pared, uniendo tales figuras para la creación final de su obra; en tal sentido Moreno señala: “los elementos primarios para construir formas geométricas básicas; el círculo, el triángulo y el cuadrado, con sus equivalentes tridimensionales, la esfera, la pirámide y el cubo: a través de esta genealogía se comprende mejor el íntimo enlace de los ensamblajes de González de León con el género de la naturaleza muerta, que cubismo y purismo exaltaron como estructura.”³²⁸ En ese mismo sentido su iconografía está relacionada con el cubismo europeo y son claras sus influencias como las de **Juan Gris**. Sobre la iconografía de González de León, Moreno nos dice:

En términos muy elementales, las inclinaciones de los cuerpos geométricos de Juan Gris son una clave para entender las sucesivas fases que desarrollan sus ensamblajes. De Juan Gris adopta, además, el sombreado que enriquece los efectos volumétricos, surgiendo planos inadvertidos, así como el enmarcado interior, que puede ser suscitado por mesas o cortinas, o por ventanas abiertas.³²⁹

Los ensamblajes de Teodoro González de León los construye a partir de series rigurosas, manipulando las formas con un sentido de repetición, seriación y parámetros *neominimalistas*. En sus series juega en forma consciente con los **módulos preexistentes en construcción** y logra variaciones sin límite; modificando la forma y ubicación del módulo. Los

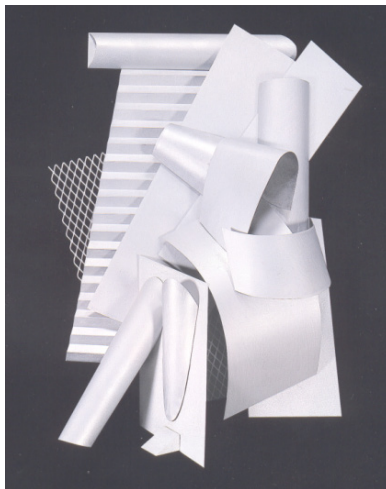
³²⁷ MORENO, Jaime, “Inclinaciones: La Obra Plástica de Teodoro González de León” en *Ensamblajes y Excavaciones*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 282.

³²⁸ MORENO, op. cit., p. 282.

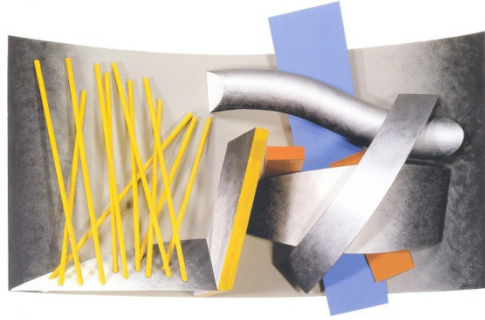
³²⁹ MORENO, op. cit., p. 283.

planos de color los desplaza de la forma en una superficie igual, creando otro espacio, logrando diversas armonías y nuevas colocaciones de sus repeticiones formales, modulares y seriales en cada serie. González de León avanza en la combinación de elementos iguales pero en espacios diferentes, provoca nuevas lecturas en cada uno de los ensamblajes que componen las series.

La obra mayor de González de León se centra en **ensambles de pared** para ser emplazados en muros urbanos como obra pública. En el análisis que a continuación describimos corresponde a ensamblajes de diversas series *Sin Título* de 1998 es un ensamblaje vertical de pared construido con diversos elementos afines a la vanguardia *cubista*. Los planos verticales que le dan soporte a la obra se encuentran en el fondo. Uno de los **planos de estructura** es una trama acanalada o reticular en posición diagonal asomando parte de su forma, el otro es un plano vertical inclinado con líneas de diferente grosor y textura, el cual genera dos tonos sobre el aluminio que provoca sombras. En su parte frontal están embonados segmentos curvos y planos, las láminas en forma cóncava y convexa van entrelazándose conforme se requiere el desplazamiento vertical envolvente. Es una obra contundente unificada por el aluminio como material de textura uniforme. Evocativamente es una torre con nichos, ventanas y pasillos -posible paisaje- que interconecta oquedades con planos. Ensamblada la obra, con formas equilibradas por tamaño regular, con amplios planos que sustenta la estructura dándole fuerza visual al ensamblaje (f.78).



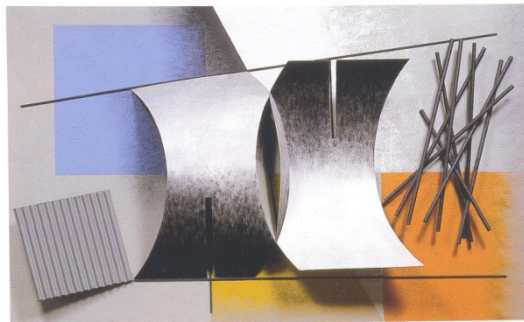
F. 78, Teodoro González de León, *Sin Título*, 1998



F. 79, Teodoro González de León, *Espacio cóncavo I*, 1999

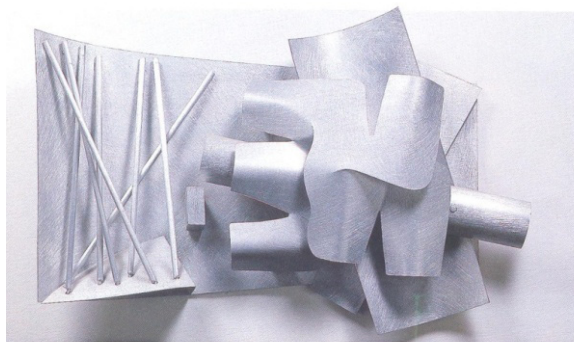
En *Espacio cóncavo I* de 1999, corresponde a un ensamblaje de aparente proyección escenográfica, el espacio horizontal está dividido por un plano en volumen que se recarga sobre la forma envolvente. En la parte izquierda del ensamble de pared hay líneas -cilindros en volumen- en amarillo colocados al azar o regladas, creando una repetición y diálogo entre ellas. Las líneas están recargadas en su plano anterior y colocado sobre una especie de piso, creando una profundidad real, es un nicho escenográfico. En la parte derecha hay un envolvente curvado de dos flejes cóncavos, que aprisionan un plano vertical inclinado en azul. La parte envolvente superior se acentúa con un cilindro recortado en movimiento atrapado con su fleje.

En la **composición** hay dos acentos en naranja, uno en volumen perpendicular al plano cóncavo envolvente y el otro es un plano inclinado y sujeto por los flejes que lo atrapan. El ensamblaje está sustentado por una forma rectangular de metal cóncava que hace de pared o plano escenográfico, incorporando dos momentos del montaje (f.79).



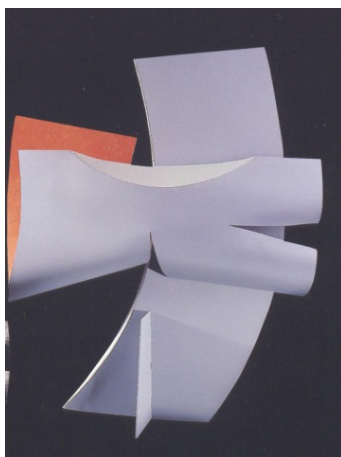
F. 80, Teodoro González de León, *Cóncavo / Convexo I*, 1999

Cóncavo / Convexo I de 1999 es un ensamblaje horizontal conformado con dos planos, cóncavo y convexo en metal, unidos por su vértice en la parte superior, aparentemente suspendidos entre dos líneas. Cada elemento curvado está dividido simétricamente con una apertura recta, en caso de que se unieran, se dividiría la forma en dos partes iguales. La posición de los planos curvados genera un espacio interno provocando sombras. En su parte izquierda se implementa en el fondo dos cuadrados uno rugoso en gris y otro liso en azul, ambos inestables. En la parte derecha del ensamble hay líneas al azar en volumen o regladas que cae una sobre otras y en su fondo existen dos planos de color degradado en amarillo y naranja. Se encuentran subdivididos por una línea negra horizontal en la parte baja y la otra línea negra en diagonal hace de límite para los elementos curvados. Creándose un **juego formal** de formas regulares que son parte de una serie de cóncavos y convexos, es un ensamble limpio que tiene una lectura rápida y recrea luz y sombra; son manos que llegan a complementarse (f.80).



F. 81, Teodoro González de León, *Berlín IV*, 2000

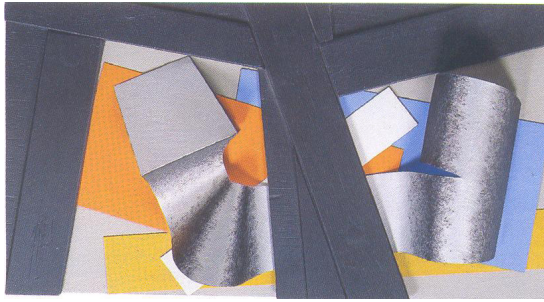
La obra *Berlín IV* es un objeto de contrapunto entre líneas al azar en posición vertical y los módulos sobrepuestos, uno sobre otros; crean volumen. Las líneas verticales van cayendo de izquierda a derecha generando un movimiento en diagonal. En su parte derecha del ensamblaje tenemos un enjambre de planos orgánicos curvos, embonados en una forma cóncava rectangular más amplia; todos los planos están unidos a la forma cóncava que abre su puerta para intercomunicar sus elementos que la sustentan. El ensamble se divide con un rectángulo pequeño en la parte media que hace de contrapunto con los dos elementos sustanciales que dialogan en la obra. Es necesario hacer hincapié en que las líneas están sobre un plano que hace de piso, descansando sobre su pared para ser abatidas por el azar o dirección futura, existe una evocación directa a la naturaleza, hojas y ramas en comunicación (f.81).



F. 82, Teodoro González de León, *Guatemala IV*, 2001

En *Guatemala IV*, 2001 dentro de la serie *Guatemala* hay una variante de color naranja, la forma exterior del artefacto está pintada en azul, se consagra la vertical prismática y el plano horizontal que la penetra. La lámina curvada abierta hacia arriba tiene un color naranja interno que enfatiza el espacio, generando un volumen virtual. En el **módulo** horizontal hay una depresión cóncava unida al plano que se enfatiza por la luz y la sombra del ensamble. La diferencia esencial en la serie es la combinación del color azul y naranja con otra similar *Guatemala I* que está pintada de blanco. Otra característica diferente es su curva amplia que deprime en la parte superior del volumen curvado y que al pintarse en azul enfatiza su lugar y hace la diferencia. Es un ensamble evocativo a las aves que circundan el espacio con sus alas extendidas.

Es un ensamblaje tridimensional con forma aérea de aluminio pintado de color. El prisma anterior curvado vertical sustenta la obra, en la parte media superior penetra una forma planimétrica arqueada, siendo un plano convexo abierto y penetrando diagonalmente a la forma vertical. La **lámina** acodada abierta hacia arriba crea un espacio interno que a su vez hace una sombra aumentando el volumen virtual de la pieza y generando yuxtaposición entre ambas formas. Hay dos planos que penetran la parte media, una especie de cilindro como cañón de arma bélica y en la parte inferior un plano pequeño colocado perpendicularmente que le da estabilidad al ensamblaje. El artefacto conserva evocaciones de forma etérea, alzándose hacia el espacio. La lectura es de izquierda a derecha, hace del ensamble un artefacto bélico o de puntería. Sus dos curvas que se conectan en forma de cruz generan virtualmente que el objeto vuele o se eleve creando sombras por el convexo de la forma principal, es sin duda un trofeo a estructuras livianas en la obra de González de León (f.82).



F. 83, Teodoro González de León, *Bosque negro A*, 2003

Bosque negro A de 2003 es un ensamblaje horizontal en la que hay planos de color en el fondo de la obra, creándose cierta inquietud por sus colores primarios que se expanden. Los planos negros que enmarcan parecen una construcción o columnas que aprisionan el módulo de lámina. El **color de fondo** -amarillo, azul y naranja- crea una yuxtaposición entre el módulo y la estructura sobrepuesta al ensamble; apareciendo dos elementos dispares dentro de una misma obra. El ensamble es un diálogo impuesto por la estructura arquitectónica negra, columnas desfasadas en diagonales condicionan al módulo de lámina gris que sostiene los planos de color. Existe una sensación visual en los planos de color que emergen o quieren salir, es una ventana por la que observamos acontecimientos (f.83).

3.3.2. OBRA PÚBLICA

La obra pública de ensamble escultórico de Teodoro González de León, consta esencialmente de **dos ensamblajes** implantados en el Auditorio Nacional, Centro de Arte y Cultura en la ciudad de México. "*Glifo*" de 2001, la encontramos subiendo las escaleras que rodean el patio interno del Auditorio, que hace de galería al aire libre. La segunda obra de González de León la ubicamos a la entrada del recinto. El **conjunto geométrico** "*Tres Figuras Áureas*" de escala humana lo emplazó al inicio de las escaleras que dan entrada al Auditorio.

La obra geométrica modular hace contrapunto con la arquitectura del recinto, la fuente como superficie y sobre todo con la obra *La Luna* (1993) de Juan Soriano. La triada de González de León fue emplazada en el 2007, constituye la acción final sobre la fachada-entrada

del Auditorio Nacional. El conjunto es híbrido ya que enmarca en un mismo espacio, la arquitectura, fuente y la escultura orgánica de ocho metros de Juan Soriano; provocando un barroquismo innecesario en la entrada y fachada del recinto.

En la portada del Auditorio en el extremo izquierdo encontramos placas conmemorativas, objetos incrustados a la fachada y pantallas electrónicas para eventos. Al conservar una cantidad de objetos distractores se desvirtúa el entorno arquitectónico del recinto. Sobre todo con la implantación de las "**Tres Figuras Áureas**" (2007), tratando de contraponer el ensamble geométrico con una obra orgánica de proporción mayor, generando un diálogo inconexo.

"**Glifo**" de 2001 es un ensamble generoso que constituye una obra pública por sus dimensiones y sistema de construcción. El autor lo emplazó dentro del lobby del Auditorio Nacional en la ciudad de México, instalándolo en la pared subiendo las escaleras que rodean por dentro el inmueble. Es un ensamblaje urbano constituido por módulos orgánicos que sustentan varias de sus series de pared. Ahora de manera amplia los módulos se entrelazan entre sí, son formas orgánicas delimitadas y unidas, las cuales se unifican en una estructura rectangular amplia en posición diagonal cóncava. En la parte posterior hay una estructura de líneas redondas en acero macizo que le dan la expansión necesaria y proporción a la pieza.



F. 84, Teodoro González de León, *Glifo*, 2001

El **ensamblaje** se encuentra sustentado sobre líneas entrecruzadas, dándole cuerpo a los módulos de acero inoxidable. Conforman la obra un escudo urbano, pudiendo despegarse del muro para ser utilizado en batalla. Sus armas trabadas son flechas que se unen para resguardar los emblemas

que integran el ensamblaje de pared. El contraste de la superficie rugosa de hormigón con incrustaciones de fragmentos de mármol, que sustenta el ensamble *Glifo*, se convierte en símbolo para el Auditorio Nacional, destacando su textura de acero inoxidable gris (f.84).

El ensamblaje "*Tres Figuras Áureas*" (2007) de Teodoro González de León, consiste en tres módulos o prismas irregulares contruidos con planos que generan cóncavos y convexos, hacen contrapunto a la fuente o pared de agua y a la obra de Juan Soriano. La obra tiene su propio basamento integrada a las escaleras que ascienden al Auditorio Nacional.

El ensamblaje lo encontramos integrado con prismas triangulares irregulares logrando diversos **cóncavos y convexos**, implantado en una pequeña plaza-basamento por líneas en el piso, logrando una armonía en su colocación. La segmentación de la base-plaza por líneas visibles y su conexión con las aristas o vértices de la triada, generan la acción áurea en diálogo entre las partes. Hay confluencias de aristas que articulan la forma de cada módulo con relación a las otras estructuras. La inclinación de los planos provoca un reflejo de luz en sus cóncavos, creándose sombras difuminadas o degradadas. Los espacios entre los tres módulos son equivalentes, y generan espacios negativos que se visualizan como formas contundentes.



F. 85, Teodoro González de León, *Tres Figuras Áureas*, 2007

En tal tesitura, el ensamblaje "*Tres Figuras Áureas*", articula la plaza haciendo una triada entre la obra, fuente-pared y la escultura de Juan Soriano. El contrapunto entre los objetos radica también, en su textura o epidermis por los materiales empleados, por un lado lo liso y gris del ensamblaje de González, por el otro la textura-pátina verdosa del broce orgánico de Soriano. Por último, la combinación con la fachada de hormigón pigmentada con fragmentos de mármol y piedra. Por lo que, los vértices juegan un papel preponderantemente en el equilibrio entre

todos los triángulos, ascendentes y descendentes. La pátina gris sobre el acero inoxidable, hace un esfuerzo de contener la luz y la sombra entre sus convexos, logrando una armonía en degradación en sus diferentes sombras proyectadas conforme a la posición solar (f.85).

El siguiente capítulo presentamos el desarrollo de la tesis, ya que nos avocamos a esbozar las tipologías de los **procesos técnicos conceptuales** del arte objeto en **México**. La demostración de nuestra propias tipologías objetuales, se sustentarán en la sección de Exposiciones en Museos Nacionales y en la tipología concreta desglosada de varias obras analizadas conjuntamente con otras de otros artistas.

Capítulo IV. *Assemblage* y Tipologías Objetuales en el Arte

Contemporáneo Mexicano

4.1. CONTEXTO LOCAL DE LA GENEALOGÍA, TREINTA AÑOS DE PRODUCCIÓN OBJETUAL

Los géneros del **arte-objeto y del ensamblaje** constituyen dos de las **aportaciones** de mayor trascendencia que los artistas del siglo que está por finalizar han hecho al desarrollo de la cultura artística mundial; ambos forman parte de ese gran rubro denominado de la tridimensionalidad postescultórica –esto es, de aquel cuyos procesos de producción son constructivos- y cuentan con una amplia **vigencia**. Dicha vigencia deriva, por una parte, de la certeza de que los géneros tradicionales carecen de la función social que tuvieron en el pasado y, por la otra de la evidencia de que es cada vez más limitado el alcance demográfico de las acciones de divulgación de los ejemplos de los géneros ortodoxos –hecho sin lugar a dudas paradójico si se tiene presente que las posibilidades de difusión masiva propias de nuestro tiempo son cada vez más amplias-; el cultivo del arte-objeto y del ensamblaje proviene, en suma, del hecho de que ante la situación descrita con respecto a las artes visuales, no caben sino dos vías preponderantes –además del cultivo exclusivo de los géneros del pasado-: una lo es la fusión no sólo genérica sino sistemática que implica el *arte-objeto* (cuyos productos son casi siempre utilitarios o, al menos, potencialmente usables), y la otra la constituye la práctica de géneros recientes que, aunque derivados de los tradicionales –como lo es el caso del ensamblaje-, permiten un mayor número de opciones artísticas y propician la interacción con géneros, incluidos los tradicionales.³³⁰

Recogiendo las palabras de Carlos Blas Galindo a modo de introducción, por sus certeras consideraciones acerca del ensamblaje y del *arte-objeto*. En el presente apartado abordamos la **tipología objetual que se desarrolla en México**, la documentación estudiada nos da evidencia de cómo los artistas radicados en el país se reciclan, asumen los procesos técnicos conceptuales del *assemblage* y los transforman dando lugar a

³³⁰ BLAS-GALINDO, Carlos, “*Ensamblajes postvanguardistas de Jaurena*”, 1991, <http://www.carlosjaurena.com/cb-galindo.html>. 17-10-2011.

otro tipo de obra artística. Las vanguardias del siglo pasado nos enseñaron, que al construir el artefacto con raíces de los hallazgos objetuales de las diferentes tendencias, forjamos un acercamiento a nuestro quehacer. La **hipótesis** que barajamos, consiste en que los artistas mexicanos aplicaron de manera audaz las prácticas que derivaron de aquellos años y aportaron al arte occidental nuevos conceptos y procesos próximos a la sociedad de consumo en México y que perduran en la actualidad.

Los artistas radicados en México, sin duda, complementan sus **preferencias tipológicas** cercanas a los conceptos argumentados en nuestra investigación en el capítulo primero,³³¹ que señala que el término *assemblage*³³² fue acuñado para indicar la yuxtaposición, fragmentación, desechos encontrados en la construcción del objeto. El dominio del término aducido lo proponen los críticos como derivado de los conceptos vanguardistas. La tipología con mayor número de seguidores es el **ready-made** por la selección del objeto utilitario o funcional, el encuentro del artista con fragmentos encontrados, seleccionados y, su modificación mínima que transformó parte del sistema del arte mexicano.

En el país aplicamos los **procesos metodológicos** del *neosurrealismo* forjando el término *arte-objeto*. Y a partir de la posmodernidad, valoramos el ensamblaje como alternativa objetual. Los artistas mexicanos aceptan que la tipología es el vehículo idóneo para reforzar, crear y presentar objetos contemporáneos; que van desde la combinación de imágenes, vídeo y medios electrónicos, hasta un objeto en el que se ensamblan todas las formas posibles.

Los extremos señalados con anterioridad los **demostraremos con los objetos tipo ready-made** de Gabriel Orozco, Abraham Cruz Villegas, Sofía Táboas, Damián Ortega, Pablo Vargas Lugo, Benjamín Torres, Mónica Castillo, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri y Eduardo Abaroa entre otros, son el cimiento de un cambio lingüístico y procesual en propuestas objetuales, las cuales las analizaremos en base a exposiciones referentes y fotografías de las obras.

Conforme a un primer análisis sobre las referencias e influencias en la producción de los artistas, encontramos que en México **generamos cuatro tipologías** dominantes, la primera consiste en la aplicación del ***assemblage y naturaleza***. La genealogía se fundamenta con la integración de objetos seleccionados conjuntamente con materiales de la naturaleza efímeros o encapsulados como pueden ser osamentas o animales disecados, ejemplificándolo con "*Matrix Móvil*" (2006); (f.63) de

³³¹ El Capítulo primero de la tesis, pp. 21 - 108.

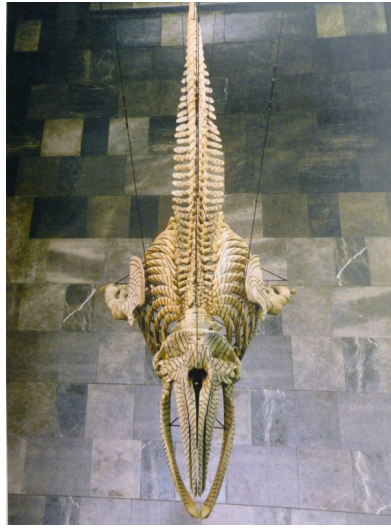
³³² En los folios 40-41 de la tesis, presentamos nuestra definición de *assemblage*, es un proceso técnico conceptual que consiste en: *acoplar fragmentos híbridos de la naturaleza que se empalman con objetos encontrados o seleccionados al azar. Su morfología es frágil, ya que unifica desechos de objetos en forma yuxtapuesta, con una tendencia a lo heterogéneo en su estructura final.*

Gabriel Orozco. En la segunda tipología contamos con **el ready-made**, con artefactos industriales, desechos y cambios mínimos en su estructura, así también, dentro de la tipología ubicamos los objetos del *pop* gadget. Otra tipología es la referente al **ensamblaje** con un acercamiento a procesos escultóricos y objetuales. Y, la cuarta tipología de la escena mexicana corresponde al **arte-objeto** con una raíz *neosurrealista* local combinada con los exvotos y sincretismos regionales.

Una primera **hipótesis** de la configuración tipológica mexicana, consiste en demostrar que los artefactos realizados en el país en su mayoría no cubren el expediente de un arte crítico en lo social o político, ya que no consideran el dilema actual del multiculturalismo, violencia y narcotráfico. Las exposiciones de productores objetualistas en México convergen en tipologías que simpatizan con el sistema gubernamental de la cultura y del mercado, como en la mayoría de los objetos que analizamos en las muestras del apartado con sólo cargas formales e irónicas. En las *Bienales de Arte* los artistas residentes exponen artefactos con la apología del objeto cotidiano, siendo el caso de **Damián Ortega y Gabriel Orozco**, que al desarmar un automóvil en fragmentos y suspenderlos en la galería o cortarlo por su mitad y ensamblarlo, crean un objeto no funcional como arquetipo del *ready-made* local

Para argumentar la genealogía local, presentamos el proceso creativo de **Gabriel Orozco**, contamos con la entrevista de María Minera "Conversación con Gabriel Orozco" con motivo de su exposición individual en el Palacio de Bellas Artes (2006), ciudad de México y, que nos da **parámetros** de su quehacer objetualista. El tema inicial versa sobre el juego geométrico y la escala para sus artefactos. La constante marca que todos los objetos que expone conservan cierta **geometría** o le aplica lo geométrico a la epidermis de la obra. En la entrevista nos confronta con la idea del juego geométrico, "es interesante pensar en cómo puede trastocarse la geometría que genera esas reglas de conducta (incluso para ti mismo). El juego en el arte es ése: rejuvenecer esa geometría darle la vuelta."³³³

³³³ MINERA, María, "Conversación con Gabriel Orozco" en *Letras Libres* 2006. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>, 2006. 13.10.2011



F. 63. Gabriel Orozco, *Matrix Móvil* (Ballena Gris), 2006

En tal tesitura, sobre la escala como elemento formal en la obra de Orozco, la visualizamos en su **ensamblaje** "*Matrix Móvil*" (2006) y su intervención lineal en los huesos externos de la osamenta suspendida dentro de la Biblioteca Vasconcelos de la ciudad de México. Encontramos también, **intervención** geométrica en billetes de tren, moneda papel y objetos de mesa. En la entrevista Orozco nos informa que, "en todo lo que hago hay un juego de escalas y estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego en la escala del individuo y su entorno."³³⁴ Abundaremos con mayor detalle el proceso creativo del artista en la sección de exposiciones del apartado.

Otro artista que abordamos para argumentar sobre la **genealogía local**, es el caso de **Damián Ortega** (ciudad de México, 1967). Su obra emblemática se exhibió en la 50 edición de la Bienal de Venecia, con la obra "*Cosmic Thing*" (2001); (f.86), un Volkswagen escarabajo despiezado y colgado del techo. La pieza es una **fragmentación de componentes** del automóvil "*VW Escarabajo*" como una constelación de objetos en el espacio de la galería. Armando Tejeda nos dice al respecto, "Ortega empezó a trabajar con escultura, con las manos, con la materia prima, pero también con los objetos que se encontraba en la calle, con el material de primera mano y cercano."³³⁵

Así también, Ortega en su proceso creativo combina el objeto encontrado de lo cotidiano con aspectos **científicos**, desarrollando su

³³⁴ MINERA, María, op. cit., "Conversación con Gabriel Orozco", *Letras Libres* 2006.

³³⁵ TEJEDA, Armando, *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente*. Periódico La Jornada, 12.11.2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul.20.10.2011>.

lenguaje en el arte objetual, ya que se basa en revistas científicas como en "*Campo de Visión*" (2008); (f.87) y logra un acercamiento a la ciencia desde su punto de vista como artista. Además Armando Tejeda nos dice, que el artista busca "la esencia de los objetos, su mínima expresión, entenderlos desde dentro; es una *constante* de su obra, para la que con frecuencia se basa e inspira en teorías científicas."³³⁶ Dentro de los aspectos del ensamblaje la fragmentación es esencial en su obra, los objetos **seleccionados** se compaginan en el entendimiento certero de la unidad de las piezas con respecto al todo. La unificación de las **partes desmembradas** le da a Ortega un entendimiento para buscar relaciones de empalme entre los objetos y entre los componentes, para determinar la forma final.



F. 86, Damián Ortega, *Cosmic Thing*, 2001



F. 87, Damián Ortega, *Campo de Visión*, 2008

³³⁶ TEJEDA, Armando, *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente*. Periódico La Jornada, 12.11.2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul.20.10.2011>.

En el presente capítulo, nos corresponde **comparar para clasificar** y establecer entre las distintas referencias genealógicas del objeto, según las afinidades que advertimos entre los **cuatro rasgos tipológicos** señalados: *assemblage* y *naturaleza*, *ready-made*, ensamblaje y *arte-objeto*. Las influencias y referencias que reciben los artistas mexicanos son abordadas en el análisis de las piezas de las siguientes secciones del apartado.

Proponemos un **acercamiento sistemático** y amplio sobre la **tipología mexicana en el campo de los procesos conceptuales del arte objetual**. El **análisis** que presentamos de diversos artefactos entre ellos mismos, con relación a otros de distinta línea de investigación de artistas, ha provocado un **cuerpo analítico** de primer orden. Además hicimos un recorrido visual transversal, en **trece exposiciones nacionales** de artefactos objetuales, concluyendo que contamos con una tipología objetual que se aplica en la actualidad en nuestro medio artístico.

Para la siguiente sección del apartado, analizaremos trece exposiciones de los últimos **treinta años en México**, que nos dan luz sobre la incidencia objetualista para comparar la evolución en el tiempo de nuestras tipologías sustentadas en los procesos técnicos conceptuales globales, ya que abarcamos desde la década de los ochenta hasta el 2011, aclarando que las muestras expositivas corresponden a **Museos Nacionales en México**.

4.1.1. EXPOSICIONES DE ASSEMBLAGE EN MUSEOS NACIONALES EN MÉXICO (1981-2011)

El recuento puntual de trece exposiciones en México, relacionadas con la tipología mexicana del ***assemblage* y *naturaleza*, *ready-made*, *ensamblaje* y *arte-objeto***, nos dan un panorama del quehacer de sus artistas radicados en el país y la evolución de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual. Aparecen las muestras expositivas como información pertinente para demostrar la vigencia del objeto artístico, **analizándolo y confrontándolo con otros artefactos y productores** que tienen referencias en común. Las exposiciones datan de 1981 al 2011, comprobando el énfasis preponderante del *ready-made* con algunos artistas en lo individual. Emergieron en el país exposiciones simultáneas de *assemblage* y *arte-objeto* (2007-2011), escogimos las más representativas de instituciones públicas de mayor prestigio, por la museografía que acompañaron y la generación de textos críticos.

Señalamos para cada exposición: título, fecha, institución, artistas participantes, itinerancias y análisis de un grupo de objetos representativo.

A partir de la década de los ochenta, visualizamos exposiciones con una escultura creada por sistemas de construcción, denominada **ensamblaje con materiales industriales** y con tendencia a la abstracción. El cambio se inició con las "*Trienales de Escultura*" convocadas por Instituto Nacional de Bellas Artes y, en "*Espacios Alternativos*" (1970-1988). Para la década de los noventa las muestras tipológicas cercanas al *assemblage*, *ready-made*, ensamblaje y *arte-objeto*, han sido frecuentes. Analizaremos el recorrido temático, conceptual de las muestras, abordando la **comparación** de los objetos con imágenes que nos dan conclusiones formales o acercamientos a procesos creativos de nuestros artistas locales, considerando la fecha de producción de los artefactos.

4.1.1.1. "*GERMÁN CUETO (1893-1975)*"; PRIMERA EXPOSICIÓN SOBRE ENSAMBLAJE

Museo de Arte Moderno, ciudad de México

1981

Organización: José de Santiago Silva

Curaduría: Fernando Gamboa

Artista: Germán Cueto

La primera exposición que encontramos sobre el ensamblaje es la de **Germán Cueto** (ciudad de México, 1893 - 1975) en 1981, fue una muestra retrospectiva de **sesenta años de producción** realizada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, organizada por José de Santiago Silva y bajo la curaduría de Fernando Gamboa. La exposición consolidó en el país al precursor del ensamblaje Germán Cueto, ya que además de presentar pintura, gráfica, escultura, esmaltes, exhibieron su primer ensamble "**Máscara**" (1920); (f.64).

La serie Máscaras a lo largo de toda su creación fue tema recurrente en el ensamble, ya que utilizaba cartón pintado de color, láminas delgadas de cobre, hierro y aluminio. En la serie, Germán Cueto estableció parámetros para lograr su objetivo, a través de un proceso de experimentación, **exploración de materiales** industriales neutros y, de su entorno apegado a los procesos mecánicos de su época, al respecto Serge Fauchreau nos dice que "...piénsese en la "*Tehuana*": cobre, latón, aluminio, madera (f.71). Este trabajo de herrero es ciertamente lo que caracteriza y singulariza a Cueto en México: golpear, doblar, retorcer, recortar, soldar los metales le separa de los tallistas de piedra que se forman, en México, en la Escuela de

Talla Directa, y se acerca a los escultores españoles: Pablo Gargallo, Julio González, De Crefft, Acín."³³⁷

Otra área recurrente es su temática abstracta, evocativa a la naturaleza y armónica en la **yuxtaposición de materiales y formas**, al respecto Navarrete nos comenta lo siguiente: "Desde las máscaras y los objetos chatos y abultados de sus inicios, cuyo exceso de materia y bizarria caricaturesca no dejan de sorprender, hasta las espigadas esculturas de lámina de metal que parecerían posteriores, todo tiende a señalar en este artista un deseo de decantación formal y aspiración a crear un lenguaje a fuerza de experimentación con los materiales."³³⁸

La experimentación con la línea y planos de bajo calibre para dibujar en el espacio, es una constante que se visualiza en la obra "**Cabeza**" (1935); (f.68) al respecto Evodio Escalante nos dice:

Me refiero a aquellos trabajos realizados con metal, y en especial a los que utilizan delgados cortes de lámina o, de manera más estricta, el alambre. El alambre lo que permite es dibujar en las tres dimensiones del espacio No ocupar el espacio, sino dibujar el espacio. El peso de la materia, la gravedad terrestre, quedan nulificados con estos trazos endebles del alambre que producen volúmenes sin volumen...un espacio donde los huecos pesan más que la presencia misma referida por la escultura.³³⁹

Los referentes directos en el quehacer de Cueto son **Julio González** (Barcelona, 1876 - París, 1942) y **Pablo Gargallo** (Zaragoza, 1881 - Barcelona, 1934), entre otros, lo anterior nos lo da a conocer el crítico de arte Serge Fauchereau. Analizamos las obras de los autores citados con relación a elementos formales como lo cóncavo y convexo, la **planimetría**, el movimiento de la línea y, su temática sobre la concepción de la máscara bajo esas premisas, nos adentramos a la las obras de los tres escultores, para señalar las **referencias mutuas** entre varias obras y citas que fundamenten lo esgrimido. En el ensamblaje "*Onda*" (1956-1969); (f.75) de **German Cueto** la forma undulante vertical que protagoniza el ensamble la encontramos en la obra, "*Femme au miroir*" (1936-37); (f.89) de **Julio González**, ya que es una escultura que las líneas verticales conjuntamente con planos cilíndricos envuelven en sus extremidades inferiores el cuerpo de la mujer. En forma contraria Cueto utilizó los planos como líneas en el ensamblaje "*Cabeza*" (1935) en el que convergen formas **cóncavas y convexas** y, cercanas a la obra "**Greta Garbo**" (1930); (f.88) de **Pablo Gargallo**.

³³⁷ FAUCHEREAU, Serge, "*Germán Cueto*", Barcelona, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004. pp. 66 y 67.

³³⁸ NAVARRETE, Sylvia y Otros, "*Germán Cueto*, "Experimentación y Vanguardias", México, CONACULTA-INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 2006, p. 9.

³³⁹ ESCALANTE, Evodio y Otros, "*Germán Cueto*, un Ensayo de Restitución", CONACULTA-INBA, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 2006, p.62.

Lo esencial de los tres escultores corresponde al **tratamiento de la superficie** o planimetría escultórica, ya que utilizan lámina de metal o planos en bronce como en "**Máscara de Kiki**" (1928); (f.91) de Pablo Gargallo, en una envoltura de espacio. Los elementos formales como cóncavo, convexo y ángulos, es común a los tres escultores, toda vez que a Julio González "le interesa del cubismo, en primer lugar, es el análisis de los volúmenes por medio de los planos y, en segundo lugar, el tratamiento cubista de la relación entre las figuras y el fondo sobre el que se perfilan."³⁴⁰

La superficie o planimetría fue un **referente** concreto en la obra de Cueto, la encontramos en la mayoría de sus piezas. En tal sentido la planimetría de Julio González, "le permitió también familiarizarse con las construcciones cubistas que Picasso había hecho con planchas metálicas, cartón o madera en (1913 -1914) y, de nuevo en (1924-1925); estas obras le guiaron en sus primeros pasos por el camino de la creación de un nuevo lenguaje escultórico."³⁴¹

Otro tema que tratan los tres escultores es la **máscara**, conforme a su lenguaje singular de cada uno de ellos, las de González son expresivas como en "**Montserrat criant**" (1938 -1939); (f.90), con connotaciones de soledad, violencia y acontecimientos de guerra, en cambio las de Gargallo tiene que ver con la síntesis de la figura y con el glamur en "**Greta Garbo**" (1930); (f.88) y, las máscaras en cartón juguetonas de color de Cueto como en "**Máscara 1**" de 1924 (f.65).

El cambio radical en la escultura de **plancha de acero** lo constatamos en los tres escultores bajo un desarrollo particular y es sin duda que "... esa revolución consistía en **substituir las masas y volúmenes llenos** de la escultura tradicional, por un nuevo lenguaje hecho de planos, líneas y vacíos. La utilización activa del vacío y del espacio sería el equivalente escultórico de la función activa que el espacio pictórico cubista ejerce en la configuración de las figuras que contiene."³⁴²

En ese mismo sentido, Cecile Goldscheider, nos dice sobre la **eliminación** del volumen como el hallazgo principal de Pablo Gargallo "le corresponde el mérito de haber llevado a sus últimas consecuencias las experiencias iniciadas por Alexandre Archipenko en los albores del cubismo. A los huecos sugeridos del volumen, a la yuxtaposición de superficies planas, él debía añadir el vacío vuelto expresivo mediante su aprisionamiento en la red de la líneas rígidas del metal."³⁴³

³⁴⁰ Texto de Sala, de la colección *Julio González*, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, España, p. 5.

³⁴¹ Texto de Sala, de la colección *Julio González*, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, España, p.5

³⁴² Texto de Sala, de la colección *Julio González*, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, España, p.7.

³⁴³ GOLDSCHIEDER, Cecile, *Pablo Gargallo*, Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, p. 9.

Los elementos formales de construcción de los ensamblajes por parte de Gargallo y González **influenciaron** a Cueto sobre los materiales industriales como la varilla, desechos de maquinaria o la construcción con planos para ser repujados o doblados, en tal virtud crearon en un principio los **tres escultores** una metodología de **construcción** "...por medio del nuevo lenguaje escultórico...de varillas y planchas repujadas, forjadas o soldadas, aristas, líneas, planos, huecos, perfiles luminosos, sombras envolventes, texturas cálidas, gestos esbozados y contrapuntos escondidos. El resultado es una estatua arquetípica y, sin embargo, radicalmente nueva."³⁴⁴



F. 88, Pablo Gargallo, *Greta Garbo*, 1930



F. 75, Germán Cueto, *Onda*, 1956 -1969



F. 89, Julio González, *Mujer ante el espejo*, 1936-37



F. 68, Germán Cueto, *Cabeza*, 1935

³⁴⁴Texto de Sala, de la colección *Julio González*, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, España, p. 13.



F. 90, Julio González, *Montserrat criant*, 1938-1939



F. 91, Pablo Gargallo, *Máscara de Kiki*, 1928

4.1.1.2. "EDGAR NEGRET. DE LA MÁQUINA AL MITO"

Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, ciudad de México

1992 (27 febrero - 17 mayo)

Organización: Centro de Arte Crisol

Curaduría: José María Salvador

Artista: Edgar Negret

Edgar Negret nace en la ciudad de Popayán, Colombia en 1920,³⁴⁵ inició sus estudios artísticos en **Colombia** y se trasladó siendo joven a Europa y Nueva York, donde desarrolló su lenguaje de ensamble escultórico. La exposición *De la maquina al mito* (1992), es la primera exposición del artista en un museo nacional, en ella presentó sus **ensamblajes en aluminio pintados y atornillados** en sus partes. La muestra generó un choque con los escultores que practican las diferentes técnicas de soldadura con herramientas y maquinaria especializada y, que gran parte de esas esculturas son de placa de acero con formas **geometrizadas**. La exposición de Negret le dio a la escena nacional otra **alternativa al ensamblar láminas de aluminio con sujeción como el atornillado** o remachado, demostrando que la técnica no obstaculizaba la forma y la belleza de las

³⁴⁵ RAYNOR, Vivien, en The New York Times

<http://www.colarte.com/recuentos/N/NegretEdgar/critica2.htm#Eugenio%20Barney> 28.10.2011

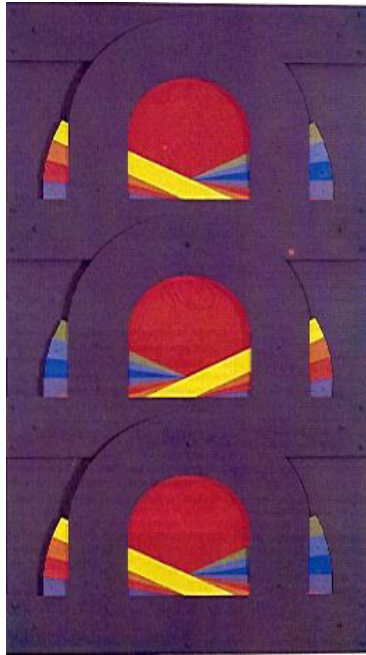
esculturas ensambladas. A partir de la exposición citada se incrementaron los ensamblajes escultóricos en México lo que habla de la influencia del escultor en las siguientes generaciones.

A diferencia de Germán Cueto, interesado por la experimentación de los lenguajes y el ensamblaje de materiales reciclados, la obra de Edgar Negret se inscribe en un lenguaje más concreto, dibujando las formas que requiere su escultura, **ensamblando sus partes y pintando la superficie**. Germán Cueto y Edgar Negret influyen de manera inicial al arquitecto Teodoro González de León en la utilización de planos de color en aluminio y, en la aplicación formal, la utilización de cóncavos y convexos. Sin embargo, el primer escultor mexicano que realizó un relieve abstracto, fue sin duda Germán Cueto con la obra "*Abstracción*" (1948); (f.70), cercana a los relieves de Negret y a los proyectos de González de León.

Negret visualizó la conveniencia de iniciar una propuesta con su lenguaje visual que tendría dos componentes esenciales, primero una temática sobre la cultura Inca y la segunda consistente en crear un **ensamblaje orgánico**. La organicidad de la forma lo lograría con un sistema modular de repetición, como círculos, prismas geométricos y espacios iguales entre las láminas. Visualmente la obra se convierte en orgánica por la acumulación de **módulos** en repetición y pintados, al respecto Vivien Raynor, escribió en el "*New York Times*" (1986) sobre la propuesta organicista lo siguiente:

...cortadas las láminas de aluminio según las especificaciones del artista cada escultura pintada de rojo, blanco, amarillo o negro, está hecha con uno o dos elementos repetidos –usualmente un disco o una especie de cinta torcida- y están unidos con tornillos o con pequeñas tuercas. La primera impresión es de perfección industrial pero pronto las repeticiones comienzan a tomar un carácter biológico: los discos, en racimos, parados en sus bordes, sugieren organismos revelados por microfotografía: las cintas abriéndose a partir de un núcleo, los pétalos de una flor o un coral con ramas. No es sorprendente, sin embargo, encontrar que el sujeto básico de Negret son los Andes (título de la exposición) y el carácter de las civilizaciones que crecen allí, dominado el paisaje en toda su increíble variedad, más que complementándolo."³⁴⁶

³⁴⁶ RAYNOR, Vivienne, *The New York Times*, 1986. <http://www.colarte.com/recuentos/N/NegretEdgar/critica2.htm#Eugenio%20Barney> 28.10.2011



F. 92, Edgar Negret, *Bandera del Inca*, 1987

Siguiendo la línea de investigación de Negret, utiliza un sistema compositivo que se define por la técnica de unión de **láminas** dobladas y atornilladas. Sin embargo, la composición cuaja al insertar al objeto módulos en progresión de manera aritmética y forjando una forma asimétrica que genera repeticiones en un ángulo específico. En tal sentido, John Stringer para el catálogo de Negret "*25 años Después*", obra exhibida para el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1979), escribió lo siguiente:

...los trabajos de Negret por estar hechos de láminas dobladas y atornilladas de aluminio pintado, requieren una cuidadosa y detallada ingeniería. Las progresiones que usa eliminan la posibilidad de lo prefabricado y no obstante su intrínseca naturaleza mecánica, las esculturas expresan una unidad orgánica: la síntesis de naturaleza y máquina. Aunque emplea la repetición, posee un marcado gusto por la asimetría poniendo con frecuencia elementos en un ángulo, para destruir su simetría inherente. La armonía de las esculturas de Negret está en la lógica y en la pureza de su construcción y diseño, las piezas tienen títulos que son a la vez descriptivos y evocativos.³⁴⁷

³⁴⁷ STRINGER, John, catálogo "*25 años Después*", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979. <http://www.colarte.com/recuentos/N/NegretEdgar/critica2.htm#Eugenio%20Barney> 28.10.2011



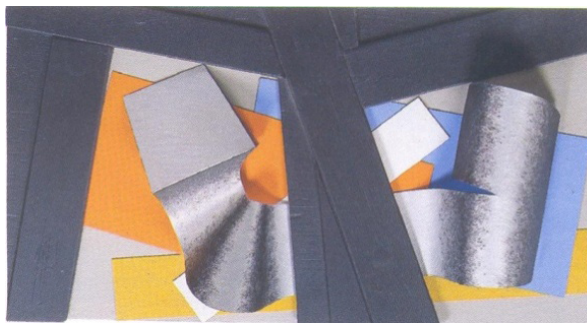
F. 93, Edgar Negret, *Cascadas*, 1999

Por último, el sistema de ensamblaje de Negret con superficies de materiales industriales, bordes de luz y color lo observamos en la obra "*Untitled*" (2008); (f. 94) de **Thomas Glassford**, en la que unifica franjas pitadas en aluminio con proceso industrial en acabados lumínicos, **siguiendo de cerca el color** que utiliza Negret en sus ensamblajes (f.92), ya que hace combinaciones con colores primarios. En la misma sintonía en la obra "*Bosque negro A*" (2003); (f.83) de **Teodoro González de León** observamos **franjas unitarias** de color. Podemos concluir que lo **tres escultores aplican el color plano** en sus ensamblajes de pared o exentos. El color industrial en la escultura contemporánea es contundente por la gama de colores y equipo mecánico o con decisiones para ordenador se cubren las superficies de color de una manera nítida y de acabado perfecto. Al respecto Jane Allen y Derek Guthrie del "Chicago Sun Tribune" (1972), nos dice:

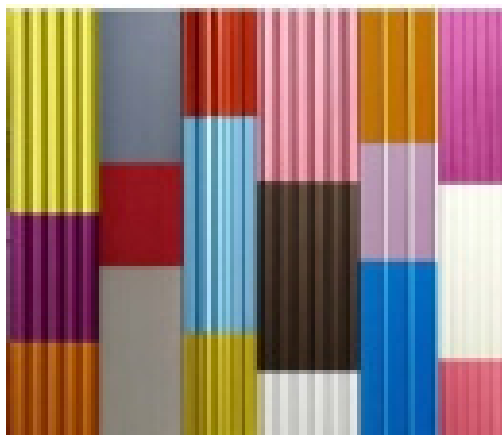
Un aspecto interesante del trabajo del artista colombiano es que aunque superficialmente recuerda ensamblajes de materiales industriales encontrados en las estructuras metálicas en forma de 1 o de T- cada una fue diseñada por el artista y fabricada bajo sus especificaciones. No existe nada accidental en su trabajo. Bordes planos, luces y sombras están agudamente contrastados, y gradualmente se resuelven ellos mismos en formas y patrones repetidos. Aunque las piezas aluden a la maquinaria moderna, son claramente el trabajo de un hombre que no ha perdido su fe en el significado de las armonías visuales abstractas. La escultura de Negret hace muy pocas concesiones a la sensibilidad del observador. Pintadas de rojo, negro o blanco, los trabajos permanecen aislados dignos de atención pero sin demandarla.³⁴⁸

³⁴⁸ JANE, Allen y Derek Guthrie del Chicago Sun Tribune (1972) <http://www.colarte.com/colarte/cons pintores.asp?idartista=1209&pagact=1&dirpa=http%3A%241col%24%241col%24www.colarte.com%241col%24recuento s%241col%24N%241col%24NegretEdgar%241col%24critica2.htm#Jane%20Allen%20y%20Derek%20Guthrie.26.10.2011>.

En tal circunstancia, **cercano** a la composición de los ensamblajes de Negret contamos con la obra, "*Midnig Aloft (IRS#5, 2x)*" (1989); (f.77) de **Frank Stella** (Massachusetts, 1936) y, que tiene también confluencia con Glassford, ya que utiliza el aluminio de soporte para la aplicación de la pátina de color, pero de forma contraria, ya que esparce los pigmentos de manera manual creando **expresión** en los choreados sobre la superficie. Los escultores analizados se unifican con la aplicación plana del color, pero de forma independiente como en "*Casada*" (1999); (f.93), ya que Negret recurrió al color amarillo de forma unitaria. En la obra "*Bosque negro A*" (2003); (f.83) de González de León y en "*Untitled*" de Glassford observamos el juego del color que realizan en una combinación variada de franjas, con un proceso industrial en su cubriente. Sin embargo en "*Bandera del Inca*" (1987); (f.92) Negret juega con **franjas de color** sobre el relieve, acercándose a su temática.



F. 83, Teodoro González, *Bosque negro A*, 2003



F. 94, Thomas Glassford, *Untitled*, 2008



F. 77, Frank Stella, *Midnight, Aloft (IRS#5, 2x)*, 1989

4.1.1.3. "ENSAMBLAJES Y EXCAVACIONES. LA OBRA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN 1969-1996"

Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, ciudad de México

1996 (26 noviembre 1996 - abril 1997)

Curaduría: Miguel Cervantes

La exposición de **Teodoro González de León** (ciudad de México, 1926) señala una virtud esencial, por primera vez en el país los organizadores del Museo Rufino Tamayo utilizaron para la muestra la **denominación ensamblaje**. El arquitecto y escultor presentó proyectos de pared con la técnica del ensamblaje, montando sobre superficies formas cóncavas o convexas. EL color sobre paneles plantea una obra con diferentes pátinas, acercándose al *collage* de **Juan Gris** (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, Boulogne-Billancourt, 1927). La temática consistió en un entretrejo entre sus conceptos de **arquitectura** y ensambles, en una propuesta tipológica.

En la entrevista que le otorgó González de León a José Ramón Calvo Irurita, acepta que tiene referencias del cubismo en su obra y en especial las pinturas de **Juan Gris**. La obra "*Bodegón con persiana*" (1914); (f.95) de Gris es un **referente** en los ensamblajes de González de León, lo refrenda Calvo Irurita de la siguiente forma, "los *collages* cubistas como los ensamblajes puristas han sido paradigmáticos en el universo plástico de Teodoro González de León, y al mismo tiempo parecen haber surgido dos métodos de composición arquitectónica: la excavación y el ensamblaje."³⁴⁹

³⁴⁹ CALVO, Irurita, José Ramón, "*Cinco preguntas*, en *Ensamblajes y Excavaciones*", México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 30.

Por otro lado, la influencia de **Germán Cueto** por sus obras "abstractas" a la obra de González de León es significativa, ya que en la obra "**Abstracción**" (1948); (f.70), Cueto la estructuró con plano sueltos de madera con diversas pátinas que en su composición logra una abstracción lírica, lo anterior lo constatamos en la obra "**Cóncavo / Convexo I**" (1999); (f.79) de González de León. Dentro de la composición de la obra anteriormente citada en aluminio pintada en sus planos, así también encontramos, **influencia directa de Frank Stella** y, que Jaime Moreno Villarreal afirma sobre la conexión entre ambos, se refiere a relieves con la integración del color primario en combinación con el del material de soporte, nos comenta Moreno lo siguiente:

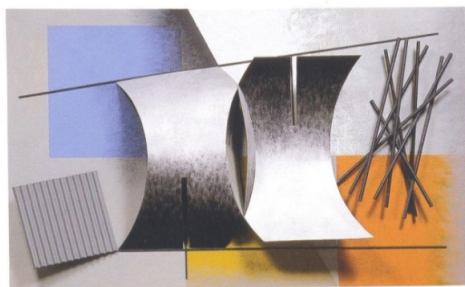
No es casual que en los contemporáneos ensamblajes en relieve aparezcan los instrumentos del taller -escuadras, curvógrafos, transportador en Frank Stella; planchas de madera, cilindros como 'planos', trapos en González de León, pero el artista: Teodoro González de León también conserva referencias a su lenguaje arquitectónico, como tubos, marcos y cornisas; las referencias son constructivas, y el camino de retorno parece cimentarse en la unidad de una abstracción de la forma con su humanización.³⁵⁰

En el ensamblaje "*The Science of Laziness*" (1984) (f.96) de **Frank Stella**, contamos con un obra con dos aspectos centrales, por un lado rompe con el formato rectangular sale del cuadro y por el otro acompaña la composición con figuras geométricas (cilindros y cono truncado) en volumen. En la obra de Stella, localizamos una variante importante un **tratamiento expresivo del color** con texturas amplias y amorfas, contrario a lo que hace Germán Cueto y Negret. Sin embargo, Stella se acerca a la obra de González de León al presentar figuras y prismas geométricos de color en el plano del relieve.



F. 95, Juan Gris, *Bodegón con persiana*, 1914

³⁵⁰ MORENO, Villarreal Jaime, "Inclinaciones: La Obra Plástica de Teodoro González de León" en *Ensamblajes y Excavaciones*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en ciudad de México, 1996, p. 284.



F. 79, Teodoro González de León, *Cóncavo / Convexo I*, 1999



F. 70, Germán Cueto, *Abstracción*, 1948



F. 96, Frank Stella, *The Science of Laziness*, 1984

Museo de Arte Moderno, ciudad de **México**

1997 (15 Mayo-17 Agosto)

Organización: Dra. Teresa del Conde

Artistas: Lourdes Almeida Barba, Cristina Bremer, Leonora Carrington, Sofía y Ana María Casanueva, Juan Castañeda, María Eugenia Chellet, Arnaldo Coen, Miguel Ángel Corona, Xavier Esqueda, Rene Ferreiro, José Fonseca, Pedro Friedeberg, Elva Garma, Gelen Gas, Alberto Gironella, Alan Glass, Miguel Ángel González Casanova, Juan González de León, Víctor Guadalajara, Yolanda Gutiérrez, Becky Guttin, Lucero Isaac, Calos Jaurena, Enrique Jezik, Laurie Litowitz, Arturo Mecalco, Yoko Ono, Adolfo Patiño, Yany Pecanins, Ángel Ricardo Ríos, Lucila Rousset, Froylán Ruiz, Paula Santiago, Diego Toledo, Mario Torres Peña, Nahúm B. Zenil.

La exposición "*Diálogos Insólitos: arte-objeto (1997)*" se caracterizó en presentar la **producción objetual** que realizaban los artistas residentes en México. Las obras rondaron entre ensamblajes, construcciones, *ready-made postconceptuales* y *arte-objeto*. Podemos afirmar que, la muestra presentó al **arte-objeto** acuñado por los surrealistas europeos residentes en el país (1938), con objetos contextualizados a temáticas actuales. Avalaron los contenidos formales dos ensayos críticos, analizados en el capítulo segundo de tesis,³⁵¹ correspondiendo a **Carlos Blas-Galindo** con el texto "Arte-Objeto" y **Edgardo Ganado Kim** con "Del sujeto al objeto".

En el ensayo "Del sujeto al objeto", Edgardo Ganado Kim establece su definición del ensamble y del *arte-objeto*, -superficie pictórica y narrativa- y, nos dice:

Una escultura puede ser o no un ensamblaje, en cambio el *arte-objeto* siempre lo es. De la misma manera, la apropiación de diversos materiales, casi siempre encontrados o recolectados, no se modelan o se desbastan sino son pegados, agregados, estructurados de la misma forma que lo hacen algunos escultores. Durante los últimos años las raíces del surrealismo en México se han diversificado, el género *arte-objeto* ha cobrado cierta importancia dentro del medio artístico, cada día se produce más artefactos, cajas o ensambles.³⁵²

Por otro lado, Blas-Galindo, nos comenta que la tipología de mayor empeño es el ensamblaje de la siguiente manera, "el género prevaleciente en la

³⁵¹ Capítulo Segundo de tesis, pp. 111-194 y la sección sobre *Arte-Objeto*, p. 150.

³⁵² BLAS-GALINDO, Carlos y Edgar Ganado Kim, *Diálogos insólitos, arte objeto*, México, Museo de arte moderno/INBA, 1997, p. 14.

[exposición citada] es el del ensamblaje. Se define como **collage 3D**.³⁵³ En síntesis los ensayos curatoriales no aportaron elementos distintivos entre las obras para evidenciar posibles terminologías. En tal virtud, los textos explicativos carecieron de diferencias conceptuales para entrever los procesos técnicos conceptuales del arte objetual en México. En la sección final del apartado presentamos evidencia fotográfica sobre la muestra señalada, entrecruzando las obras y exposiciones referentes.

Por otro lado, en un afán de **contrastar contenidos de las exposiciones referentes** al *arte-objeto*, hacemos alusión a la muestra "*La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*" (2007) en el MUCA de la UNAM, los curadores exhibieron una sección sobre *arte-objeto* dentro del *neomexicanismo*, en el que desmitifican el objeto narrativo encapsulado de la tipología, haciendo participar las obras en un contexto evolutivo en el país. Otra muestra que **entrecruza la información** de lo anteriormente señalado es la exposición "*¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*" (2011) del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Además de convalidar la tendencia del *arte-objeto*, relanza varias preguntas sobre el contexto de lo nacional e identidad como lo señala la curadora Josefa Ortega:

La noción de patria y el concepto de nación componen uno de los ejes aglutinadores de la construcción de la identidad, entendida en la modernidad política sobre todo como adhesión institucional. Para los artistas de los ochenta la apropiación de los símbolos nacionales se constituyó como posibilidad de diversas lecturas críticas de los valores promovidos por el Estado y su ideología posrevolucionaria. Así, en la obra se ofrecen distintas relecturas, algunas irónicas, otras paródicas e irreverentes de la historia oficial y de sus "héroes" más venerados. Estos cuestionamientos de los mitos de la nación son aderezados con la inclusión burlona de elementos *kitsch* o de "mal gusto" que subrayan lo inefectivo y simulado de las narrativas oficialistas.³⁵⁴

Concluimos que en las tres exposiciones de 1997 al 2011, se ha **fortalecido** el *arte-objeto* como una continuidad de expresiones nacionales que avalan una tipología específica en nuestro territorio. Sin embargo, se repiten obras de artistas que han compartido su quehacer en las diversas muestras. Los objetos de las tres exposiciones conservan una dimensión local por su narrativa, sincretismo y lo más significativo un dejo de contemporaneidad.

³⁵³ BLAS-GALINDO, Carlos y Edgar Ganado Kim, *Diálogos insólitos, arte objeto*, México, Museo de Arte Moderno/ INBA, 1997, p. 9.

³⁵⁴ ORTEGA, Josefa, catálogo de *¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (2011), Museo de Arte Moderno, ciudad de México INBA, 2011, p. 4.

Por lo que, los artistas locales siguen concibiendo el objeto tridimensional de la tendencia, y asumen un proceso técnico conceptual dentro del arte objetual occidental.

Ahora, nos toca analizar obras concretas de artistas de la muestra *Diálogos Insólitos: arte-objeto* (1997). La pieza "*Asesino Serial*" (1996); (f.97) de **Carlos Jaurena** (ciudad de México, 1964), se encuentra **encapsulada con la fotografía** del asesino y la palabra *perpetuidad*, quizá es el tiempo que debe estar en el reclusorio. El *arte-objeto* contiene una serie de instrumentos de tortura, como armas blancas que utilizan los asesinos seriales.

La composición en blanco y negro es sustancial para crear dramatismo en la pieza, las sombras, armas colgadas como lluvia y un retrato efectivo por sus características morfológicas, redondean la estructura efectista del encapsulado *arte-objeto*. Con los sucesos actuales en México de violencia, narcotráfico y asesinatos masivos, se convierte en una obra actual dentro de la tipología comentada. En tal sentido la **ampliación** de la tendencia a referentes locales, refrenda la tipología para ser ubicada y utilizada en el arte contemporáneo.

Consideramos necesario hacer un **análisis de las obras** expuestas en la muestra citada, la mayoría de los objetos se encuentra encapsulados o con capelo, obedece a una narrativa religiosa y mítica como en "*La maleta*" (1994); (f.2) de **Mónica Castillo** o en "*Asesino serial*" (1996); (f.97) de Carlos Jaurena. La excepción la contemplamos con un ensamblaje de objetos **cotidianos** "*La casa cómoda III*" (1993); (f.98) de Ángel Ricardo Ríos, por la que se generan posibilidades de interconexión en la tipología *arte-objeto* y, ampliamente la encontramos su contenido en el capítulo segundo de la tesis.³⁵⁵



F. 97, Carlos Jaurena, *Asesino serial*, 1996

³⁵⁵ El Capítulo Segundo de la tesis, p. 111 - 194.



F. 2, Mónica Castillo, *La maleta*, 1994

La obra de *arte-objeto* "*La Maleta*" (1994); (f.2) de **Mónica Castillo** (ciudad de México, 1963), hace referencia a los encapsulados que se guardan en cualquier **contenedor personal**, ya sean pequeños objetos de aseo, prendas o recolección de posibilidades para encontrar la *belleza* con artefactos de mayor caudal que le dan a la mujer, cierto beneficio en su persona. La pieza es un objeto autorreferencial de crítica social al sistema de consumo de objetos cotidianos-banales, y nos hace reflexionar, al respecto María Lluïsa Borrás, nos comenta lo siguiente:

En un principio orientado hacia el arte conceptual, su temática giró luego alrededor del concepto de feminidad, de la feminidad rota, el rostro como emblema de la identidad, confrontando el autorretrato con la fotografía. Le preocupan fundamentalmente los problemas de la representación y plantea un examen referencial del propio rostro buscando en él su identidad. Si limita voluntariamente su temática, la formula en cambio con extraordinaria riqueza de lenguaje consiguiendo una obra, imaginativa y variada, que abarca la pintura, el objeto pintado, la fotografía o el vídeo. Su autorretrato mil veces repetido y siempre diferente es un exponente claro de su versatilidad en la búsqueda de la propia identidad, en la exhaustiva indagación de la memoria.³⁵⁶

La aportación de Mónica Castillo a la tipología objetual mexicana, es trascendente, ya que ha circulado entre el *arte-objeto*, **narrativa autorreferencial** a una obra conceptual de carácter global. Los artefactos de Castillo se relacionan constantemente a su cuerpo, y en forma constante

³⁵⁶ BORRAS, María Lluïsa en "*México Identidad y Ruptura*" <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/04.html> México, 16.10.2011.

a su expresión facial, se ha retratado con escoriaciones en la piel y en la obra que cometamos, presenta sus implementos femeninos que ocupa quizá en un supuesto viaje, pero con una foto personal en la hoja de la maleta. El color de las prendas y artefactos designa una **temática contestataria**.

En el ensamblaje "*La casa cómoda III*" (1993); (f.98) de Ángel Ricardo Ríos (Holguín, Cuba, 1965), la ubicamos con características que se apartan del término *arte-objeto*. Es una obra **exenta** con materiales de la vida cotidiana con un prisma insertado en un sofá. La pieza es contundente por el hecho de que se inscriba en *arte-objeto*, ya que no se apega correctamente a la tendencia, lo que hace enriquecer la tipología y **amplía el término**, con un homenaje a la comodidad del usuario de objetos utilitarios con pedestal, Abel Pozuelo nos dice con relación a su iconografía, que consiste en la "faceta más elemental de su trabajo (la idea) y el consiguiente alejamiento con respecto a unos orígenes muy apegados al objeto en una escultura cercana al *ready-made*...el artista se mantiene unido por un lazo irrompible a los paisajes compuestos por objetos domésticos, esencialmente mobiliario y menaje de apariencia palaciega que han perdido su función para convertirse en extraños organismos."³⁵⁷ Considerar la obra de Ríos como *arte-objeto* es importante, ya que se amplía la tipología a objetos que no estén encapsulados.



F. 98, Ángel Ricardo Ríos, *La casa cómoda III*, 1993

³⁵⁷ POZUELO, Abel H. Publicado el 20/04/2006, El Cultural.es, Edición Impresa/Arte, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17068/Angel_Ricardo_Ricardo_Rios. 24.10.2011.

En la obra “**De Etiqueta**” (1991) de **Thomas Glassford** (Laredo, Texas, 1963) es un guaje³⁵⁸ para obtener aguamiel de los agaves -planta mexicana- y, que llevan los campesinos en hombros para la recolección del néctar de los dioses (jugo del maguey, que, fermentado produce el pulque). Siendo la cáscara parte contundente del *arte-objeto*, ya que la forma sugerente al sexo masculino hace del artefacto una expresión literal. La envoltura en metal o fleje es característica de Glassford, un impecable **ajuste industrial** a la forma de acero inoxidable atornillado al emblema del cuerpo del objeto.

En la mesa de discusión en la fundación Jumex, con el título “La dislocación como práctica artística contemporánea”, se comentó lo siguiente sobre los guajes de Glassford, (f.99) “su obra, en la década de los noventa, proliferó en singulares piezas elaboradas a partir de guajes que eran intervenidos con cinturones metálicos, como aparatos ortopédicos para enderezar su crecimiento azaroso o como cuero torturado”³⁵⁹. El objeto de Glassford, lo ubicamos como un **assemblage y naturaleza**, ya que la unión del fleje en metal a una casara de planta para extraer aguamiel son los dos componentes más significativos en la tipología que encierra material de la naturaleza y objetos encontrados o seleccionados.



F. 99, Thomas Glassford, *De Etiqueta*, 1991

³⁵⁸ La palabra *guaje*: planta de la familia de las Cucurbitáceas, rastrera, con hojas verdes acorazonadas en el haz y con vellosidades grises en el envés, flores grandes amarillas en forma de campanilla, y frutos grandes que, cuando están maduros, son generalmente de color amarillento mate. Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

³⁵⁹ Prensa de Fundación Jumex, “La dislocación como práctica artística contemporánea”, ciudad de México. 23.06.2010. http://fundacioncoleccionjumex.arteven.com/h/10_the_traveling_show_y_el_gabinete_blanco_05.htm. 28.10.2011.

Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, ciudad de México

1997-1998 (9 noviembre- 19 enero)

Curaduría: Sara Roberts y Clarie Rydrum

Artista: Richard Deacon

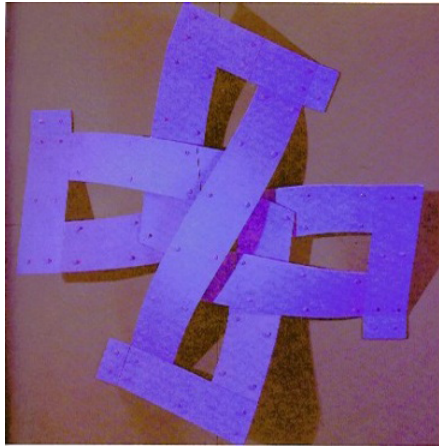
Los ensamblajes procesuales de **Richard Deacon** (Bangor, Gales, 1949), avalaron un sistema de construcción renovado con diferentes materiales, fue sin duda la obra del artista, que **consolidó la tendencia en México**. La muestra ayudó a convalidar el ensamblaje como un proceso técnico conceptual del arte objetual. Sin embargo, la obra de Deacon además de utilizar un formato de remaches y construcción por repetición en un sentido de sujeción, consagra una temática global que une conceptos abstractos con un sistema de unir chapas de madera, acero y resinas.

En tal virtud, la propuesta de **ensambles de pared** fortaleció la idea del formato de relieve como una solución propositiva al ensamblaje exento. Podemos afirmar que el ensamble "*Anudamiento-paisaje agustiniano*" (1996);³⁶⁰ (f.100) de Negret conserva **correspondencias** con "*The Back of My Hand No. 1*" (1986); (f.102) de Richard Deacon, ya que ambas rompen con el esquema cuadrangular y hacen recortes independientes para ser emplazados en la pared. Son ensamblajes de formato irregular que defienden el sistema del ensamblaje por sujeción de sus partes.

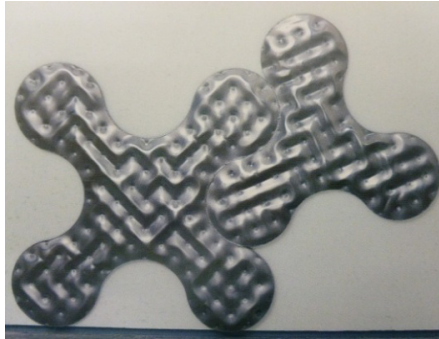
El **romper** el formato cuadrangular para los relieves, constituyó en su momento una aportación a la escultura tradicional. Sin embargo, a partir de la década de los ochenta en forma sistemática encontramos escultores que no se apegan al rectángulo para la obra de pared. Lo observamos en varias obras como en "*Abstracciones*" (1948); (f.70) de Germán Cueto aunque conserva un contenedor regular, sin embargo la obra es independiente a su capelo.

El ensamblaje "*Infinity No. 4*" (1999); (f.101) de Richard Deacon, lo construyó de **manera contraria** a Edgar Negret, ya que utiliza como epidermis la pátina del material, ya sea lámina galvanizada o acero inoxidable. En la propuesta de Deacon constatamos corporeidad a través de la implantación de orificios o módulos realizados con maquinaria de repetición. Sin embargo, los ensambles de Deacon tienen **correspondencia** con mi obra "*Sistema Fragmentado*" (1998); (f.104) y, que se analizará en la sección de la exposición "*12 Escultores Finimilenaristas*" (1998). Otra **diferencia** con la obra de Negret que pinta de color industria permanente, son objetos adyacentes que crean textura y color como son el vinil u otro tipo de chapas industriales.

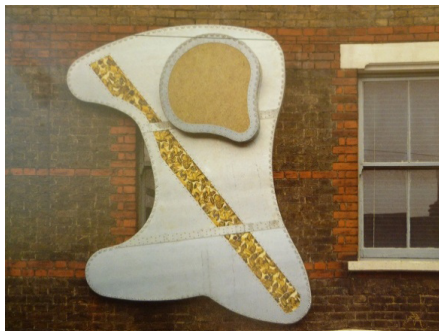
³⁶⁰ NEGRET, Edgar, obra "*Anudamiento-paisaje agustiniano*", 1992 <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1209>. 27.10.2011.



F. 100, Edgar Negret, *Anudamiento-paisaje agustiniano*, 1992



F. 101, Richard Deacon, *Infinity No. 4*, 1999



F. 102, Richard Deacon, *The Back of My Hand No. 1*, 1986

Museo de Arte Moderno, ciudad de México

1998 (16 julio - 4 octubre)

Organización Manuel Centeno Bañuelos

Artistas: Pablo Kubli, Pavel Anaskiewicz, Emilio Farrera, Miguel Ángel González, Hersúa, Ernesto Hume, Marina Láscaris, Antonio Nava, Paul Nevin, Kiyoto Ota, Roberto Turnbull y Xawery Wolski.

La exposición aglutinó a doce escultores con **diferente sistema de construcción**, provocó un compendio de posibilidades objetuales en el arte local. Los artistas presentaron esculturas, artefactos y ensamblajes diversos, como el *ready-made* de **Xawery Wolski**, un traje-vestido de cuentas de cerámica, de Kiyoto Ota construcciones en madera y hielo. Otros ensamblajes en aluminio pintados de color por Hersúa, objetos conceptuales de Roberto Turnbull y los ensamblajes de placa de acero personales. La variedad al abordar la construcción de ensamblajes se reflejó en las obras y entrevistas de los artistas que aparecen en el catálogo-libro del Museo.

Xawery Wolski (Polonia, 1960) radica en México a partir de la década de los noventa. En la exposición que cometamos presentó un ensamblaje realizado con un **sistema de unión** de pequeños cuencos de barro cocido para integrar la superficie de una vestimenta o traje de tamaño natural de un personaje singular. Conforme a la entrevista que Dulce María de Alvarado realizó a los participantes de la muestra del Museo de Arte Moderno (1998), Wolski argumenta que su concepto va dirigido a entender el universo espacio-tiempo con sus ensamblajes. Las obras que representan indumentaria o **vestimenta** que cubre el cuerpo como otra epidermis, se confeccionan con barro cocido en esferas mínimas insertadas en alambres, construyendo planos moldeables que forman el esqueleto de un vestido.

Los cuencos de barro cocido son insertados en líneas de alambre, que a su vez confeccionan por cantidad el vestido. El proceso de Wolski es delicado, íntimo y de una destreza singular para ir **anudando** miles de bolitas de cerámica para crear planos que forman el ensamblaje. Sus piezas resignifican lo matérico de los artefactos que emplea para ensamblar la vestimenta. Son obras aparentemente frágiles por las unidades pequeñas que son insertadas en cuerdas o alambre, pero al ser unificadas crean una obra contundente por el volumen que representan los cuencos, el **empalme genera una densidad** compacta que a su vez se ve ligera por la fragmentación de cada esfera unida (f.103).

Presentamos un fragmento de la entrevista de **Dulce María de Alvarado** a **Xawery Wolski**. **Haces de un material tan frágil como el barro** piezas monumentales, y de la piedra o de un metal como la plata piezas muy pequeñas es muy contradictorio pero interesante este aspecto de tu trabajo. Xawery Wolski. Todo mi trabajo tiene que ver con la figura humana, con las metáforas y transcripciones del cuerpo en el material, dado que el cuerpo es frágil y la vida en general es frágil. Creo que es algo que ocurre automáticamente.³⁶¹ **Dulce María de Alvarado**. ¿A qué te ha llevado tu investigación en cuanto a materiales y dimensiones, qué desechaste en el camino y con qué te quedas actualmente? **Xawery Wolski**. El trabajo se concentra en la figura humana vista a través del gesto o de su negativo dentro del espacio, como en la serie los "**Los vestidos de tierra/vestido negro**" (1997-2000); (f.103), o como la huella en las estelas.



F. 103, Xawery Wolski, serie *Los vestidos de tierra/vestido negro*, 1997-2000

La obra "*Sistema Fragmentado*" (1998); (f.104) de mi autoría, consiste en siete paneles con una lectura de izquierda a derecha de formas **orgánicas planimétricas**, la analizamos con **relación a dos piezas significativas**, por un lado "*Abstracción*" (1948), (f.70) de Germán Cueto compuesta con chapa de madera recortadas y sobrepuestas en un receptáculo cuadrado y, que influyó de manera decisiva en mi obra. "*Sistema Fragmentado*" es una pieza para pared, ya que su construcción se realizó con recortes abstractos unificados en un plano, pero con la diferencia que su **empalme fue atornillado**. Otra obra que presentamos en la sección de Edgar Negrt

³⁶¹ DE ALVARADO, Dulce María, entrevista a Xawery Wolski en "*12 Escultores Finimilenaristas*" del MAM, 1989. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=2749&id_seccion=4912&id_subseccion=3135, 13. 10.2011

"Anudamiento-paisaje agustiniano" (1992); (f.100), corresponde a planos recortados sobrepuestos en un panel atornillados pitados de azul, siendo una referencia a mis ensamblajes de pared.



F. 104, Pablo Kubli, *Sistema Fragmentado*, 1998

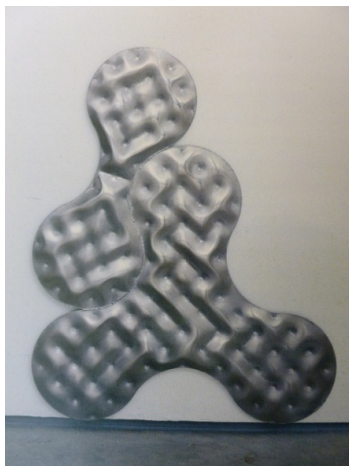
La **conclusión** al contrastar las tres obras va encaminada a la realización de relieves con superficies con chapas recortadas y ensambladas, la diferencia consistiría en que cada autor utiliza una **pátina** diferente, Cueto le dio énfasis al color de la madera ensamblada con un ocre barnizado, la de Negret pitada de color azul en esmalte acrílico y la nuestra con la epidermis lijada del **aluminio** al natural. La convergencia de las obras comentadas se genera por la temática de la abstracción que se encuentra presente en la forma.

A mayor abundamiento sobre el ensamblaje "*Sistema Fragmentado*" (1998), lo sustento por formas que están sobre rectángulos iguales, le da más fuerza de comprensión, ya que el material de soporte ayuda definitivamente a las formas orgánicas que se van uniendo de panel a panel. Los **ritmos** y el seguimiento de diversas direcciones otorgan riqueza de movimientos al políptico, creando profundidades con las sombras. La conexión de un panel a otro, hace ciertas narrativas entre las formas planas que se desplaza hacia un lugar indeterminado. Nuestra obra **difiere de lo ensamblajes de Richard Deacon**, ya que utilizo un formato cuadrangular y no rompe con la tradición, al respecto Raquel Tibol, nos dice sobre la obra del artista, "son esculturas voluntariamente constructivas, con el uso de placas metálicas, tornillos y remaches, que ofrece Pablo Kubli."³⁶²

Acompañamos la sección con "*Infinity No. 6*" de Deacon (f.105), es un ensamblaje para pared con una **superficie por repetición** de módulos de puntos. Deacon en la construcción de la obra utilizó soldadura y una *prensa*

³⁶²TIBOL, Raquel, extracto del catálogo "*Veinte Escultores en el Mora*", 2002.

mecánica, la epidermis final consiste en un vestido o forma abstracta para pared. El **relieve** fue construido de manera directa por las oquedades a la superficie de la forma, ya que fue remachada por **puntos mecánicos**, se acerca a la serie "Vestidos de la Tierra" de Xawery Wolski (f.103) ambos utilizan los pequeños círculos o esferas para desarrollar los planos, pero contrario a Deacon la obra de Wolski es flexible y puede ser desanudada.



F. 105, Richard Deacon, Infinity No. 6, 1999



F. 106, Hersúa, Ambiente circular, 1974

La obra "**Ambiente circular**" (1974); (f.106) de **Hersúa** (ciudad Obregón, 1940), consiste en un **cilindro cercenado** a la mitad con un cóncavo de franjas en su parte interna. Lo significativo en el ensamble simétrico de Hersúa es la oquedad interna en la que el espectador puede **transitar** y experimentar la proporción del objeto. El ensamble **se acerca a la obra de Edgar Negret**, por su sistema de módulos de color y sus espacios entre las partes. Así también, se compagina la obra de Hersúa con los ensamblajes de Teodoro González de León por su aplicación plana de color a las superficies modulares. Pero contrario a la obra de Hersúa son los ensamblajes por anclaje y línea de Felguérez (f.107 y 114) y, también **de forma contraria** a mi obra, ya que no transita por el color y su transitoriedad en las piezas no es significativo.

En conversación con los "*12 Escultores Finimilenaristas*" (1998), **Manuel Centeno** Bañuelos, entrevistó a **Hersúa** miembro de la "Generación de Ruptura". Usted inaugura "*Símbolo de Ciencias y Humanidades*", una pieza reveladora, ¿le sigue siendo significativa? Hersúa. Menos que "*Ave dos*", que es más importante como obra. Su tránsito la enriquece, conserva el **módulo** del Espacio Escultórico pero perforado y yuxtaponiendo uno sobre otro, girando hasta lograr inestabilidad y negando un frontalismo, conserva lo **transitable** y el espacio abierto de la parte superior. Su tránsito es más revelador de lo real del espacio, más intimista y permite que el espectador lleve a cabo actividades que van desde el grafiti hasta lo sexual. La transitoriedad entre los **módulos** geométricos corresponde al hallazgo que realizó al desplazar parte del volumen y dejar un espacio interno, en el que el espectador pueda transitar.³⁶³

4.1.1.7. "*ENSAMBLAJES Y MAQUETAS. TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN*"

Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, ciudad de México

2004 (4-17 octubre)

Curaduría: Miguel Cervantes

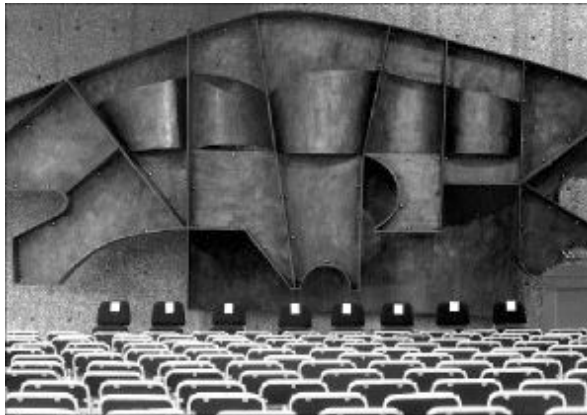
Artista: Teodoro González de León

Nuevamente **Teodoro González de León**, convalida el término ensamblaje en su exposición del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo. Con la muestra observamos ensamblajes bidimensionales de **pared**, con ensayos plásticos para escultura monumental. La obra pública del González de

³⁶³ CENTENO, Manuel, entrevista "*12 Escultores Finimilenaristas*", Museo de Arte Moderno, México, 1998.http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=2749&id_seccion=4912&id_subseccion=7134. 13.10.2011.

León, se consolida a partir de la exposición comentada, ya que exhibió **maquetas** para proyectos urbanos y, actualmente los ensamblajes se encuentran emplazados en el Auditorio Nacional como "**Glifo**" (2001); (f.84) y "**Tres Figuras Áureas**" (2007), las referencias a la obra del artista se trataron en el capítulo tercero de tesis.³⁶⁴

En el mismo recinto del Auditorio Nacional de la ciudad de México, **Manuel Felguérez** (Zacatecas, 1928) miembro de la "*Generación de Ruptura*,"³⁶⁵ realizó una obra de relieve en placa de acero atornillada que cubre una superficie interna del vestíbulo de la Galería del Auditorio. El 24 de Septiembre de 2002, se inauguró el Mural "**Teorema inmóvil**" (f.107), al respecto Teresa del Conde, nos dice: Es un notable **mural de hierro** que luce delicadísima pátina de plata, oxidada con nitrato. Produce reflejos áureos según reciba la luz, que acentúa las superficies convexas y cóncavas en la parte central. Pesa 28 toneladas y el espacio hueco de la parte inferior está incrustado por detrás en el muro. Felguérez diseñó la forma en que podría lograrse esto, dejando que los extremos volaran.³⁶⁶



F. 107, Manuel Felguérez, *Teorema inmóvil*, 2002

El mural "*Teorema inmóvil*" es **cercano al lenguaje de Richard Deacon**, Edgar Negret y al mío personal de pared, con relación al uso de tuercas de gran calado por repetición en módulos espaciales. Los tres escultores realizan ensamblajes con el **sistema de sujeción industrial** que sostiene el lenguaje de los autores señalados.

³⁶⁴ El Capítulo Tercero de la tesis, contiene la sección 3.3. Principios arquitectónicos, excavaciones y azar en la obra de Teodoro González de León (1926), p. 226

³⁶⁵ En la Tesis, sobre la "*Generación de Ruptura*" hacemos mención en los pp. 151, 198, 201, 204, 205, 273, 274, y 290.

³⁶⁶ DEL CONDE, Teresa, Periódico La Jornada, 01.10.2002, "Mural de hierro y plata"
<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/01/04aa1cul.php?origen=opinion.html>. 20.10.2011.

Sin embargo, existen referencias entre "*Glifo*" (2001); (f.84) y los relieves en acero laminado de **Richard Deacon** de la exposición del Museo Tamayo (1997-1998); (f.101 y 105). Otra correlación de formas abstractas recortadas en aluminio, madera o chapa de metal sobre un panel, las podemos **contrastar** con "*Sistema Fragmentado*" (1998); (f.104) de mi autoría, "*Abstracción*" (1948); (f.70) de **Germán Cueto** y "*Anudamiento-paisaje agustiniano*" (1992); (f.100) de **Edgar Negret**.

La **conclusión** sobre las obras en relieve con la tipología del ensamblaje, nos indica que a partir de los años noventa por **influencia** de Deacon, Negret, artistas del minimal art y otros. Los **escultores mexicanos hicieron lo propio** en la construcción de abstracciones con recortes de chapas de diversos materiales y que es un sistema asimilado, probado y utilizado actualmente por diferentes productores en el país.

Por último, es necesario hacer una distinción en las obras de pared con **Frank Stella**, ya que para la muestra de 1996 de Teodoro González de León, hizo referencia cercana de sus ensamblajes con los de Stella como en "*The Quadrant*" (1987); (f.108), observamos un **relieve recortado en aluminio** que rompe el formato rectangular. El ensamblaje es una obra afortunada por su combinación de color y pátina de aluminio, lo importante son las texturas planas, rugosas y expresionistas, la composición entre cortes de ángulo y formas orgánicas hacen del ensamblaje una ejemplificación directa de los referentes en la obra de González de León y de las posibilidades del ensamblaje sobre pared.



F. 84, Teodoro González de León, *Glifo*, 2001



F. 108, Frank Stella, *The Quadrant*, 1987

4.1.1.8. "LA MEMORIA COMO VANGUARDIA. GERMÁN CUETO"

Museo Federico Silva. Escultura Contemporánea, San Luis Potosí

2005-2006 (23 Septiembre- enero)

Curaduría: Estela Duarte y Enrique Franco

Arista: Germán Cueto

Itinerancia: Museo de Zapopan, Guadalajara, Jalisco

Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México

La muestra "*La memoria como vanguardia. Germán Cueto*", había sido previamente exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2005) y curada por Serge Fauchereau. En su itinerancia llegó al Museo "Federico Silva" de la ciudad de San Luis Potosí, con cuatro exposiciones en España y México (2005-2007), la obra del precursor se posicionó debidamente en el ámbito plástico nacional, ya que además de las muestras se editaron tres catálogos críticos sobre toda su producción. En las muestras expositivas seguimos descubriendo su **propuesta de ensamblaje** seminal, a partir de 1920 y que refleja su evolución en 1968 con dos obras públicas ensambladas, "*El Sagitario*" (f.74) y "*El Corredor*". Lo anterior lo analizamos en forma amplia en el capítulo tercero de tesis³⁶⁷.

En el conjunto habitacional Lomas de Plateros en la ciudad de México, Cueto instala la obra "*El Sagitario*" (1968), siendo una estructura de

³⁶⁷ En Capítulo tercero de la tesis, abordamos el análisis y obra pública de *Germán Cueto*, pp. 209 - 225.

hierro, recubierta por un **mosaico de laminillas ensambladas de plomo** adheridas a la estructura interna. Es un ensamblaje vertical abstracto, la temática sobre el espacio es fundamental para Cueto en su obra pública. "*El Sagitario*" es un *ensamblaje* de cientos de piezas planas de plomo sujetas a la estructura, son laminillas pequeñas que forran la estructura. Dentro de su temática de abstracción enfatiza el espacio y la concepción sobre las estrellas, -flechador del espacio- la cual se encuentra realizada con ensambles rectangulares adosados a su estructura.

El "*El Sagitario*" es un **ensamblaje** vertical con formas ondulatorias y oquedades, con planos que se unen en su vértice superior como un beso o tocamiento de amantes. Hay un espacio interior marcado por superficies y huecos, en la parte superior pareciera suspendida una forma abierta por líneas curvas y sintéticas que coronan o enlazan los dos planos verticales. Los protagonistas son las formas que ascienden y se mueven al encuentro de su estructura, cerrando el camino ascendente de las formas verticales (f.74).

Serge Fauchereau en el texto del catálogo para la exposición de Germán Cueto en Madrid del 2005, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nos hace varias aproximaciones a la personalidad y diferente análisis sobre la obra de este artista. Uno de los más significativos fue su pertenencia al grupo parisino *Cercle et Carré*, llevándose a cabo en 1930 la exposición central del grupo, publicando un catálogo en el que se visualiza un ensamblaje abstracto de Germán Cueto, al respecto nos dice Fauchereau:

En la exposición las máscaras estaban suspendidas en gruesos pilares cuadrangulares que sostienen el techo, no lejos de las esculturas propiamente dichas, colocadas sobre pequeños pedestales-estanterías. La escultura que se percibe es la que está reproducida en el catálogo de la exposición insertada en el segundo número de la revista *Cercle et Carré*: un metro de alto como mucho, una o varias láminas recortadas, abatidas y plegadas, técnica que le gusta especialmente, de *Mikioito* a *Onda*, siguiendo al amigo Gargallo³⁶⁸.

³⁶⁸ FAUCHEREAU, Serge, "*Germán Cueto*", Barcelona, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM Verlag, Barcelona, 2004. pág. 47.



F. 74, Germán Cueto, *El Sagitario*, 1968

La **conclusión** sobre Cueto del ejercicio plástico que describe Fauchereau, se refiere al recorte de laminillas rectangulares para forrar una estructura como ensamble, correspondiendo a "*El Sagitario*" (1968). En el párrafo alusivo al análisis de Fauchereau, también hace alusión del encuentro de la obra "*Mikioito*" (1925); (f.66) de Cueto con las esculturas de Pablo Gargallo. Como antecedente del comparativo entre los dos artistas, lo asentamos en la sección de exposiciones "*Germán Cueto de 1981*", analizando la obra "*Greta Garbo*" (1930), (f.88) de Pablo Gargallo y la serie "*Onda*" (f.75) de Cueto (1956-1969), concluyendo que hay referencias del Aragonés en la obra de Cueto.

Sin embargo ahora, hacemos otro **análisis** entre la obra "*Mikioito*" (1925) de Germán Cueto (f.66), construida con láminas recortadas ensambladas con tornillos y tuercas y "*Máscara de Arlequín*" (1927); (f.109) de **Pablo Gargallo**, ensamblada de igual forma con láminas empalmadas. Iniciamos con "*Mikioito*", es un ensamble que plantea un cierto movimiento del personaje, que camina a paso veloz. La obra se construyó con planos **envolventes de metal flexionados**, ensamblados con cortes remachados y unidos a su plataforma de despegue. Hay tres envolventes atornillados, su cabeza, brazo y torso. El plano vertical es liso y se conecta con sus extremidades inferiores, logrando estabilidad y movimiento. Su brazo derecho es un envoltorio mayor y colocado en forma horizontal, reflejando el movimiento del cuerpo hacia una dirección preestablecida. El torso es amplio y liso donde conectan cabeza, torso y brazo en volumen. La cabeza unida con lámina y tornillos consiste en una flexión cilíndrica que hace énfasis en la simetría. Lo esencial en el ensamble es el juego de formas en movimiento y cierta inestabilidad del cuerpo que emerge o camina.



F. 66, Germán Cueto, *Mikioito*, 1925

La obra que escogimos para analizar de Pablo Gargallo es la serie *Arlequines*, en especial "**Máscara de Arlequín**" (1927); (f.109). En la que Gargallo también recorta laminillas y ensambla una **forma abstracta** con pocos referentes a un rostro, cabeza o cara. En "*Mikioito*", Cueto realiza una **abstracción del cuerpo** de manera abierta igual que en la de Gargallo, podemos concluir que ambos escultores **se enfrentan al cuerpo humano** de una manera no ortodoxa, con una tendencia para su época adelantada, consistente en abstraer la forma y con su propio lenguaje desarrollar un sistema de ensamblajes abiertos con forma reconocidas. La diferencia esencial radica que el ensamble de Cueto sigue siendo una estructura cerrada con volumen, **contrario a la de Gargallo** que son los planos envolventes que crean el volumen, con una idea de espacio diferente a la de Cueto.



F. 109, Pablo Gargallo, *Máscara de Arlequín*, 1927

Por lo que, la **aportación** de Gargallo a la escultura es la creación de volumen con **vacíos**, construidos por planos en los que podemos encontrar diversos espacios entre las superficies que crean la forma. Otro gran escultor aragonés, Pablo Serrano, escribió de su paisano de Maella: «En sus planteamientos de lleno y vacío radica lo más valioso de su obra. La utilización de la línea acaracolada, hija del romanticismo y modernismo que le tocó vivir, era la contraposición al formalista ángulo recto que Gargallo nunca aplicó a sus obras. Introdujo el vacío frente al oscuro de la forma cerrada y opaca. En el vacío introdujo la luz para volver al sentido de lo inmaterial, a una intermedia dimensión, y con esto a la destrucción de la materia opaca».³⁶⁹

A partir de los hallazgos de Julio González, Germán Cueto y Pablo Gargallo, el ensamblaje se consolidó en el devenir de la historia del arte y, en México contribuyeron al desarrollo del ensamblaje por sus precursores adscritos a la investigación.

4.1.1.9. "GABRIEL OROZCO"

Museo del Palacio de Bellas Artes, ciudad de México

2006 (Noviembre 2006 – Febrero 2007)

Coordinación: Mercedes Iturbe

Curaduría: Patrick Charpenel

De los artistas mexicanos posicionados por buen parte de su trabajo, contamos con **Gabriel Orozco** (Jalapa, Veracruz, 1962), estudio inicialmente en la Escuela Nacional de Artes Pláticas del UNAM y entre el 2009 al 2011 presentó sendas exposiciones retrospectivas de su trabajo tanto en New York como en Europa. Lo ubicamos conforme a la tipología mexicana con **mayores adeptos**, que es *el ready-made postconceptual*. Abordar el quehacer de Orozco es decifrar dilemas procesuales de diferente magnitud, ya que aplica las técnicas conceptuales del arte objetual a su manera. Sin embargo, en varios ensamblajes conserva una **constante geométrica** en la superficie del material, ya sean líneas, círculos, formas elípticas, medios círculos y figuras seccionadas en forma regular.

³⁶⁹ Publicación del Gobierno de Aragón, Pablo Gargallo (1881 – 1934) Personajes de Aragón. Fuentes: *Gran Enciclopedia de Aragón* Voz Gargallo Catalán, Pablo. Tomo VI, 1981. *Borrás Gualis, Gonzalo, M.* Historia del Arte II. Enciclopedia Temática de Aragón. Ed. Moncayo. 1987. *Gargallo* Catálogo de la Exposición del centenario de Pablo de Gargallo. Lonja de Zaragoza. 1981. <http://aragonesasi.com/personajes/gargallo>. 22.10.2011.

La **geometría** para Orozco consiste en hacer una intervención directa al objeto, la concebimos en los artefactos seleccionados, ya en la pared, balón de fútbol, osamentas o en imágenes deportivas de periódico. En los ensamblajes que ha confeccionado como la mesa de billar, el automóvil "Ds", la estructura de bicicletas, balones de fútbol (f.111), la mesa de *ping pong* con estanque, le aplica al objeto figuras geométricas o dibuja sobre la superficie con sus esquemas de línea y color. Además utiliza herramienta y maquinaria industrial para **fabricar** sus objetos con epidermis geométrica y, por consiguiente eliminamos la idea de que sólo trabaja con lo encontrado y seleccionado sin la intervención de un tercero.

Con relación al **tamaño del objeto**, Orozco en la entrevista (2006) con María Minera nos afirma que, "el tamaño no es lo que las hace buenas o malas piezas, me interesa la palabra monumental, me interesa el arte público, pero también me interesa el individuo y el arte privado, en un sentido de tener una actitud personal ante las cosas."³⁷⁰ Un ejemplo significativo es el ensamblaje "*Matrix Móvil*" (f.63), seleccionado como desecho, encontrado al azar y reconstruido conforme a cierta lógica científica. La osamenta se encuentra rehecha con varillas de acero como estructura interna otorgando un tamaño que el artista decidió. En la ballena advertimos sobre sus huesos que cuelgan líneas perpendiculares contorneadas en grafito que cuelgan de la osamenta, Orozco continúa diciendo "la Ballena no son sólo unos huesos dibujados, sino que es una pieza cargada de cierta mitología y de su propia historia. Y eso la gente lo ve."³⁷¹

Por último revisamos las obras de mayor alcance correlacionadas con la tipología del ready-made posconceptual mexicano. El **objeto seleccionado** sigue siendo la base del discurso plástico de Gabriel Orozco, ya que puede ser encontrado en los desechos de materiales industriales como partes. Además utiliza, la manufactura de empresas que ejecutan los diseños del artista como la mesa de Billar con péndulo o la obra "Ds" (f.110), ya que cercena el automóvil y lo ensamblan obreros calificados, como también, haber pintado el automóvil en talleres mecánicos de metal. La **transformación** del vehículo "Ds" corresponde a la idea de apropiarse nuevamente de los conceptos del *reday-made* tradicional, al crear un objeto fijo sin posibilidad de interacción. En la entrevista comentada de María Minera sobre Orozco, le dice lo siguiente:

En mis objetos hay siempre un *juego* con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones un tenis viejo y tu pie lo recuerda. Trato de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces

³⁷⁰ MINERA, María, en *Letra Libres*, Conversación con Gabriel Orozco, 2006.

<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>. 26.10.2011.

³⁷¹ MINERA, María, op. cit., en *Letras Libres*, Conversación con Gabriel Orozco, 2006.

la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen como objetos reales: el coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos.³⁷²

La obra de Orozco, **difiere de la realizada por Marcel Duchamp**, ya que no obstante de entender el *ready-made* a su modo, logra objetos con cargas personales con degustación rápida por parte del espectador, una especie de objeto libre sin especulación conceptual aparentemente. En entrevista con Minero, nos dice que, "el proceso es mucho más complejo que la simple recolección o el reciclaje de objetos (práctica común). Algunas personas tienen objetos encontrados en sus casas,...presentan de un modo particular... eso no basta, no alcanza."³⁷³

María Minera nuevamente entrevista en el 2011 a Gabriel Orozco, con relación a sus retrospectivas en el MOMA de New York y la Tate Gallery de Londres. Lo más valioso de la conversación son las preguntas que se hace Minera sobre la **escultura**, "...es en ese territorio donde Orozco se ha movido con soltura desde hace más de veinte años, explorando, principalmente, las posibilidades de redefinir la escultura a partir de una meditación centrada no tanto en el lenguaje escultórico como en el acto, de nuevo, ya no de construcción sino de resignificación: ¿qué es lo mínimo que debe hacerse para conseguir que ese objeto -o esa situación, o ese material- cobre una dimensión escultórica?"³⁷⁴



F. 63, Gabriel Orozco, *Matrix Móvil* (Ballena Gris), 200

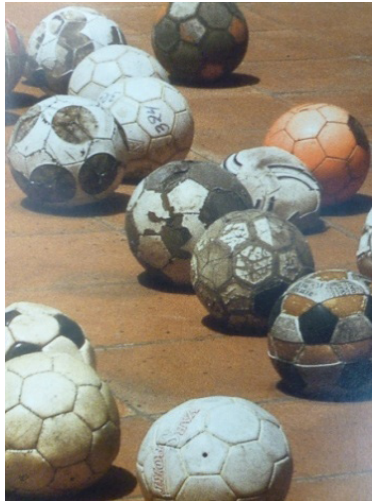
³⁷² MINERA, María, en *Letras Libres, Conversación con Gabriel Orozco*, 2006.
<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>. 25.10.2011.

³⁷³ MINERA, María, op., cit., 2006.

³⁷⁴ MINERA, María, en *Letras Libres, Gabriel Orozco, "La única espontaneidad consiste en provocar un encuentro original*, 2011.
<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/gabriel-orozco>. 21.10.2011.



F. 110, Gabriel Orozco, *La Ds*, Citroën Ds Alterado, 1993



F. 111, Gabriel Orozco, *Balones acelerados*, 2005

Sin embargo, en un afán de analizar la obra de **Orozco**, hemos escogido el **ensamblaje** "*Cuatro bicicletas-siempre una dirección*" (1994); (f.112) y "*Rueda de bicicleta*" (1913); (f.37) de **Marcel Duchamp**. Inicialmente el **comparativo** es difícil de lograr, ya que la diferencia en tiempo es amplia entre las dos obras. Pero podemos visualizar constantes en el uso de ruedas de bicicletas para los ensamblajes. Por un lado la obra de Duchamp, fue un hallazgo inédito, que no visualizó las consecuencias de su obra a futuro, ya que dos años después a su hechura la denomina *ready-made*, y de ahí parte su prestigio a nivel global.

La obra de Orozco conserva la idea original y se **apropia** de la rueda de bicicleta de Duchamp, pero le da un giro al argumentar el objeto como construcción amplia, creando con cuatro bicicletas completas un cubo-

espacio entre las **estructuras**. Es fácil manifestar que la glosa es directa a Duchamp, sin embargo, consideramos que no obstante de la existencia de una paráfrasis es diferente a la de Duchamp, ya que logra su cometido, que el espectador encuentre la glosa con una nueva solución y, que se aparte en forma visual del objeto original. Por otro lado, a partir de la posmodernidad, la **apropiación** se ha conservado como legitimadora del quehacer de los artistas actuales.



F. 112, Gabriel Orozco, *Cuatro Bicicletas-Siempre una dirección*, 1994



F. 37, Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913

Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA-UNAM, ciudad de México

2007 (17 marzo - 30 septiembre)

Curadores: Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, Pilar García de Germanos y Álvaro Vásquez Mantecón.

Artistas: Gerardo Súter, Marta Palau, Francis Alÿs, Alenxandro Jodorowsky, Lourdes Grobet, Vicente Rojo, Pedro Valtierra, Pedro Friedeberg, Felipe Ehrenberg, Juan José Gurrola, Silvia Gruner, Adolfo Patiño, Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez, Brian Nissen, Maris Bustamante, Daniel Manrique, Julio Galán, Nahúm B. Zenil entre otros.

La revisión de los últimos veinte años del siglo pasado del **arte objetual** que se realizaba en México, es sin duda, la aportación más amplia que se mostró en un mismo recinto. Los curadores compararon directamente las diferentes **etapas de las tendencias** neovanguardistas asimiladas y sobre todo las propuestas formales y procesos técnicos conceptuales del arte objetual. La muestra presentaba desde el inicio pintura abstracta, objetos críticos al sistema hegemónico de un partido político, grupos con propuestas conceptuales, artefactos-archivo, **arte-objeto** relacionado al **neomexicanismo**, vídeo experimental, y películas de performances en la calle.

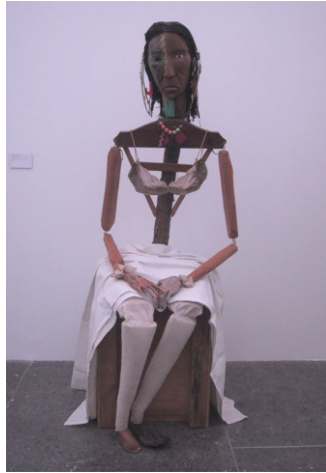
La muestra exhibió históricamente los cambios drásticos de la escena mexicana, provocados inicialmente por los presupuestos de la "Generación de Ruptura."³⁷⁵ En el discurso curatorial localizamos: *ready-made*, ensamblajes, *arte-objeto* y archivos-documentos que se compagina con artefactos globalizados, al respecto Cuauhtémoc Medina nos dice sobre los objetivos de la curaduría:

La primera revisión histórica, académica y crítica de las búsquedas artísticas que se produjeron en el último tercio del siglo XX en México...pretende introducir cortes transversales para destacar momentos en que artistas de distintas generaciones y provenientes de horizontes culturales diversos se plantearon transformar formal o políticamente el sentido de producir arte. La Era de la Discrepancia, presentó una genealogía del arte mexicano actual. De hecho, la muestra busca dar profundidad histórica e intelectual a una clase de experimentación visual que tiene cada vez mayor circulación entre los públicos del arte de la era global.³⁷⁶

³⁷⁵ En la Tesis, sobre la "Generación de Ruptura", pp. 151, 198, 201, 204, 205, 273, 274, y 290.

³⁷⁶ MEDINA, Cuauhtémoc y Otros, *La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 -1997*, Editorial UNAM, 2007, p. 11.

Por otro lado, José Manuel Springer, cometa de manera sociológica que la exposición comentada corresponde al contexto mexicano, sin tomar en cuenta los **referentes** occidentales en la producción artística de la época, de la siguiente forma: “La estrategia de la exposición **La era de las discrepancias** (LED) que se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) consiste en mostrar la reacción cíclica de los artistas ante hechos históricos y circunstancias sociales en México, generando una suerte de arte contextual, interpretativo e incluso formalista.”³⁷⁷



F. 113, Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-1992

Uno de los expositores de la muestra comentada es el norteamericano **Jimmie Durham** (Norteamericano, 1940) radicado en la ciudad de México, realiza ensamblajes con **objetos encontrados**, creando un simulacro de maniquí con connotaciones historicista, ha hecho personajes como Cortés y la Malinche (traductora en la conquista de México); (f.113), al respecto Carlos Jiménez Moreno nos dice sobre el escultor, lo siguiente:

Durham cuestiona todo aquello que rechaza el espacio sagrado occidental. Un cadáver exquisito que mediante el residuo empieza hablando de exclusión y violencia y al que deberá dar réplica la intervención.³⁷⁸ Así también, Carlos Jiménez Moreno, nos informa de los objetos seleccionados para los ensamblajes de Durham, que hace “un despliegue aparente o realmente inconexo de basura, desechos y escombros, en el que figuran ruedas, tubos de pvc,

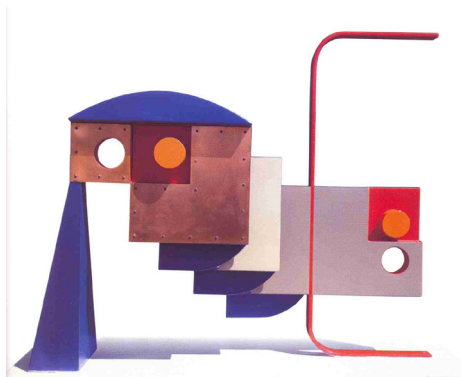
³⁷⁷ SPRINGER, José Manuel, revista Replica 21, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm. 20.10.2011.

³⁷⁸ El Cultural.es Imágenes Proyecto de Jimmie Durham en el PAC de Murcia http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/114/ARTE/Proyecto_de_Jimmie_Durham_en_el_PAC_de_Murcia. 23.10.2011.

cables, telas de plástico, sillas, mesas, una nevera vieja, algún teléfono inservible, estanterías metálicas cargadas de piedras y pedruscos etc.³⁷⁹

Al contrario de **Jimmie Durham** los ensamblajes de **Manuel Felguérez** (Zacatecas, 1928) siguen la tradición del diseño de sus partes para sujeción con implementos industriales. Las esculturas en **acero atornilladas** siguen la línea geométrica lírica tanto de Edgar Negrete, Richard Deacon como los contruidos por láminas de acero de Pablo Gargallo y Julio González. Felguérez en su etapa decisiva de sus artefactos de formato pequeño, realizó empalmes de diferentes metales, aluminio, latón, cobre, pero la constatación ha sido la **forma abstracta** en general.

En el ensamble **"La Energía del Punto Cero"** (1973); (f.114), Felguérez hace un contrapunto entre el plano de cobre **atornillado** y los módulos de color en acero que sostienen la forma principal con oquedades geométricas. Por otro lado, la obra de Felguérez se puede escalar a tamaño monumental por su sistema de construcción y la visión que tiene de sus maquetas para ser traducidas a objetos urbanos.



F. 114, Manuel Felguérez, *La Energía del Punto Cero*, 1973

En descargo de lo anterior contamos con las palabras de la profesora de historia del arte en la Cooper Union, en Nueva York, Dore Ashton reconociendo "que hubo veces, cuando no entendía y una ocasión al estar Manuel en la Universidad de Harvard, se empeñó en explicarme acerca de unas teorías matemáticas bastante complicadas. [Agregó que Felguérez pertenece a una generación] que "felizmente se llamó ruptura" y le dio ese nombre a un movimiento, que es un pensamiento bastante aguerrido."³⁸⁰

³⁷⁹ JIMENEZ, Moreno, Carlos, Jimmie Durham en Murcia, en "El Arte de Husmear", 24.01.2010 <http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com/2010/01/jimmie-durham-en-murcia.html>. 22.10.2011.

³⁸⁰ MAC MASTERS, Merry, periódico La Jornada, 29.01.2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/01/29/cultura/a07n1cul>. 24.10.2011.



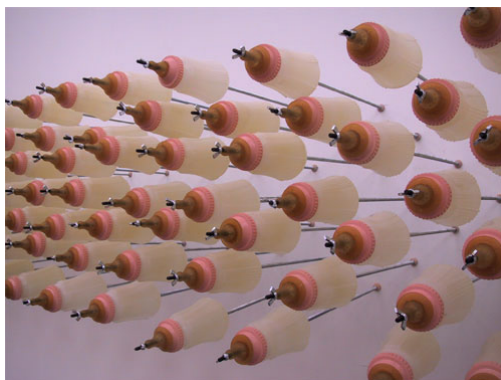
F. 115, Marta Palau, *Apuntes*, 1990

Otra artista de la exposición es **Marta Palau** (Albesa, Lleida, España 1934) que se encuentra inmersa en el **“assemblage y naturaleza”**, ya que sus ensamblajes van acorde a la integración de procesos de recolección de material de la naturaleza acompañada con **objetos seleccionados**. En las áreas seccionadas que cubrió la muestra que comentamos, aparecieron los ensamblajes de **tierra-objetos**, conforme a rituales locales que van acompañados con artefactos y materiales naturales. Chamanes, brujos, han influenciado a los artistas en sus prácticas religiosas y los adentran a acciones significativas con la naturaleza. La crítica de arte Elia Espinosa en su ensayo del 2006 “Doble muro de Marta Palau: los alcances perceptivo-político y estéticos de la sencillez matérica; la textura y la urdimbre abiertas”, nos comenta sobre la forma de trabajo, materiales e ideas personales de Palau (f.115), de la siguiente manera:

Ramas secas colocadas en dos hileras unidas con hilos diversos y otras fibras, y con travesañitos del mismo material simulando los peldaños de “escaleras” imposibles, convexas, por estar amarradas en sus extremos cual arcos encontrados...observo la asombrosa simplicidad de las “escaleras”, recorro las texturas grisazulosas, verdosas u ocres de las cortezas, su capacidad de guardar en una apariencia de sencillez total una serie de nudos, y detalles a descubrir, con los que Marta armó su instalación. Su ahorro de elementos exalta la enorme capacidad técnico-sensible de la artista para *fundamentar las interrelaciones entre la materia y una revelación aconteciente* que pone en marcha, en la percepción y las sensaciones del espectador, una especie de eco conceptual del dolor y una hostilidad política, diría yo, inseparables del entramado físico y de la organización de valores de la pieza.³⁸¹

³⁸¹ ESPINOSA, Elia, “Doble muro de Marta Palau: los alcances perceptivo-político y estéticos de la sencillez matérica; la textura y la urdimbre abiertas”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 09.05.2006. <http://www.>

La obra de **Melanie Smith** (Reino Unido, 1965), ha versado desde **objetos encontrados**, acciones, intervención en fotografías, procesos urbanos sobre la ciudad de México hasta producciones de largometrajes. Los ensamblajes de Smith siguen la tradición del objeto cotidiano con posibles intervenciones otorgando al espectador expectación por la cantidad de artefactos unidos en una sola obra. En el ensamblaje "*Fluxus*" (1991); (f.116) con contenedores de plástico que usualmente se utilizan para guardar azúcar y se presentan usualmente en las mesas de restaurantes rudimentarios y también son adquiridos para el uso cotidiano en la mesa de las familias, hacen de formato contunde en la pieza de la artista como relieve.



F. 116, Melanie Smith, *Fluxus*, 1991

Los frascos de plástico parecieran ser flechas, tapones agresivos, sin embargo es una propuesta formal, ya que cada contenedor es un módulo regular que se repite de manera desproporcionada y a su vez logra uniformidad como un relieve con **artefactos utilitarios**, la pieza se compagina con la obra "*Balones acelerados*" (2005); (f.111) de Gabriel Orozco, en que también utiliza el sistema **modular** y de un mismo artefacto utilitario repetido. Pero en forma contraria, Orozco hace una intervención directa y de carácter geométrica en cada balón y, además esparce los objetos al azar en el suelo. En el ensamblaje de Smith, se presentan los objetos utilitarios sin cambio alguno con una presentación ordenada por líneas de contenedores, en forma contraria Orozco juega y utiliza el **azar en el emplazamiento** de los balones de fútbol. Al respecto Springer nos dice, sobre el proceso creativo de Melanie Smith lo conducente:

esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_palau01.htm

y <http://www.martapalau.com/uploads/Marta%20Palau%20-%20Elia%20Espinosa%20UNAM.pdf>. 29.10.2011.

Abordó la vinculación entre el concepto abstracto, el referente visual, la situación espacial y la situación contextual de un signo y el efecto que producen sobre el espectador y su entorno. Para esa acción. Melanie Smith usó objetos sencillos: bandas elásticas, objetos utilitarios, palabras escritas sobre el muro, y algunas bolsas de hielo, que medían, definían y confinaban el cubo blanco de la galería. Como Kosuth, Smith intentaba centrar su trabajo en los tres niveles del significado y confrontar a los espectadores con la materialidad de la obra y el espacio.³⁸²

En la exposición encontramos artistas que utilizan el ensamblaje de distinta manera, como **Helen Escobedo** (ciudad de México, 1934 - 2010) de padre mexicano y madre inglesa. En 1951 realizó sus primeros estudios de escultura con Germán Cueto. Becada por el Royal College of Art de Londres, permaneció en Europa de 1952 a 1956. De regreso en México, presentó su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano.

Un encuentro medular en su vida fue con Mathias Goeritz y, posteriormente perteneció a la "*Generación de Ruptura*". En la exposición comentada exhibió su ensamblaje "**El bicivocho**" (2000), *-para circular en el Zócalo cuando lo cierren al tráfico, construcción de un prototipo de bicicleta con partes de Volkswagen-* (f.117); al respecto Tera del Conde nos dice sobre la muestra *La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997* (2007) que abría la muestra "el Volkswagen (ya reliquia de Escobedo), colocado fuera del recinto."³⁸³



F. 117, Helen Escobedo, *El bicivocho*, 2000

³⁸² SPRINGER, José Manuel, revista digital Réplica 21, 24.04.2007.
http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/512_springer_smith.htm, 23.10.2011

³⁸³ DEL CONDE, Teresa, periódico La Jornada del 15 de mayo de 2007 "La era de la discrepancia", <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/15/22,10.2011>.

Por otro lado, contamos con la obra autobiográfica de **Adolfo Patiño** (ciudad de México, 1954 - 2005), integrante del **neomexicanismo** de los años ochenta hasta su muerte. Los ensambles de la tipología *arte-objeto* que realizaba, convergen en **objetos baratos** de uso masivo para estudiantes de enseñanza básica o amas de casa, como reglas de madera, monografías y objetos de mercado. Su propuesta de apariencia geométrica consistía en contenedores triangulares, rectangulares con un sistema formal por módulos repetitivos. Así también un componente esencial es su autorretrato vestido de Frida Kahlo, para procesiones religiosas y las consabidas cajas de muerto como en "**Adolfotógrafo**, *Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe-Totec; Autorretrato en el Mictlán*", (1985-1986); (f.118).

La obra de Patiño para el *arte-objeto* es esencial, con una investigación productiva de más de treinta años. Además contó con fortuna crítica, ya que siempre se encontraba presente en las exposiciones de la tendencia objetual. Pero en forma similar, valoramos los objetos **autorreferenciales** de Naum Zenil con sus contenedores, roperos y enseres menores con biografía particular (f.7). Pero de forma contraria, los ensamblajes de Jaurena conllevan una propuesta de crítica social como en "*Asesino serial*" (1996); (f.97). La tipología del *arte-objeto* la abordamos a final del apartado de manera amplia y con textos vinculatorios en el capítulo segundo de la tesis.³⁸⁴

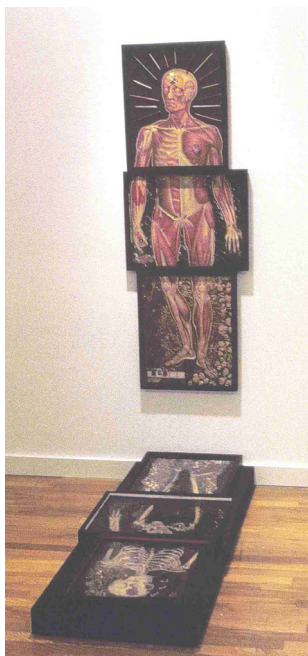
En tal tesitura, con relación a los ensamblajes de Adolfo Patiño, anotamos la crítica de **Cuauhtémoc Mediana**, que nos informa al respecto:

Ha practicado una estética barroca. El éxito de su fórmula radica en el preciosismo de sus combinaciones: la manera en que Patiño agrega prestigio visual a los objetos de la cultura popular urbana; la aureola mística con que rodea a Frida, a la Guadalupana y a su propia imagen; el glamour que despiden sus comentarios sobre la cultura patria y el arte moderno. La instalación que cierra, monumentos para cualquier tiempo, es un monumento hecho de monumentos, un monumento al viajero.

Sobre la pared, encerradas en cajitas, fotografías anónimas de gente posando en sitios turísticos del mundo. Están ahí, lo han logrado, su sonrisa está por fin enmarcada en las pirámides de Egipto, en la torre Eiffel, en el Empire State. En medio del cuarto, bajo nuestros pies, una multitud de globos terráqueos. Uno peregrina para encontrarse, uno viaja para dejar regada en el mundo la carga anímica que hay en cada uno. El aura es aquel que despiden sobre las cosas un artista, un hombre. La exhibición de animismos es una colección de fetiches. Patiño los ha tocado, los ha pensado, los ha reunido e imaginado. Los objetos valen en cuanto son depositarios

³⁸⁴ El Capítulo Segundo de la tesis, pp. 111 - 194.

de su espíritu. Estos objetos lo representan, portan su alma Patiño ve en arte lo que un animista veía en el cielo, en las aguas y en los árboles. Detrás de lo material, está siempre una presencia invisible.³⁸⁵



F. 118, Adolfo Patiño. *Adolfotógrafo, Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe-Totec; Autorretrato en el Mictlán, 1985-1986*

Otro ensamblaje de la exposición es el “*Obelisco roto portátil*” (1991-1993); (f.119) de **Eduardo Abaroa** (ciudad de México, 1968), refleja la actitud del artista al **seleccionar objetos** y, a la forma de concebir un espacio en un *Tianguis* mexicano. Son estructuras de metal ensambladas con una manta de plástico color rosa, que hace de **envoltura al cajón** o espacio de venta del tianguista (son vendedores ambulantes en mercados sin autorización que rotan su mercancía en diferentes avenidas en la ciudades de México). La estructura de Abaroa es una **apropiación** directa a la obra “*Broken Obelisk*” (1963 -1966); (f.120) de Barnett Newman, construida en metal y reproducida para varios recintos culturales como en el Museo de Arte Moderno en Berlín o la que se encuentra en la entrada de **Rothko Chape**³⁸⁶ en Houston, Texas.

³⁸⁵ MEDINA, Cuauhtémoc Medina, Adolfo “Patiño Animismos”, revista digital, Artes e Historia México. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=4755&id_seccion=5816&id_subseccion=3439&id_documento=454

³⁸⁶ <http://houstonmuseumdistrict.org/default/museumpages/museumpage.asp?mid=14>. 19.10.2011.



F. 119, Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil*, 1991-1993³⁸⁷



F. 120, Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1963-1966

La idea de Abaroa de transcripción de una **obra emblemática** de la escultura moderna con materiales locales, la hace singular, ya que defiende el concepto de construir esculturas con materiales pobres y que la **glosa** o paráfrasis es ideal para escultores emergentes o consagrados. Al respecto

³⁸⁷ SPRINGER, José Manuel, revista Replica 21, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm. 14.10.2011.

Cuahtémoc Medina nos dice en su libro *Abuso Mutuo I*, sobre el "Obelisco roto para mercados ambulantes" (1991-1994), "una mañana de 1994 un pequeño grupo de artistas y amigos acudió al barrio de *Coplico*, al sur de la ciudad de México, acompañar a Eduardo Abaroa a instalar su Obelisco, se propuso trasplantar la presencia retórica de una de las obras cruciales de la escultura americana de postguerra, el famoso "*Broken Obelisk*" (1963 -1966) de Barnett Newman."³⁸⁸

Sin embargo, al analizar las obras comentadas es conveniente presentar el **contexto artístico** de las esculturas de Barnett Newman, que hace el editor de la revista digital "Art on Line", *Arquitectura del siglo XX*:

Newman califica de monolíticas a sus composiciones. Cuando en los años 60 se dedica a producir diversas esculturas en bronce, también son de una sola pieza, en contradicción abierta con el concepto de montaje. Su *Broken Obelisk* en acero corten se eleva solemne cerca de la capilla donde figuran los cuadros de Rothko en Houston (Texas). El corten, aleación de acero que se derrumba naturalmente, se convierte en material predilecto de aquellos escultores que buscan un material que posea un color intrínseco. La belleza de la obra reside de manera esencial en lo tenue del punto de unión entre el ángulo superior de la base triangular y el volumen rectangular. El dibujo en dientes de sierra de la cima del obelisco invertido puede interpretarse como una metáfora de la ruina parcial de las columnas antiguas, pero también como una relación simbólica entre la escultura y el espacio-tiempo: precariedad del equilibrio humano, pero también vestigios de la Antigüedad.³⁸⁹

4.1.1.11. "HECHO EN CASA"³⁹⁰

Museo de Arte Moderno, ciudad de México

2009-2010 (2 octubre- 4 abril)

Curadores: Víctor Palacios, Josefa Ortega, Iñaki Herranz, Valentina Gracia, Brenda Caro, Javier Espino, Mireida Velázquez, Luisa Barrios y Osvaldo Sánchez.

³⁸⁸ MEDINA, Cuahtémoc, en *Abuso Mutuo I*, Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México, 2005, www.humanindex.unam.mx/humanindex/.../detalle_capitulo.php?id y http://www.humanindex.unam.mx/humanindex/fichas_pdf/detalle_capitulo.php?id=1100 y <http://es.scribd.com/doc/66946812/cuahtemoc-medna002>, 25.10.2011.

³⁸⁹ Publicación "Art on Line", *Arquitectura del siglo XX*. http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepciones/per-c130c.html, 21.10.2011.

³⁹⁰ <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/103-hecho-en-casa>, 23.10.2011.

Artistas: Pablo Vargas Lugo, Gabriel de la Mora, Melanie Smith, Miguel Monroy, Cynthia Gutiérrez, Irma Palacios, Ariel Orozco, Xavery Wolski, Eduardo Abaroa, Rubén Ortiz Torres, Betsabeé Romero, María José de la Macorra, Yani Pecanins, Rodolfo Zanabria, Thomas Glassford, Francis Aljís, Héctor Falcón, Alejandro Almaza Pereda, Diego Teo, Benjamín Torres, Dr. Lakra, Maurycy Gomulicki, María Escurra, Raymundo Sesma, Sandra Calvo, Pedro Ortíz-Antoranz, Mauricio Limón, Mauricio Alejo, Iván Puig, Ramiro Chaves, Sebastián Romo, Carlos Jurado, Susana Rodríguez, Teresa Serrano, Sofía Táboas, Adolfo Patiño, Carlos Jaurena, Laura Anderson, Francisco Toledo, Alberto Gironella, Xavier Esqueda, Javier Hinojosa, Edgar Orlaineta, Jaime Ruíz Otis, Silvia Gruner, Mario García Torres, José Dávila y Gonzalo Lebrija.

La exposición “Hecho en Casa” es importante para el análisis de la obra de artistas radicados en México. El título de la exposición nos ubica en el quehacer de nuestros artistas, conforme a la **terminología y comparaciones objetuales** y, los participantes se recrearon **tipologías locales** conforme a los curadores. La muestra se caracterizó por señalar las diversas opciones de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual. La división de espacios expositivos por términos objetuales fue un acierto, ya que se verificaban las posibles **diferenciaciones** entre *ready-made*, ensamblaje, *arte-objeto* y archivo-documento. En tal virtud, se lazaron voces favorables por la didáctica desplegada en la muestra, ya que los curadores dieron su versión sobre las tipologías locales y, al respecto nos dicen:

Las prácticas artísticas llamadas objetuales, sean postconceptualistas o no, han marcado las dos últimas décadas del arte en México; por doquier persiste la presencia del objeto, sea como ícono banal, como reconstrucción formalista o como el indicio cuestionador de una cotidianeidad en ruina. Esta muestra pretende un acercamiento a sus posibilidades críticas y a sus retóricas. La exhibición busca ofrecer al espectador un acceso, esencialmente didáctico, a este ámbito del arte contemporáneo en México, caracterizado por la producción objetual desde mediados de los ochenta al presente.³⁹¹

Podemos concluir que los curadores exhibieron una **alternativa** académica sobre los procesos técnicos conceptuales del arte objetual y, para textos subsiguientes sobre la temática deberán escudriñarse las obras de la exposición con un **acercamiento local distintivo** entre las tendencias y, sus posibles comparaciones con otras genealogías fuera del país.

La tipología es acogida por artistas con antecedentes de carácter conceptual, que logran convencer con sus objetos seleccionados al

³⁹¹ GARCIA, Valentina, Javier Espino y Víctor Zambrano, Curadores, *Hecho en Casa*, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 2010, p. 2.

espectador. Localizamos en la obra "*Sólo necesitamos un mundo más grande*" (2008); (f.121) de Eduardo Abaroa, una propuesta que representa el **congestionamiento del globo terráqueo**, que el ensamble lo construyó con recortes de revistas de turismo o de geografía, y que durante el proceso, va cambiando las reglas del juego. **Abaroa** crea nuevas naciones, provoca otra geografía, otro mundo, al sobreponer una cantidad de recortes con alfileres. El artista modifica el globo terráqueo actual como divertimento, al cambiar de forma aleatoria el mundo geográfico, sin un esquema preconcebido. En tal sentido, la **acumulación** de forma unitaria de recortes de revistas, provocó un caos en la superficie de la esfera.



F. 121, Eduardo Abaroa, *Sólo necesitamos un mundo más grande*, 2008

La puesta en escena de papeles tipo *collage* con alfileres para insertarlos sobre el globo terráqueo, da la sensación de posible **interacción** con los espectadores, de cambiar los desechos encontrados y crear otro mundo. Otra posible lectura la encontramos con el cambio de mentalidad que sufriríamos al modificar nuestra geografía. En la misma sintonía sobre lo anterior, **Gabriel Orozco** trabajó en una instalación con **paletas de madera** adquiridas para helado, haciendo un abanico en el suelo, dejando un hueco como sombra de una mano, la obra se titula "*Mi mano es mi memoria del espacio*" (1991); (f.62) y, cercano a lo que realizó **Eduardo Abaroa** al **acumular** recortes para crea un objeto, la diferencia radica en que a contrario de Orozco la obra se sujeta con alfileres en la esfera, Orozco en cambio solamente **emplaza** las paletas en el suelo sin aplicarles un sistema de unión.

En la sección **tipología ready-made** al final del apartado, analizamos una obra cercana a ambos artistas que fue parte de la exposición que se comenta, consiste en "*Guía de campo*" (2008) de **Benjamín Torres**, un

ensamblaje de recortes de monografías de aves insertadas con alfileres sobre la superficie de las mamparas. La **coincidencia** es enorme, tanto Abaroa y Torres **unen sus objetos con alfileres**, conforme a la definición del *assemblage* tradicional. Lo esencial de los tres artistas, consistió en recoger, atrapar y emplazar en un espacio artefactos comprados o recortados con sistema diferente de sujeción.



F. 62, Gabriel Orozco, *Mi mano es mi memoria del espacio*, 1991

Por otro lado encontramos la obra "*Medusa's Head*" (1990); (f.122) de **Chris Burden** (Boston, 1946), en la que en una **esfera irregular** ha unificado con resina, aditamentos industriales, y basura, objetos de la naturaleza, utilitarios y un ferrocarril que se mueve en la superficie del globo. La obra de Burden la presentamos como comparativo y distinción del ensamble "*Sólo necesitamos un mundo más grande*" (2008) de Eduardo Abaroa, **ambas obras se acercan** de manera directa al emplazar objetos en esferas irregulares, pero en forma contraria, Burden propone objetos fijos y un sistema de interacción con el espectador por el movimiento de la máquina de tren con sus vagones.

En la entrevista realizada a **Chris Burden**, por Juan Agustín Mancebo en 1996, "Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva". Localizamos el proceso creativo de Burden y su **acercamiento** al *ready-made* postconceptual y, que nos ayuda a entender nuestra tipología local, en tal sentido se confirma lo siguiente:

Aproximadamente a finales de los setenta dejé de realizar acciones y tu obra toma un referente más objetual. ¿Por qué ese cambio tan radical? Es importante recordar que tengo una formación de escultor y veo mis performances como forma destilada y minimalista de escultura. En realidad, cuando me distancié de mis performances, realicé una serie de instalaciones, que eran de alguna manera mitad performance, mitad escultura, porque eran lugares específicos

y temporales. Después de ejecutar casi setenta performances diferentes sentí la necesidad de volver a realizar objetos.

Como siempre había pensado que las performances eran en esencia escultóricas, el cambio no resultó tan radical, excepto por el problema del almacenamiento. Burden nos dice que: Los objetos específicos que necesitan cuidado constante y meticuloso, como la escultura cinética, las videoinstalaciones y el material técnico que requiere ser mostrado y explicado por guías, son los que crean los verdaderos problemas a las instituciones. Las instituciones están todavía tradicionalmente concebidas para mostrar estáticas pinturas enmarcadas y pátinas de bronce. No hay nada más frustrante para un artista que volver a una exposición y ver que sus objetos no funcionan correctamente, no están conectados, o no están cuidando de ellos.³⁹²



F. 122. Chris Burden, Medusa's Head, 1989-1992

Otra pieza de singular valor de la exposición comentada es "*B Torre*" (2002); (f.123) de **Diego Teo** (ciudad de México, 1978). Es un *ready-made construido* con tabletas de chicle o goma de mascar, creando un simulacro de una torre medieval con un personaje como maqueta de arquitectura. La obra es efímera en el discurso objetual, toda vez que, por el transcurso del tiempo fue atacada por moscas, insectos y demás animales microscópicos en forma contundente. Por lo que, al transcurrir la exhibición la obra se fue deteriorando de forma paulatina y convirtiéndose en otro tipo de artefacto. El color naranja de la goma de mascar hace un **contrapunto** con las obras cercanas y sobre todo con su emplazamiento en el piso de la galería.

³⁹² MANCEBO, Juan Agustín, entrevista a Chris Burden "Hacer Arte es verdaderamente una actividad subversiva" (1966). http://www.uclm.es/cdce/sin/sin3/burden_1.htm. 19.10.2011.

En sintonía con la obra de Teo, la curadora Jimena Acosta del Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA nos dice, “en los últimos cinco años **Diego Teo** ha utilizado el **objeto cotidiano** como materia prima de su práctica escultórica: moldeó un gran bola de chicle; levantó un muro apilando secciones amarillas; creó estatuillas tallando gises e hizo un volcán acumulando cerillos.”³⁹³

Así también, los curadores de la “Sala de Arte Público Siqueiros” en la ciudad de México, sobre la exposición “Diego Teo: Otra vez termino, otra vez comienzo”, nos comentan lo siguiente, “destaca por una extraordinaria plasticidad, utilizando materiales tan **cotidianos** como cerillos, ejemplares de la Sección Amarilla, gises de colores, pegamento escolar, sal y huevos, entre muchos otros, transformándolos con gran destreza y sentido del humor en piezas originales o que citan alguna obra conocida de la historia del arte; desde las famosas cabezas de la Isla de Pascua a piezas de Félix González Torres o Lucio Fontana, hasta su propia obra.”³⁹⁴



F. 123, Diego Teo, *B Torre*, 2002

Dentro del Exposición “Hecho en Casa”, que se ha comentado, valoramos otros ensamblajistas como: Thomas Glassford, Edgar Orlaineta, Benjamín Torres, Miguel Monroy, Sofía Táboas y Mario García Torres y, los analizamos ampliamente en la sección de tipología *ready-made* al final del apartado.

³⁹³ ACOSTA, Jiménez, “Juego Escultórico para una esquina, proyecto de Diego Teo”, Museo Universitario de Ciencias y Artes, 26.08.2011.

<http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=60&idMenu=5&Tipo=7&idExposicion=537&TipoMenu=2&Historico=1> y <http://www.muca.unam.mx>. 23.10.2011.

³⁹⁴ Publicación de Artenelared.com 26.07.2008.

<http://arteenlared.com/latinoamerica/mexico/diego-teo-otra-vez-termino-otra-vez-comienzo-2.html>. 27.10.2011.

Museo de Arte Moderno, ciudad de México.³⁹⁵

2011 (26 mayo - 20 noviembre)

Curaduría: Josefa Ortega

Investigación: Luisa Barrios, Josefa Ortega y Abel Matus

Asistencia curatorial: Abel Matus

Diseño museográfico: Rodrigo Luna

Diseño gráfico: Vladimir Zambrano

Artistas: Germán Venegas, Alejandro Arango, Dulce María Núñez, Adolfo Patiño, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, Nahum B. Zenil, Julio Galán, Eloy Tarsicio, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Helio Montiel, Néstor Quiñones, Enrique Guzmán, Magali Lara, Yolanda Andrade, Graciela Iturbide, Adolfo Riestra, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Elena Climet, Eugenia Vargas, Francisco Toledo, Pero Valtierra, Lucía Maya, Rolando de la Rosa, Carlos Arias, Alejandro Colunga, Carlos Jaurena, Froylán Ruiz, Gerardo Suter, Javier de la Garza, Mónica Castillo, Michael Tracy, Sergio Hernández y Xavier Esqueda entre otros.

La muestra nos indica la pertinencia de exhibir objetos dentro de la **tipología arte-objeto**, que son construcciones de formato pequeño encapsuladas. Otra cualidad de la muestra es la inclusión de pintura, gráfica, fotografía, haciendo que el *arte-objeto* se amplié bajo la concepción tipológica. La muestra es el resultado de la obra de todos los artistas que citamos en el párrafo anterior, ya que han incursionado en la tendencia por más de veinte años en la creación de un **neomexicanismo** acorde a otra lectura del arte contemporáneo, y que cubren un expediente local con sus propuestas, al final del apartado desglosamos la cuarta tipología de los procesos técnicos conceptuales del arte objetual en el país.

La exposición comentada es el fruto de artistas que han incidido por muchos años en una plástica nacional, con expresiones de la neovanguardia y, con la retrospectiva del *neomexicanismo*, alcanzamos a visualizar, valorar y clasificar los **arquetipos nacionales** de la tendencia, la curadora Josefa Ortega hace un recuento de los objetivos de la exposición de la siguiente manera:

...ofrece una mirada *pop*-crítica al mundo del arte mexicano en la que el color y la sobre carga de temas, expone las diferentes capas que conforman la identidad mexicana post 68...se propone indagar sobre sus expectativas de legitimación estilística y

³⁹⁵ <http://www.mam.org.mx/exposiciones/actuales/376-ineomexicanismos-ficciones-identitarias-en-el-mexico-de-los-ochenta> 26.10.2011.

comercial a través de un sello autóctono de perfil nacionalista -de creciente formalización-, inmerso en un nuevo contexto globalizado. Una buena parte de los artistas focalizaron sus investigaciones -tanto plásticas, como identitarias- en el cuerpo; entendiéndolo como receptáculo artístico en que las identidades colectivas fueron diluyéndose para dar paso a la construcción de identidades personales. Muchas de estas prácticas de lenguaje, con sus construcciones somáticas, abrieron a nuevos lenguajes (pos) conceptuales, Marcando la entrada al arte mexicano de la siguiente generación."³⁹⁶

Por otro lado, emergieron textos sobre la muestra que apoyan el *neomexicanismo* y por ende argumentan que la muestra del 2011, consistió en analizar el arquetipo nacionalista en el arte actual, en tal sentido Germaine Gómez de Haro, nos dice:

Estos artistas volcaron su mirada principalmente hacia la cultura popular urbana y rural para desentrañar los valores intrínsecos de la identidad mexicana a través de una relectura... *El neomexicanismo*, siguiendo algunas de las premisas del posmodernismo, se sirvió de la hibridación, el reciclaje, el pastiche y la apropiación libre de imágenes y clichés provenientes del pasado, para recontextualizarlos en lenguajes plenamente contemporáneos.³⁹⁷

Otra crítica de arte Teresa Del Conde, adelanta en su apreciación la necesidad de **reinención de nuestra tipología**, sin embargo es necesario continuar analizando los parámetros de la tendencia, ya que visualizamos su permanencia en el ámbito nacional, al respecto nos dice sobre la exposición comentada:

Los curadores exploraron y pusieron en relieve un lapso de la historia artística mexicana del siglo XX que intentó con ironía, sentido crítico, sagacidad, irreverencia y hasta con reverencia, la posibilidad de glosar una mexicanidad necesitada de reinención, inserta en el cariz posmoderno de aquellos tiempos.³⁹⁸

El artista **David Avalos** (San Diego, California, 1947), realiza su obra entre California y México, sobre todo con referentes de estética chicana. El *arte-objeto* "Hubcap Milagro # 5" (1986); (f.124) de Avalos corresponde a los pocos

³⁹⁶ ORTEGA, Josefa, catálogo de *¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (2011), Museo de Arte Moderno, ciudad de México INBA, 2011, p. 3.

³⁹⁷ GOMEZ, Haro Germaine, periódico La Jornada, 19 de junio de 2011, México. 24.10.2011.

³⁹⁸ DEL CONDE, Teresa, periódico La Jornada, 28 de junio de 2011, México.
<http://www.jornada.unam.mx/2011/06/28/opinion>. 25.10.2011.

ejemplos de **artefactos** tridimensionales en la exposición comentada. El emplazamiento de la obra sobre un pedestal nos invita a visualizar sus partes a su alrededor, como si fuera un platillo a deglutir, además el arma de fuego, se encuentra intervenida con pigmentos sobre un plato de acero inoxidable.

En forma contraria tenemos el armario “*Yo soy mi casa, tú eres mi casa*” (1996) 399 de Naum Zenil (f.7), es una obra **autorreferencial** que incluye gran cantidad de objetos personales. El arquetipo de lo mexicano sin duda se observó en la exposición comentada, ya que corresponde a personajes trágicos, elocuentes y con apego al objeto. La forma de vernos, hace que la crítica especializada manifieste su confusión sobre las obras que se exponen. Sin embargo, es la parodia, lo irónico y el color lo que hace visible la tendencia como un tipología narrativa, mágica y de sincretismo local.



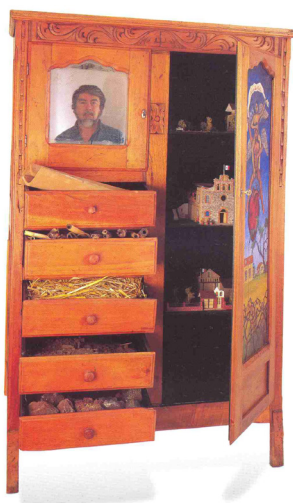
F. 124, David Avalos, *Hubcap Milagro # 5*, 1986

Con referencia al cuerpo humano protagonista del *neomexicanismo*, consideramos que el **receptáculo del cuerpo** es indispensable en la narrativa mágica de lo mexicano. Contamos con una vocación pictórica del rostro, cuerpos y grupos sociales, ya sea por los exvotos, pintura costumbrista en forma entendible para el espectador y un bajo perfil en la tendencia a la **abstracción** como puente entre la modernidad y lo local, al respecto Josefa Ortega nos dice lo conducente:

Los artistas de los ochenta se apropiaron del cuerpo como espacio contenedor y autoreferencial del mensaje artístico. Con esta conciencia se albergaron, en el cuerpo y sus fluidos, tanto

³⁹⁹ ZAVALA, Alonso Manuel, revista digital, “Artes e Historia México”, (1996-2011). http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2116 24.10.2011.

identidades colectivas como personales e individuales. En este sentido se logró explicitar lo político a partir del cuerpo propio y sus argumentos libertarios desde la confrontación entre género y sexualidad. El cuerpo se convirtió así en el principal portador simbólico de mensajes. Con lo que ineludiblemente éste se erigió como vía de conocimiento y reconocimiento de la circunstancia de identidades sexuales específicas, como la femenina, masculina, homosexual y *alter*; así como la constricción de sus roles públicos y el carácter fluido de sus prácticas individuales. La principal estrategia utilizada por los artistas para evidenciar la potencialidad política del cuerpo propio como contenedor de mensaje fue el desnudo, la energía sexual y sus múltiples representaciones.⁴⁰⁰



F. 7. Naum Zenil, "Yo soy mi casa, tú eres mi casa", 1996

En el capítulo segundo de la tesis⁴⁰¹ abordamos la tipología del *arte-objeto*, en la que hacemos un análisis contextual desde los años ochenta en que los artistas locales y las nuevas generaciones han legitimado transitar por propuestas locales objetuales. Toda vez contamos con un **bagaje milenario**, colonial y modernista en el que se inscriben los conceptos *neomexicanistas* inscritos en el arte actual.

⁴⁰⁰ ORTEGA, Josefa, catálogo de *¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (2011), Museo de Arte Moderno, ciudad de México INBA, 2011, p. 3.

⁴⁰¹ El Capítulo Segundo de la tesis, pp. 111-194 y la sección sobre *arte-objeto* p. 150.

4.1.1.13. "OBSTRUIR, DESTRUIR, OCULTAR"

Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, ciudad de México

2011 (11 junio – 27 noviembre)

Curaduría: Cuauhtémoc Medina

Artista Enrique Jezik

En la exhibición de **Enrique Jezik** (Córdoba, Argentina, 1961) encontramos **artefactos objetuales** diversos, que reflejan un mundo violentado por individuos carentes de toda ética social, delincuentes que actúan en un lugar geográfico concreto. **Objetos de torturadores**, víctimas, asesinos y acciones de poder sobre la población indefensa, encontrando las temáticas en la muestra comentada. La crudeza de Jezik en la presentación de su obra es la única forma de enfrentarnos a la realidad de un México convulsionado en la tragicomedia del narcotráfico y estados de excepción por regiones específicas.

Los objetos **tipo ready-made**, ensamblajes y artefactos de carga simbólica son contundentes en su construcción. El artista utiliza **materiales neutros** como láminas, cuerdas y sistemas de sujeción entre las partes heterogéneas en la formación compositiva del ensamble. La presentación de vídeo escultura es contundente, ya que muestra habilidades personales en la toma cerrada, transiciones y contexto cinematográfico.



F. 125, Enrique Jezik, *Valla*, 2007

El curador de la exhibición Cuauhtémoc **Medina**, hace alusión al encuentro de Jezik de concebir **otro tipo de escultura** y en especial del ensamblaje, que para la temática es funcional, al empalmar objetos de la vida cotidiana, materiales de la naturaleza como la cera de abeja y rejas de

metal punzocortantes, como en "*Valla*" (2007); (f.125) o en "*Setenta veces siete*" (2011); (f.126), al respecto nos dice lo siguiente:

Se refieren a conceptos de los dispositivos, espacios y operaciones de la violencia (obstrucción, destrucción, ocultamiento, el cuerpo del enemigo, el teatro de operaciones, y constructivismo sacrificial). La muestra recorre el territorio de objetos, fuerzas e imágenes que **Jezik** ha ido conformando al reflexionar sobre la relación simbólica y temática de la escultura con los dispositivos de la denominación. Ha desplegado un complejo trabajo de exploración de las estructuras y dispositivos de fuerza, vigilancia, represión, control y violencia, desde el interior de la práctica poli-forma de la escultura contemporánea.

Para Enrique Jezik, la escultura es un modo de pensar al poder y la violencia cómo un terco accionar sobre la materia de los cuerpos. Sus performances, vídeos e intervenciones específicas, que involucran tácticas que van desde el uso de las balas hasta la escritura en braille, atestiguan una etapa histórica donde los medios de destrucción y las tecnologías de control crean los espacios, metáforas, dispositivos y trayectorias de la política.⁴⁰²



F. 126, Enrique Jezik, *Setenta veces siete*, 1995

La ficha técnica de la obra "*Setenta veces siete*", corresponde "a las correlaciones entre violencia ritual y trabajo manual en la etapa inicial del desarrollo histórico: siete módulos en los cuales un antebrazo de cera es atravesado por diez hierros. El número de los componentes de la pieza se

⁴⁰² MEDINA, Cuauhtémoc, catálogo de *Obstruir, Destruir, Ocultar*, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, UNAM, 2011, p. 2.

basa en la cita del Evangelio que le da título⁴⁰³ "*Valla (Fence)*", 2007. Tres módulos de valla similares a los utilizados por la policía para impedir el paso de manifestantes, incluyen el mapa de Oaxaca como parte de su estructura. Alusión a la represión del movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca de la Appo⁴⁰⁴ en el año de 2006."⁴⁰⁵

Así también **Teresa del Conde coincide** con Medina, que la muestra comentada se encuentra inmersa en objetos industriales en un ensamblaje personal y social (f.126), al respecto nos dice: "...mediante elementos reales, como las cercas de alambre, los vaciados de antebrazos perforados, el impacto chirriante de un rastrillo eléctrico sobre planchas de cemento. De modo que traspone de manera materializada y no simplemente representada."⁴⁰⁶ La exposición comentada nos da un ejemplo directo sobre la tipología "arte y terrorismo", ya que la circunstancia de violencia, narcotráfico y múltiples asesinatos, contribuye como disparador de pretextos para los artistas actuales. En forma reiterativa en la exposición comentada, encontramos que la obra de Jezik contribuye al ensamblaje con diversos sistemas de sujeción, materiales industriales neutros y emplazamientos en el espacio, otorgando al artista versatilidad contemporánea.

4.1.2. TIPOLOGÍAS: *ASSEMBLAGE*, *READY-MADE*, ENSAMBLAJE Y ARTE-OBJETO

El objetivo del apartado es **desglosar** en forma particular las **tipologías imperantes en el ámbito nacional**. Consideramos necesario presentar casos concretos en **fotografía** e intentar correlacionarlos con sus referencias globales. Los **procesos técnicos conceptuales** del arte objetual que analizamos, se refieren a las **exposiciones** mexicanas abordadas en párrafos anteriores. A lo largo del **análisis** de diversas obras de artistas, encontraremos apropiaciones, glosas, paráfrasis con **referencias directas** a otras obras parecidas de diferente época. Sin embargo, es necesario hacer el **comparativo** de piezas que se han nutrido mutuamente o que superan el pretexto objetual previo.

⁴⁰³ Ficha Técnica de la obra "*Setenta veces siete*" de Enrique Jezik, MUAC, 2011.

⁴⁰⁴ Grupo de reivindicación social denominado Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (Appo). Actualmente siguen actuando contra acciones represivas del Gobierno Estatal a favor de los habitantes del Estado de Oaxaca, 2011.

⁴⁰⁵ Ficha Técnica del ensamble *Setenta veces siete*, de Enrique Jezik, en la Exposición *Obstruir, Destruir, Ocultar*, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, UNAM, 2011.

⁴⁰⁶ DEL CONDE, Teresa, "Enrique Jezik, en el MUAC", periódico La Jornada del día 30 de agosto de 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/08/30/opinion/a06a1cul.15-10-2011>

En el **desglose** particular afianzamos la idea de que algunos objetos **se relacionan** con otros de sus pares, sin afectar la originalidad posible del artefacto, quizá cuentan con una epidermis semejante, pero la motivación y contexto son diferentes. El **analizar obra** que se expuso en Museos Nacionales, nos proporciona artefactos de primera mano y de artistas con prestigio en el ámbito del arte objetual. Para sorpresa de nosotros el haber **correlacionado objetos** comparándolos y haciendo señalamientos en la glosa de los mismos, ha significado afirmar, que algunos objetos **derivan de otro igual o semejante**.

Por otro lado, al presentar **cuatro tipologías locales** sobre objetos de artistas radicados en el país. Confirmamos que la propuesta tipológica se centra a partir de los materiales, conceptos y morfología de los artefactos. Así también, **al analizar exposiciones completas** y contrastarlas con otras de igual importancia, concebimos **líneas de investigación específicas** y, avanzamos en la investigación del arte objetual de manera sustancia.

4.1.2.1. TIPOLOGÍA ASSEMBLAGE Y NATURALEZA

Los artistas radicados en México siguen partiendo de **materiales de la naturaleza combinados con objetos cotidianos**, desechos seleccionados y modificados en forma mínima. En la exposición "Hecho en Casa" (2009-2010) contamos con casos concretos, que armonizan la **saturación** de objetos utilitarios con la naturaleza, percibiéndolo en el *assemblage* "Homenaje a Picasso" (1971) de **Alberto Gironella** (ciudad de México, 1929 - 1999); (f.127). Conforme al primer capítulo de la tesis,⁴⁰⁷ aclaramos en forma amplia que la tendencia del *assemblage* consagra dos componentes esenciales, pero no únicos, la materia prima de la naturaleza en combinación e integración de objetos diversos.

En la obra de Gironella advertimos que en el panel aparece una **cabeza de león** disecada como parte de la composición. Al incluir el **esqueleto** del animal, nos demuestra que utiliza el material de la naturaleza en combinación con objetos y *collage*. Además, inserta en la superficie del *assemblage* latas de embutidos españoles, fotografías y copias fotostáticas intervenidas de imágenes de pinturas de Pablo Picasso, ordenadas sobre un panel.

⁴⁰⁷ En la Tesis, 1.1. "Definición de *assemblage*", pp. 21 - 41.



F. 127, Alberto Gironella, *Homenaje a Picasso*, 1971



F. 128, Eduardo Abaroa y Rubén Ortiz Torres, *Maíz transgénico (elotes)*, 2002

El **assemblage** "*Maíz transgénico*" (2002); (f.128) de **Eduardo Abaroa** (ciudad de México, 1968) y **Rubén Ortiz Torres** (ciudad de México 1964) **contribuye** a la tipología *assemblage y naturaleza*, **presentaron** mazorcas de maíz carcomidas por los comensales y esparcidas al azar como desecho en el suelo. La **parte objetual** de la pieza radica en la agarradera cilíndrica de madera industrial insertada en su eje a la mazorca. Por un lado, es un material de la naturaleza triturado, acompañado por un objeto realizado con maquinaria. Ambos elementos nos condicionan para evidenciar la hibridación de la pieza, en la combinación de lo natural y lo artificial. La distribución aleatoria sobre el suelo y el color encapsulado en resina configuran un sistema compositivo acorde a un artefacto *neosurrealista*. La pieza citada es **contraria** a la de Alberto Gironella, ya que difiere de la estructura animal a la vegetal.

Encontramos con referencia a la obra "*Maíz transgénico*" de Abaroa y Ortiz Torres, otro ensamblaje cercano en "*Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*" (1996); (f.129) de **Laura Anderson Barbata** (ciudad de México, 1958). El ensamble consiste en **organizar dientes**, muelas humanas y **encajarlas** al cuerpo de mazorcas naturales, como una analogía a la dentadura humana y que a simple vista parecerían granos naturales, al respecto María Lluïsa Borrás, nos comenta: "Emplea materiales textiles como hilo y tela para una temática basada en la metáfora del cuerpo y los sentidos recurriendo a la máscara o la silueta sin rostro. En su uso de materiales orgánicos sitúa su obra en un cruce entre **cultura y naturaleza**."⁴⁰⁸



F. 129, Laura Anderson Barbata, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl*, 1996

Por un lado, **Abaroa y Ortiz Torres esparcen** mazorcas en el suelo como desechos, para construir una lectura de espectáculo con un acercamiento directo al objeto abandonado e inconexo al espectador, pero en forma contraria Anderson realiza un **ensamblaje de objetos humanos** -muelas y dientes- sobre otra naturaleza vegetal, creando un simulacro de objeto a distancia, ordenadas las mazorcas en su pedestal como módulos en repetición.

En la misma línea que las piezas señaladas con anterioridad, encontramos los dispositivos del *assemblage* en la obra: "*Matrix Móvil*" (Ballena Gris); (f.63) de 2006 de Gabriel Orozco. La obra la construyó con **desechos de huesos** de ballena gris recogidos a la orilla de la playa, **de igual forma** que lo hiciera **Jean Dubuffet** para su *assemblage* *The Duke* de 1954 (f.1).

Orozco reconstruye el esqueleto de la ballena con una estructura interna de líneas entrecruzadas de acero, dándose licencia para hacer

⁴⁰⁸ BORRAS, María Lluïsa: *México, identidad y ruptura*. <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>. 09-09-2011.

los cambios **aleatorios** en la forma. El artista rehace el esqueleto y lo transforma al intervenir sus huesos de manera directa, ya sea con acrílico-resina y grafito. Consideramos que las líneas dibujadas, que unen el esqueleto, describen su propuesta artística. Por último, en concordancia con los postulados esgrimidos, contamos con "*Monograma*" (1955-1959), (f.56) de **Robert Rauschenberg**, toda vez que **insertó una cabra disecada** dentro del *combine-painting* ensamblándola con objetos encontrados.

Por otro lado, nos referimos a otro *assemblage y naturaleza* "*Guerrero*" (1968); (f.130) de **Paula de Santiago** (Guadalajara, 1969), encarna la pieza una referencia a los **objetos prehispánicos**, míticos y sagrados por los componentes que contiene la obra. Sin embargo, "*Guerrero*" es un ejemplo de ensamblaje al ser construido con materiales de la naturaleza, **sangre humana**, hojas y pelo, al respecto Maria Lluïsa Borràs en la revista digital *México, identidad y ruptura*, nos dice lo siguiente:

Se graduó en artes plásticas en la Universidad de Guadalajara, México, después de haber estudiado ingeniería industrial, empezó a trabajar con sus manos; se apropió de bordados y encajes que guardaba su familia, objetos en definitiva relacionados con el cuerpo. Paulatinamente pasó a convertir su propio cuerpo en material de arte, a extraer su propia sangre para utilizarla como color, a tomar su propio cabello en lugar de pincel con que dibujar, coser los fragmentos de tela o de papel. Luego abandonó la materia textil para explorar las posibilidades del papel de arroz y de otros materiales de apariencia frágil pero lo suficientemente resistentes. El siguiente paso fue crear obras en tres dimensiones y en su primera exposición en la galería Iturralde de Los Ángeles en 1999 mostró una serie de pequeños trajes que parecían extraídos de un pasado remoto, cada uno en una diferente urna de cristal.⁴⁰⁹

Los autores que presentamos como integrantes de la tipología *assemblage y naturaleza*, se encuentran también relacionados con otras tipologías como pueden ser el *ready-made* postconceptual, ensamblajes y *arte-objeto*. Por lo que, consideramos que las tipologías concretas en el apartado de la investigación pueden ser ampliadas y reconstruidas conceptualmente en el devenir histórico del quehacer de los artistas radicados en México.

⁴⁰⁹ BORRAS, Maria Lluïsa: *México, identidad y ruptura*. <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>. 09-09-2011.



F. 130, Paula Santiago, Guerrero, 1998

Por lo que, en esta serie de trabajos analizados confirmamos, cómo el objeto de la naturaleza se ensambla con otros materiales industriales dando lugar a la tipología local denominada *assemblage y naturaleza*.

4.1.2.2. TIPOLOGÍA *READY-MADE POST-CONCEPTUAL*

El *ready-made post-conceptual* ampliado con estructura modificada consagra cierta crítica local de baja intensidad. A partir de la obra de Gabriel Orozco y de Abraham Cruz Villegas, Damián Ortega, Sofía Táboas y Eduardo Abaroa, el *ready-made* rectificado con **pequeños retoques**, lo consideramos como la **tipología de mayor acción** y desarrollo de los artistas mexicanos del presente siglo. Debemos entender la tendencia de manera amplia, incluyendo el *neodadaísmo* del *pop* americano (gadget), el *assemblage y naturaleza*.

Para demostrar en la tendencia el alcance del *ready-made* iniciamos con varias obras que analizamos **entre otras parecidas y sus contrarias**. En "*Sin Título*" (2007) -toro-sillín- (f.131) de **Edgar Orlaineta** (ciudad de México, 1972), expuesto en la exposición "*Hecho en Casa*" (2009 - 2010) lo correlacionamos con "*Cabeza de Toro*" (**sillín**) de Pablo Picasso (f.14).

En la muestra "*Hecho en Casa*" del Museo de Arte Moderno, localizamos una **segunda versión de Cabeza de Toro** de 1943, ya que el artefacto de Orlaineta, consiste en un sillín de bicicleta y manubrios

alargados sobre la pared. El material que emerge como líneas o cuernos es de acero inoxidable y emplazado sobre el muro. En la obra de **Orlaineta** confirmamos la **apropiación de la obra de Picasso**, ya que el sillín provoca la forma ideal para transportarla como propia y utilizarla en otra obra como artefacto semejante.



F. 131, Edgar Orlaineta, *Sin Título*, 2007



F. 14, Pablo Picasso, *Cabeza de Toro*, 1943

Así también lo constatamos, en el *ready-made* de **Sherrie Levine** (Pennsylvania, 1947), que **se apropia del urinario** emblemático de Marcel Duchamp. La apropiación que utiliza Levine, **convalida** como tipología el *ready-made* gadget del neodadaísmo del *pop* americano. La artista reproduce un objeto cotidiano, un urinario de menor tamaño y combina color y textura con una **pátina dorada** creando otro objeto original. Su referencia histórica consiste en descontextualizar la obra "*Fuente*" de

Marcel Duchamp de 1917. Levine modifica el tamaño del urinario, en la obra *"Fountain. After M. Duchamp (Fuente. Según M. Duchamp)"* (1991); (f.36) y, al **cambiar la morfología** determinamos la clave de la tipología que hacemos referencia en la investigación.

Consideramos que la apropiación que hacen los artistas mexicanos va acorde a lo esgrimido en el capítulo primero y segundo de la tesis.⁴¹⁰ La tendencia del **pop art** de los años 1950 a 1970, que se hacía en Estados Unidos o Europa, no existen equivalencias en nuestros artistas sino hasta los años ochenta con el *neomexicanismo*. Al respecto, Juan Acha nos dice: "Este neomexicanismo viene a ser, para nosotros, el verdadero *pop* del Tercer Mundo en general y del mexicano en particular."⁴¹¹

Por otro lado, con relación al **pop mexicano de los ochenta**, Luis Carlos Emerich vierte algunas ideas en su libro *Figuraciones y desfiguros de los ochenta* y verifica si hay un *pop* mexicano con antecedentes del collage y del *assemblage* histórico. Emerich nos dice que el *neomexicanismo* proviene: "...del exvoto religioso o del cartón político, de la historieta gráfica sentimental o cómica, del cromo idealizante del sueño doméstico o del sueño impuesto de muy pasadas gestas heroicas que nos dieron identidad."⁴¹² Por lo que, el artefacto de consumo lo consideramos ingrediente fundamental, una especie de objetualismo con raíz del *pop* americano. Para abordar esa tipología, los artistas emplearon un sistema esencial, al no producir el objeto de consumo del mismo tamaño, color y presentación.

El ready-made pop gadget es la genealogía actual que visualizamos con empuje en las nuevas generaciones de artistas radicados en México, por lo que, la tipología cuenta con gran cantidad de **adeptos en nuestro país**. Los artistas modifican la estructura del objeto por tamaño, color y presentación, además, alteran la escala, color, textura y material para convertirlos en obra artística, con mayor o menor densidad conceptual. El objeto *"Legolego"* (2008); (f.132) de **Miguel Monroy** (ciudad de México, 1975), expuesto en *"Hecho en Casa"* (2009 - 2010), nos señala la raíz del *ready-made pop*.

La obra *"Legolego"* **cambió su proporción a la inversa**, aumentando el tamaño del lego comercial para dar a entender que, *"la forma como objeto, es la posible forma de la escultura."*⁴¹³ Lo correlacionamos con la obra *"Cajas Variadas Brillo"* (1964); (f.55) de **Andy Warhol**, ya que modifica el objeto original al mandar construir las **cajas de menor tamaño** en madera con logotipos cercanos a la marca. En la tesis en el capítulo segundo de

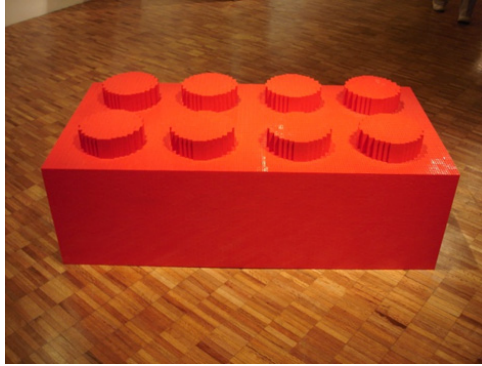
⁴¹⁰ El Capítulo primero y segundo de la tesis, pp. 21 - 194.

⁴¹¹ ACHA, Juan, *Las Culturas Estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993, p.194.

⁴¹² EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y Desfiguros de los Ochenta*, México, Editorial Diana, 1989, p. 15.

⁴¹³ CURADORES en catálogo de *"Hecho en Casa"*, Museo de Arte Moderno, 2010.

la tesis⁴¹⁴ abordamos a los artistas neodadaístas del *pop* americano, en el que Warhol juega con al cambio de tamaño y proporción en los objetos **utilitarios de consumo**.



F. 132, Miguel Monroy, *Legolego*, 2008

Dentro del *ready-made* y emplazamientos, los participantes mexicanos construyen objetos que se insertan en el espacio creando nuevos significados. El espacio compositivo del *ready-made* lo ubicamos en el sujeto de estudio, con un **juego de escalas**, colocaciones específicas, recorridos visuales y físicos, en una resignificación del objeto con relaciones espaciales.

En el objeto "*Guía de Campo*" (2008); (f.133) de **Benjamín Torres** (ciudad de México, 1969), dentro de la muestra "Hecho en Casa" (2009 - 2010), constatamos una combinación entre **recortes** de revistas encontradas y **espacio**, enmarcados entre dos planos de la pared. Consideramos que la puesta en escena generó un ángulo entre las dos mamparas y los alfileres que detienen cada monografía recortada de aves de diferentes latitudes, ya que organizan un espacio común, como si nos encontráramos en un caos migratorio. La relación de la superficie pintada de verde con los acentos de las figuras recortadas provoca, un ambiente acorde a su temática del objeto **seleccionado y emplazado en forma aleatoria**. Abel H. Pozuelo comenta su obra diciendo lo siguiente:

Benjamín Torres es un escultor "que adopta métodos del conceptual y la instalación para llevar a cabo un trabajo de doble cara: por un lado, reflexiona sobre las imágenes con que el Mercado lo asalta; por otro, indaga en las dualidades estéticas (tan escultóricas) de lleno/vacío, negativo/positivo, presente/ausente, así como en el doble valor de "objeto" y "artístico". Esta "*Ediciones Intervenidas*"

⁴¹⁴El Capítulo Segundo de tesis, pp. 111-194 y 2.3 "Neodadaístas del pop americano" p. 165.

consta más bien de juegos con collage y *décollage* mediante los cuales manipula distintas ediciones masivas (libro, octavilla, revista, mapa) para dar lugar a nuevas piezas únicas que reformulan forma y contenido originales.

Destaca la instalación en la que cada figura de una guía de aves ha migrado a las paredes de una sala-selva, mientras el libro queda convertido en un desfile de ausencias, vacíos y sombras sin sujeto. A partir de la vulgaridad del objeto de consumo y su subproducto (publicidad), el mexicano emprende una búsqueda plástica en formas, colores y volúmenes para lanzar mensajes sobre la naturaleza del medio trabajado y dar con una revalorización espiritual. Así, el escultor en cierto modo lleva a cabo también un ejercicio clasicista, donde la esencia estética es la armonía de la idea hallada en el caos.⁴¹⁵

Otra singular instalación espacial de tipo *ready-made* de la exposición comentada es la de "**Susana Rodríguez, "Happiness series" (2007); (f.134)**". Encontramos en el suelo varias maquetas de casas, contenedores ciegos, sin ventanas o puertas, de pequeñas naves de techo a dos aguas en acero inoxidable, y en forma mínima se sitúan cientos de pingüinos diminutos alrededor de los objetos construidos. La **percepción** del espacio, primeramente se genera entre el espectador y los objetos colocados en el suelo. El espectador tendrá que acercarse de manera directa a la obra, para ver qué son los puntos negros que aparecen cerca de las maquetas. El **cambio de tamaño** y proporción entre los objetos, provoca extrañeza por el cambio de escala de la obra en el suelo. El **espacio** interactúa entre los pingüinos con relación a ellos y sobre todo en correspondencia a los contenedores-casas.



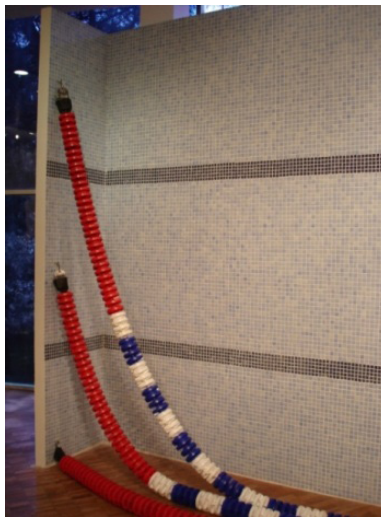
F. 133, Benjamín Torres, *Guía de Campo*, 2008

⁴¹⁵ POZUELO, Abel H. publicado el 25/03/2011 Galería La Caja Negra. Fernando VII, 17. Madrid, Ediciones Inter-venidas, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28878/Benjamin_Torres, 17.10.2011.



F. 134, Susana Rodríguez, *Happiness series*, 2007

Otro proyecto de espacio forma y **modificación fragmentada**, consiste en la piscina (alberca) de **Sofía Táboas** (ciudad de México, 1968) que cambia su ubicación horizontal. "*Alberca semi-olímpica para muro*" (2009); (f.135) es un *ready-made* amplio con espacio formal, elimina la contención del agua por su nueva posición vertical desapareciendo el líquido. El *ready-made* lo encontramos de pie, le cuelga de su muro las líneas divisorias en plástico que dividen los carriles de competición de la piscina. El **espacio** lo concibe al presentar un ángulo recto entre dos planos de la piscina sin agua, como un objeto vacío de líquido. Por lo que, el juego de posición y escala, nos da una lectura trascendente con relación a las metáforas que el espectador genera en su mente.



F. 135, Sofía Táboas, *Alberca semi-olímpica para muro*, 2009

El Museo de Arte de Carrillo Gil presentó en febrero de 2011 la primera retrospectiva de la artista, de más de quince años de trayectoria, con obras específicas para el espacio del museo creando mediante su proceso de producción, territorios específicos, los curadores manifiestan lo siguiente:

Considerada una de las artistas contemporáneas más importantes de México, su trabajo tiene grandes influencias del arte minimalista y póvera de los que retoma ideas para dialogar con espacios diversos como edificios, patios, salas de museo y situaciones al aire libre. Asimismo, se ha desarrollado en los campos de la instalación *in situ* y la escultura.

Uno de sus ejes conceptuales busca reflexionar sobre las percepciones de los espacios habitables: ¿qué significa para quien lo habita? ¿Que representa en nuestra cotidianeidad? ¿Cómo lo representamos en nuestro imaginario? Lo central es descubrir qué experiencias operan en estos espacios cuando son ocupados. A través de materiales que sugieren exceso, Táboas cancela el uso original y deconstruye la dimensión espacial.

Por otra parte, la artista aborda la disyuntiva entre lo natural y lo artificial, a través de una serie de trabajos con plantas vivas o con materiales que niegan sus propias cualidades y que a su vez, se muestran como reflejos y transparencias. Su interés reside en el concepto de transformación, de cómo un material puede usarse para evocar espacios sin llegar a ser ilusionista.⁴¹⁶

Dentro del *ready-made* ampliado, contamos con artistas cercanos a lo **procesual**. En la obra "*Untitled*" (2003); (f.136) de Mario García Torres (ciudad de México, 1975), de la exposición "Hecho en Casa", apreciamos una instalación compuesta por contenedores, vajilla y macetero para ser embalados. Lo esencial consiste en la escritura, números y marcas sobre la superficie de los artefactos, ya que parece que se refieren a cuentas aritméticas de un negocio de venta de cerámica.

⁴¹⁶Nota de prensa. http://www.fahrenheitmagazine.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1085:sof%C3%ADa-taboas-en-el-museo-carrillo-gil&lang=es. 17-10-2011



F. 136, Mario García Torres, *Untitled*, 2003

La cantidad de la producción en números representa o recoge quizá el valor de la comercialización. Las **superficies** de las cerámicas utilitarias son folios de libros con un contenido procesual, por cada día del flujo de capital anotado en cada plato como registro fotográfico. De su trabajo Mariano Navarro dice en un texto crítico lo siguiente, "ha habido una expansión que incluye ahora y desde hace unos años ni sólo a las obras como citas o al apropiacionismo como tendencia, sino al mismo universo del arte, al medio con sus normas, convenciones, etc., como motivo artístico de reflexión y crítica."⁴¹⁷

4.1.2.3. TIPOLOGÍA ENSAMBLAJE

La **tipología del ensamblaje**⁴¹⁸ es aplicada por una cantidad sorprendente de artistas mexicanos, todos ellos utilizan **materiales industriales neutros** en combinación con desechos, que producen artefactos con una epidermis **híbrida**. En las tiendas de grandes superficies encontramos diversos objetos funcionales de consumo con diseños propios y de carácter

⁴¹⁷ NAVARRO, Mariano: Publicado el 11/10/2007 http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21402/Mario_Garcia_Torres_el_arte_motiva_al_arte. 13-09-2011.

⁴¹⁸ En el folio 53 proponemos nuestra definición de **ensamblaje-construcción consiste en**: *la acción de integrar la forma con yuxtaposición de materiales neutros y procesos industriales. Utiliza superficies como chapas de metal, objetos encontrados o seleccionados con un sistema de sujeción como el atornillado, remachado o ensamblado. La composición requiere de una libre disposición de sus partes heterogéneas en una estructura estable y permanente.*

minimalista. El ensamblaje-funcional se puede utilizar como **sistema de unión de materiales** lumínicos, sonoros o asépticos como el acero inoxidable y tecnologías audiovisuales que producen objetos “perfectos”.

El ensamblaje-construcción de **Pablo Picasso** *La Mujer en el Jardín* (1929-1930); (f.21) y *Guitarra* (1912); (f.12), construidos con materiales neutros, son referentes importantes para acercarnos a la obra “*Sin Título*” (2008); (f.19) de Melanie Smith (Reino Unido, 1965) construida con **lámina galvanizada**. Esta artista internacional de origen inglés, afincada en México desde 1989, que nos representó en la Bienal de Venecia en 2011, cuenta con un proceso escultórico de ensamblaje. La obra se erige como una escultura con pedestal cercenada a la mitad, **recreando cierta ironía del contenido** y de lo funcional que es un balde (cubeta). El ensamblaje fue parte de la exposición “Hecho en Casa” con una altura de tres metros, con posibilidad de aparecer como obra pública.

Proponer a Smith para la tipología *ensamblaje* o *ready-made*, no significa que su obra se encuentre en su totalidad en la arena objetual, sin embargo es pertinente comentar la obra que presentó en “Hecho en Casa”, por ser un artefacto que destaca por el uso de **materiales industriales neutros** y la ironía que provoca. El conjunto de obras de la muestra le dan unidad al discurso objetual incluida la artista. Por otro lado, debemos hacer mención que en toda su obra se reconoce la interacción que nutre sus series de vídeos, arte conceptual, fotografías y objetos. Smith conserva su frescura con relación a la **selección del artefacto** y sus ideas sobre la realidad a la que representa con objetos de diverso cuño.

Eduardo Egea introduce el trabajo de Smith de la siguiente manera:

...incorpora en su trabajo los más extremos artificios plásticos; para ello, ha explorado la sobre estimulación visual y sus consecuencias psicológicas y expresivas, realizando un juego de intercambios entre lo “genuino” de nuestras emociones y el “artificio” de nuestras construcciones culturales. De ahí que su obra gire durante esta época en torno a conceptos clave como el color, la ciudad, la representación y lo cotidiano; a través de los cuales permite repensar y resignificar nuestra noción de cultura y nacionalidad.⁴¹⁹

⁴¹⁹EGEA, Eduardo, www.artgenetic.blogspot.com. www.mexicobienaldevenecia.org/exposicion/proyecto/Catalogo.pdf. 12-09-2011



F. 19, Melanie Smith: *Sin Título*, 2008

Otro ensamblaje de la serie Hot Cold, "*Sin Título*" (2009); (f.137 y 138) fue realizado por **Thomas Glassford** (Nuevo Laredo, Texas, 1963) con materiales neutros (latón, acero y cobre) y objetos utilitarios de plástico empalmados al núcleo de la obra. El artefacto consiste en una columna con **yuxtaposición de objetos**: huesos, platos de plástico y una cadena de metal patinada en dorado. Es una columna de carácter alimenticio, cercana a la **apología de la comida chatarra** y emblemática, ensamblando objetos baratos con brillante pátina, extraídos de la vida cotidiana.

Thomas Glassford, artista afincado en México llegó a México en 1990, integrándose de inmediato en el ámbito del arte emergente mexicano. Sus primeros trabajos de **material ensamblado**, hechos de material deleznable, de papel, piel acharolada, plástico, etc., no propiamente enmarcados sino estirados mediante un dispositivo de **tensores metálicos industriales**, incorporaban elementos insólitos como huesos, platos de plástico y una cadena de oropel en metal patinada en dorado, como en una pilastra de carácter alimenticio, cercana a la apología de la "comida chatarra" y emblemática con objetos baratos. El color neutro ocre deslavado de la obra provoca cierta invisibilidad con relación al espacio que la circunda y además infiere reflexiones múltiples por los objetos alineados entre huesos y platos, que nos habla de la alimentación industrializada de la sociedad actual.



F. 137, Thomas Glassford, *Sin Título*, 2009



F.138, Thomas Glassford, *Hot Cold*, 2009

De su trayectoria posterior sobresale el manejo de toda suerte de objetos y materiales de producción industrial. María Luisa Borrás, destaca de su trabajo algunos aspectos que consideramos de interés por su vinculación con las obras analizadas en este apartado y que relacionan **objetos funcionales de consumo** con diseños propios y de carácter minimalista, al respecto dice:

Sus piezas en tres dimensiones se sitúan entre una simbología fría e inquietante y un erotismo voluptuoso. Ha presentado tanto piezas antisépticas ortogonales y metálicas como otras que denuncian una preocupación por poner de relieve la línea curva, las superficies redondeadas, los volúmenes esféricos. Las obras con que le representamos, toda ellas recientemente salidas de su taller, son exponentes de una tendencia a ironizar sobre la supuesta perfección del minimalismo, logrando producir, a partir de materiales "fríos" como el aluminio, el metal dorado, el espejo o la luz fluorescente, una sensación emotiva y cálida⁴²⁰.

En la misma línea que "*Hot Cold*" de Thomas Glassford, con ensamblajes de materiales industriales-utilitarios ensartados en un cable, encontramos en la exposición "*Escultores Finimilenaristas en México*" (1998), del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, destacando la obra "**Los vestidos de tierra/vestido negro**" (1997-2000); (f.71) de Xavier Wolski. La obra se caracteriza por los **uniones** de los módulos de cerámica insertados en hilo de seda, para arropar el ensamblaje con cuentas de barro que sujetándolas por cientos hacen la forma de la indumentaria. El color de los pequeños

⁴²⁰ BORRAS, María Luisa en *México, identidad y ruptura*. <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>. 09-09-2011.

módulos cerámicos provoca al espectador un acercamiento a la obra en forma directa. La pieza la relacionamos con trajes típicos para vitrina, a su vez, la obra entra como *arte-objeto* y *ensamblaje* por sus **posibilidades narrativas** y de contexto industrial repetitivo.

En la exposición "12 Escultores Finimilenaristas en México" que comentamos, se exhibió mi ensamblaje "*Cerradura al ADN*" (1998); (f.139) corresponde a la serie sobre el **concepto de cerradura**. La forma redondeada del objeto a primera vista es determinante para iniciar el recorrido visual. En la parte central simétrica existe un vacío negativo en forma de cerradura, con esto la parte central del objeto otorga contundencia a la obra: **espacio y volumen planimétrico**. El vacío se da en dos planos, el frontal en forma de cerradura y en el lateral con líneas uniformes y generosas. Esta simetría bilateral o de doble efecto se visualiza a través de su anterior y plano posterior, la interconexión de las líneas que unen las dos superficies crea un ritmo lateral ascendente o descendente, según el inicio o final de su lectura.



F. 103, Xawery Wolski, serie *Los vestidos de tierra*/vestido negro 1997-2000



F. 139, Pablo Kubli, *Cerradura al ADN*, 1998

En esta pieza, los tornillos se conectan de lado a lado, con separaciones ideadas *ex profeso* para crear vacíos. El espacio regular se genera entre cada una de las líneas, pero en los planos se desprenden tuercas que van de izquierda a derecha con otro tipo de intervalos o conexiones. Esto ocasiona que por su lateral la pieza sea rítmica y convincente, las líneas van y vienen con espacios limitados y encontrados. **Las tuercas** son hexagonales, dando a la superficie un contexto geométrico como puntos en repetición.

Por otra parte, desde un ángulo lejano se visualizan remaches, puntos o hexágonos que le proporcionan al ensamble planimétrico una **superficie unida**, articulada y presentada sin ocultar el sistema industrial. Al respecto Tera de Conde sobre la obra "*Cerradura al ADN*" (1998) nos dice, "las piezas de Pablo Kubli parecen hechas para que Herr Würth, industrial y coleccionista alemán, las hubiera acogido en su museo de arte contemporáneo, y en cierto parecido con las del colombiano Edgar Negret, pero sólo en el sentido de que son modulares y están armadas con tornillos y tuercas que funcionan como elementos estructurales."⁴²¹

También consideramos que es de interés mencionar la obra personal titulada "*Cábalas Futboleras*" (2006); (f.140), que fue emplazada en el Museo Tridimensional de Azcapotzalco de la ciudad de México. Siguiendo la propuesta de la tipología local sobre el ensamblaje, utilicé **materiales neutros industriales** como: aluminio, mamparas, pintura, grafito, cera, yeso y balones de fútbol e incluyendo texto en superficies. El proceso para la instalación estuvo vinculado a diversos números, palabras y fechas, donde cada uno de los elementos se engarzó entre los componentes.

En forma paralela la obra "*Balones acelerados*" (2005); (f.111) de Gabriel Orozco, comparte cierta analogía con "*Cábalas Futboleras*", ya que manipulé objetos utilitarios para jugar fútbol. Orozco intervino en forma geométrica la superficie de cada balón para su instalación y, en forma contraria utilicé los balones sin intervención alguna como parte de mi obra, ensamblando el objeto de juego en la parte superior de los prismas triangulares y, además las estructuras e aluminio contienen texto crítico al juego del balompié.

Luis Carlos Emerich sobre mis ensamblajes, nos dice que, "la **contraparte analítica de la geometría la representa la obra de Pablo Kubli**, sus grandes placas metálicas, verticales, articuladas con bisagras y tornillos como biombo, quizás se titulen *Torre de Vigía* porque condicionan la mirada y, por tanto, modulan el paso del aire y de la luz a su través, haciendo que sólidos y vacíos juegan a ocultar el espacio, codificándolo."⁴²² Consideramos que una parte esencial de la tipología del ensamblaje, se

⁴²¹ DEL CONDE, Teresa, periódico La Jornada, "12 Escultores Finimilenaristas en México", <http://www.jornada.unam.mx/1998/07/22/delconde.html>. 24.10.2011.

⁴²² EMERICH, Luis Carlos, catálogo de la exposición "*Códigos para el Aire*" de 2002, en la Galería de FLACSO, ciudad de México.

sustenta en la combinación de materiales industriales, su **sistema de sujeción** y en la aplicación por algunos autores de esquemas geométricos en la presentación de los objetos.



F. 140, Pablo Kubli, Instalación *Cábalas Futboleras*, 2006



F. 141, Enrique Jezik, *Obús*, 1995

Con relación al artefacto *Obús* (1995); (f.141) de **Enrique Jezik**, cercano a los postulados del ensamblaje-construcción. El artista utilizó materiales neutros como **lámina rolada** o curva con unión por presión de sus componentes. Consideramos que ejemplifica de manera directa la tendencia del ensamblaje. La actitud artística del autor con temáticas relacionadas a dispositivos de fuerza, vigilancia, represión, control y violencia, son los conceptos de su exposición que presentó en el Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC de la ciudad de México, "*Obstruir, Destruir, Ocultar*" (2011) con curaduría de Cuauhtémoc Medina, analizada en la sección de exposiciones del presente apartado, ya que es considerada parte del contexto actual del país.

Las **raíces surrealistas son referentes** en esta tipología y las percibimos vigentes en el quehacer de los artistas radicados en México, los *milagros objetuales* los encontramos todos los días en nuestro país, apariciones, enfermedades curables, sincretismo en los barrios de cada ciudad. La combinación del objeto surrealista (1935) y la **acuñación del término arte-objeto** en 1938 en México, tratada ampliamente en el capítulo segundo de la investigación,⁴²³ son el sustento de esta clasificación. En el apartado de Exposiciones (1981-2011), enumeramos las muestras expositivas referentes al *arte-objeto*, de donde podríamos encontrar una división en dos propuestas artísticas.

La primera sería el **apoyo gubernamental** a la tradición *neosurrealista*, y la segunda sería los proyectos que surgieron a nivel privado sobre *arte-objeto*, como el que realiza anualmente **Nahum Zenil** (Veracruz, 1947) y sobre todo lo ejemplificamos con la exposición conmemorativa, “*¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*” en el Museo de Arte Moderno (2011). En tal circunstancia, demostramos que se encuentra **vigente la tipología sobre nuestras raíces indígenas**, tanto como en las narrativas de milagros objetuales.

Las fiestas patronales de regiones, sincretismos religiosos y una vida entre lo mágico y lo cotidiano racional, son algunas de las cualidades intrínsecas necesarias para construir nuestra tipología. En tal tesitura, abordamos para la taxonomía de los **objetos multiculturales** que se producen para la ferias y, que en cierta medida pasan por artesanías *per se*. Lo anterior quedó asentado en el capítulo tercero de la tesis sobre pluralismo y nacionalismo⁴²⁴ y sobre todo en la tipología actual, consistente en un **neoensamblaje**. En tal virtud, nuestra genealogía parte del objeto surrealista, ya que seguimos analizando obra objetual como parte de la tendencia, con la aplicación del *objeto surrealista* entre lo sensible y lo racional cotidiano.

Los argumentos anteriormente citados los encontramos en numerosas creaciones que analizaremos en este apartado, empezando con la obra “*Zapata*” (1973); (61) de **Alberto Gironella** (ciudad de México, 1929

⁴²³ La Sección sobre *arte-objeto* de la tesis, p. 150.

Teresa del Conde, nos señala que el término *arte-objeto* es un acercamiento local al concepto de *assemblage*. Lo anterior lo afirma del Conde en su ensayo *Los insólitos objetos surrealistoides: “Aclaro que este término es bastante afortunado, pero hasta donde sé, es relativamente reciente y existe sólo en nuestro idioma no en otros. Es más, sin poder asegurarlo con certeza, creo que sólo lo usamos los mexicanos; tal vez eso se deba a la fortísima incidencia de lo objetual, en vinculación con lo mágico que se da desde épocas muy remotas en estos territorios, incluso antes de que la extensión geográfica que llegó a ser México se llamara así”* pp. 158-159.

⁴²⁴ El Capítulo Tercero de la tesis, 3.1. “*Pluralismo y Nacionalismo en el arte 1922-1950*”, p. 197.

- 1999) exhibida en la Exposición “*Diálogos Insólitos: arte-objeto*” (1997) en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Los ensamblados de Gironella se componen de pequeños recuadros o cajas -algunas de ellas reversibles-, en los que sitúa distintas clases de objetos, creando con estos elementos composiciones plásticas que contienen un lenguaje irónico y humorístico, o que expresan de distintas maneras la desintegración o la descomposición, tema que ha preocupado insistentemente al artista.

Otras veces, mediante esta técnica tridimensional, Gironella realizó homenajes a personajes célebres y que de una u otra manera influyeron sobre el artista, como Luis Buñuel o Flaubert. Gironella utilizó latas de alimentos, botellas, cajas; retoma fotografías, impresos, reproducciones e imágenes de otros artistas, construyendo estructuras en las que se integró la pintura al espacio tridimensional, muchas veces mezclando sus paráfrasis de los pintores españoles con latas de sardinas y de aceite de oliva, embutidos o corcholatas de botellas, remitiendo de esta manera al bodegón español.

El resultado de este proceso combinatorio -entre otros, la unión de figuras religiosas con objetos de uso cotidiano- fue un lenguaje plástico de gran sentido lúdico, en el que estableció formas armónicas y rítmicas, mediante el paso de los objetos ordenados al desorden del trazo y el color.

Gironella manipula los objetos y los descontextualiza para construir otras realidades con significados contundentes, que surgen de la reflexión en torno a los temas de su obra. Sus pinturas pueden ser simbólicas, desgarradoras o terroríficas, pero siempre guardan una interesante dosis de humor e ironía. El pintor deforma caras y cuerpos sin perder la figura, sin diluirla totalmente; más bien parecen convivir dos rostros diferentes en la misma composición, en los que se plasman los gestos de la vida y de la muerte.⁴²⁵

Presentamos la obra “**Zapata**” como ejemplo de la tendencia con carga historicista de la Revolución Mexicana. El *arte-objeto* lo ubicamos como un **artefacto encapsulado**, ensamblado con fragmentos desde, latas de embutidos con la tipografía que indica *gallo*, tapones de refrescos como balas perdidas hasta monedas como módulos repetitivos. La imagen está compuesta por diversos elementos, una copia fotostática de Zapata sobre un pedestal, hace del objeto un simulacro de existencia, conjuntamente con los colores patrios del marco.

⁴²⁵ http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=3422&id_seccion=2545&id_subseccion=8335 17-10-2011



F. 61, Alberto Gironella, *Zapata*, 1973

Con relación a la exposición "*Diálogos Insólitos: arte-objeto*" (1997), presentamos algunas obras con descripción alusiva a la genealogía. La obra "*La casa cómoda III*" (1993); (f.98) de Ángel Ricardo Ríos (Holguín, Cuba, 1965), la ubicamos con características que se apartan del término **arte-objeto**. Es una obra exenta con materiales de la vida cotidiana con un prisma insertado en un sofá geometrizado. La pieza es significativa por el hecho de que se **inscriba en arte-objeto**, ya que no se apega correctamente a la tendencia, lo que hace enriquecer la tipología y **amplía el término**, con un homenaje a la comodidad del usuario de objetos utilitarios con pedestal.



F. 98, Ángel Ricardo Ríos, *La casa cómoda III*, 1993

En la obra "*Las únicas revoluciones que ha habido en México son 33, 45, 78 revoluciones por minuto* (1996); (f.142) de Arturo Mecalco (ciudad de México, 1948). Consideramos que es una pieza rotunda como *arte-objeto*, **encapsulada con objetos encontrados**, de emplazamiento para pared con una composición por tamaños y color. La ironía-crítica sobre los acetatos o Dvds que hacen referencia a diferentes revoluciones, conduce a una **metáfora** contestataria de la época del régimen priista en el país. La temática neo-mexicanista sigue vigente como una idea de reforzar un nacionalismo tardío, a pesar de que estamos inmersos en un régimen global. En tal sentido el *arte-objeto* es para consumo local y para exposiciones conmemorativas que propongan un **sincretismo en los objetos milagrosos**.

Hemos encontrado sobre el artista un texto crítico de Raquel Tibol que nos indica el sentido contextual crítico y político de su trabajo:

Arturo Mecalco no establece dicotomía alguna entre su trabajo proletario y su trabajo artístico, no desdobra su personalidad. Los contenidos clasistas de sus piezas artísticas emanan de sus cotidianas vivencias de asalariado, un asalariado de los tiempos de pactos que han depauperado a los trabajadores. Pero cabe señalar que la elocuencia y vigor de su lenguaje visual son consecuencia de una ya larga práctica artística. Arturo Mecalco se inició en el arte antes que en las tareas proletarias. A los 14 años de edad comenzó a asistir a los talleres libres de la Casa del Lago donde le tocaron maestros de espíritu generoso y antiestilista: Jorge Assad y Mariano Paredes.

Entre 1975 y 1980 estuvo muy activo en el grupo de arte Tepito Arte Acá: pintó murales, colaboró en ambientaciones, aprendió a ilustrar y participar con la comunidad. Después se unió a los pintores y grabadores del taller El Caracol (Susana Campos, Herlinda Sánchez Laurel, Rodolfo Hurtado, Consuelo González, Martha Tanguma). Sus obras han estado presente en importantes colectivas en el Museo de Arte Moderno, en el Salón de la Plástica Mexicana, en el Foro de Arte Contemporáneo, en la Galería del Auditorio, en la Sociedad de Artísticas Plásticos, en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, en la Galería Metropolitana, en el Museo Veracruzano, en la Universidad Pedagógica Nacional.⁴²⁶

⁴²⁶TIBOL, Raquel, <http://arturomecalco.blogspot.com/2009/02/arturo-mecalco-critica.html>. 17.10.2011



F.142, Arturo Mecalco, *Las únicas revoluciones que ha habido en México son 33, 45, 78 revoluciones por minuto*, 1996

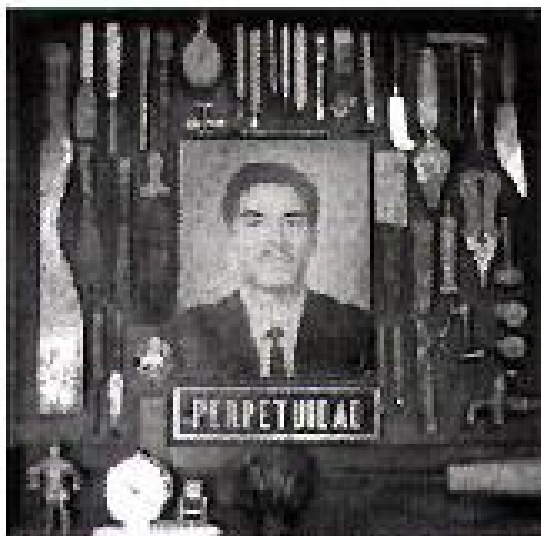
Por otro lado, la pieza *arte-objeto* "Asesino Serial" (1996); (f.97) de Carlos Jaurena (ciudad de México, 1964), se **encuentra encapsulada** con la fotografía del asesino y una serie de instrumentos de tortura, como armas blancas que utilizan los asesinos seriales. La composición en blanco y negro es sustancial para crear dramatismo en la pieza, las sombras, armas colgadas como lluvia y un retrato efectivo por sus **características morfológicas**, redondean la estructura efectista del encapsulado *arte-objeto*. Con los sucesos actuales en México de violencia, narcotráfico y asesinatos masivos, se convierte en una obra actual dentro de la tipología comentada. En tal sentido la **ampliación de la tendencia** a referentes locales como es el narcotráfico, violencia y asesinatos masivos, refrenda la tipología para ser ubicada y utilizada en el arte contemporáneo.

Carlos Blas Galindo, analiza el *arte-objeto* de Carlos Jaurena, inscribiéndolo en la tipología local, ya que se desliza su propuesta a un *neoensamblaje*, conforme a lo siguiente:

Los ensamblajes (surgidos en 1914 y, por lo tanto, vanguardistas son derivaciones tridimensionales del collage e históricamente son antecedentes del montaje, la instalación y la ambientación *neovanguardista* (y sobre todo de las del arte pop), de ahí que sea coherente al hecho de que un autor de la postvanguardia como lo es Jaurena conserve el interés de cultivar el género del arte del ensamblaje, sobre todo si se recuerda que la génesis de la corriente postvanguardista se encuentra en el pop. Los ensamblajes que ahora exhibe este artista son relevantes, como ya se dijo, por su pertinencia genérica tanto como por su coherencia histórica, pero lo son asimismo por su eficacia expresiva, por su tratamiento temático y por sus aciertos formales y técnicos.

En cuanto al aspecto expresivo, cabe ser destacada la alta capacidad para impactar con la que cuentan las piezas de Jaurena -potencialidad nada deleznable sobre todo si se considera el amplio espectro de variables de la actual oferta cultural-; los suyos son trabajos que asombran a los públicos debido a que contienen, de manera simultánea, categorías estéticas diversas (como las de lo trascendente, lo típico, lo terrorífico, lo sentimental, lo sensual, lo sarcástico, lo precario, lo placentero, lo grandioso, lo dramático, lo cursi y lo brutal, por mencionar las más evidentes).

En lo que concierne al aspecto temático, y en lugar de describir llanamente los asuntos de sus piezas (el poder, la identidad nacional o los hábitos y costumbres extendidas en nuestro medio, por ejemplo), cabe señalar que las obras de Jaurena destacan por que presentan tratamientos temáticos -esto es, enfoques sobre sus motivos principales- que son profundos y persuasivos, a la vez que nada complacientes. Con respecto a lo meramente artístico, finalmente, es preciso subrayar que en las piezas que exhibe Jaurena es posible hallar constantes estilísticas decididas, soluciones formales de sustento cromático, estructural o lumínico, un manejo del acervo técnico que es audaz, un uso de los materiales que está justificado, y también acomodados plenos de tensiones y de contrastes complementarios.⁴²⁷



F. 97, Carlos Jaurena, *Asesino serial*, 1996

⁴²⁷ BLAS-GALINDO, Carlos, "Ensamblajes postvanguardistas de Jaurena", 1991, <http://www.carlosjaurena.com/cb-galindo.html>, 24.10.2011.



F. 143, Miguel Ángel Corona, *Mis tres obrajes*, 1995-96



F. 2, Mónica Castillo, *La maleta*, 1994

Por el contrario, en la pieza "*Mis tres Obrajes*" (1995-96); (f.143) de Miguel Ángel Corona (ciudad de México, 1959), encontramos **tres retretes con objetos de consumo y baratijas integrados al objeto anti-funcional**. El artista une tres escusados de plástico colgados de una estructura móvil, que genera una composición lúdica con posibilidad de interacción del espectador.

El **color** de los retretes de plástico funciona de manera lúdica por movimiento físico. Sin embargo, es cercana a la obra "*Fuente*" (1917) de Marcel Duchamp, siempre relacionamos retretes o urinarios con la obra *ready-made* seminal de la tendencia. En forma contraria Sherrie Levine construyó la obra "*Fountain. After M. Duchamp* (Fuente. Según M. Duchamp)" de 1991; (f.36), relacionándola a la **temática de los urinarios**, plantea una apropiación de "*Fuente*", pero recrea el urinario produciéndolo de menor tamaño y con pátina dorada en su superficie.

Por último analizamos la obra "*La Maleta*" (1994); (f.2) de **Mónica Castillo** (ciudad de México, 1963), consiste en un contenedor de *arte-objeto*, autorreferencial en el que el **cuerpo es protagonista**. La obra de Castillo se sustenta con una **autoexploración** de su morfología como objeto de arte, y reacciona con propuestas autobiográficas de su vida cotidiana, al respecto Josefa Ortega, nos cometa:

De Frida fue también retomada la práctica del autorretrato, entendiéndolo a la auto representación como medio de exposición de narrativas autobiográficas. Así, los objetos vinculados a la sexualidad y a la vida cotidiana, en donde el género y sus roles son evidenciados como espacios de autoconstrucción susceptibles de ser cuestionados y transformados. Así, a través del **propio cuerpo** y de una práctica introspectiva se logra la interpelación de los valores colectivos nacionales y su fundamento democrático en el respeto a la diferencia.⁴²⁸

La continuidad de los proyectos gubernamentales, galerías privadas y concursos explícitos, han determinado la permanencia del **neomexicanismo** en nuestro ámbito artístico. Por lo que, la tipología **arte-objeto** cuenta con vigencia local, ya que analizamos la calidad de los artefactos que realizan artistas radicados en el país.

⁴²⁸ ORTEGA, Josefa, curadora de *¿Neo-mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (2011), Museo de Arte Moderno, ciudad de México INBA, 2011, p. 4.

Capítulo V. Ensamblajes Escultóricos.

Análisis de una propuesta personal

5.1. DEL OBJETO INDUSTRIAL AL ARTICULADO

En este apartado realizaremos la presentación y **análisis** de los **ensamblajes** escultóricos realizados durante el periodo 1990-2011, conforme a la trayectoria profesional y personal que he llevado a cabo. Dentro de esta trayectoria se ha experimentado y creado en diversas disciplinas: escultura, instalación, dibujo y escenografía. Una trayectoria profesional que se ha **compatibilizado** con la docencia y la investigación como profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la ciudad de México. Destacamos que dentro de la tradición escultórica mexicana, los ensamblajes de carácter **objetual-industrial** y **prehispánico**, tienen una fuerza singular en la combinación de **materiales neutros** y la temática del arte primigenio mexicano, siendo esta parte la que mayor interés ha despertado en el proceso creativo llevado a cabo.

Los primeros ensamblajes realizados emergen en la **década de los noventa**, desde entonces estamos interesados por los lineamientos escultóricos de la *neovanguardia*, retomando además, los principios de la Escuela Mexicana de Escultura, aspecto que queda ejemplificado con la escultura "**Yacente**" (2003); (f.157). No obstante el compromiso personal como artista con mis orígenes, tiene **influencias** del *assemblage* histórico y sobre todo **de los artistas** internacionales de la década de los ochenta y noventa. Tuve diálogo directo con el artista **Richard Deacon y Edgar Negret** con relación a sus ensambles, dejando huella en la escultura mexicana y en la mía personal.

Con relación a la **obra pública**, podemos destacar que construí mi primera obra monumental en **1996**. El **ensamblaje** fue patrocinado por el escultor mexicano "Sebastián", siguiendo implantado escultura pública en varios espacios urbanos desde entonces. Otro momento sustancial en la evolución personal fueron las **residencias** de producción en Vermont, Estados Unidos, en 1994 y 1997, avaladas por la Beca Mex-Am de New York, así como también la estancia en 2006, patrocinada por la Fundación

Guber Jez, en Yucatán. Por otra parte, me integré a las exposiciones *Escultores Finimilenaristas* de 1998, en el Museo de Arte Moderno y a la muestra titulada *La Escultura Mexicana de la Academia a la Instalación*, en el Palacio de Bellas Artes durante el año 2000; ambas exhibiciones fueron presentadas en la ciudad de México. Y en el 2010 exhibo en la exposición *Artesanos entre Artistas* en el **Museo de Arte Popular**, una instalación con 105 elementos, titulada *Mándala Tali*.

Dentro del presente capítulo, **analizamos** el desarrollo de mi trabajo como creador de obra pública, escenográfica e instalación. Las líneas de investigación que planeamos en el apartado, constituyen parte de mi proceso creativo y conceptual. Asimilé **influencias** del arte global, ubicándolo primeramente en la **tendencia neominimalista**. En tal virtud, los lineamientos creativos los desglosamos por su temática, visión de la forma y proceso en la creación de ensamblajes. En tal sentido, hago un **desglose** puntual sobre los objetivos generales, sistema de construcción, proceso, técnica personal y, posteriormente, analizamos el concepto de los **ensamblajes por serie**. Por último, explicamos las motivaciones, reflexiones y planteamientos en la ejecución de los ensamblajes.

Las **líneas de investigación** en los ensambles están clasificadas o divididas por series que han sido conformadas de **1990 al 2010**; en el presente apartado analizamos los conceptos, composición y temática con obras específicas. Las series a comentar son: **Torres, Sistema Orgánico, Cerrajes, Chac- Mool, Avión-Matrix y Articulados**. Otra división para su análisis y clasificación es la **obra pública** realizada, así como la escenografía *Lenguaje Visual* (2005); (f.164) y la instalación *Cábalas Futboleras* (2006); (f.140).

5.1.1. APROXIMACIÓN A LA OBRA

En los ensamblajes realizados encontramos **diversas motivaciones formales** concretadas bajo el **sistema objetual** de composición-construcción, temática, técnica personal y la combinación de materiales neutros industriales. Podemos verificar que a partir de 1990, construyo **ensamblajes planimétricos-modulares**, ya que la tendencia que desarrollo es la técnica del arte objetual traducida en la epidermis *planimétrica neominimalista*. Las fuentes principales que he consultado

para la realización de los ensamblajes son la **modulación del espacio**, repetición y seriación en la forma. Para iniciar la investigación sobre los ensambles, analizamos la **composición formal del objeto** conforme a las líneas de investigación (series de ensamblajes). Cabe mencionar que la relación formal-conceptual en mi obra, ocurre a través de la temática que se aborda y el desarrollo del concepto, logrando en los **artefactos** formas con significado.

La **temática**, para los ensamblajes fue consciente al aplicar el sistema planimétrico-modular, síntesis de la forma-figura. Conforme al eje de la tesis, la obra empalma diversas piezas en el núcleo del objeto, concibiendo que **las partes se integren**. Generando una propuesta tridimensional con **características locales**. Así también, mencionamos que en los ensamblajes se consagra algunos de los parámetros de la tendencia *neominimalista*. El espectador, al observar los ensambles, les otorga diferentes significados, **proponiendo la polifuncionalidad** de la obra contemporánea. Sin embargo, la línea de investigación sobre el módulo creó certeza, ya que uno de sus propósitos fue sintetizar la forma y componer un juego visual que correspondía al concepto. Consideramos que la obra cuenta con sensibilidad con el material neutro, y con la **construcción planimétrica del ensamble**. Además, utilizo maquinaria industrial, modelos, técnica de ensamble y diversas herramientas.

Los **factores escultóricos** aplicados son decisivos para lograr el juego modular en los ensamblajes; por un lado, tenemos lo **temático-conceptual** y, por el otro, los elementos formales. Las herramientas racionales de las que me valgo son: el punto, la línea, el plano, el color y el espacio. Los factores secundarios para la obra: forma-figura, composición, concavidad y convexidad, además recorro a la repetición, ritmo, seriación, modulación, dirección, proporción-simetría-asimetría. Todos los **elementos** que citamos, **conforman el objeto ensamblado**, fortaleciendo el concepto y finalmente se logra plasmar lo evocativo del artefacto.

Dentro de la **escultura contemporánea** tenemos diversas tendencias formales y conceptuales para la composición de la obra. Sin embargo, la presente tesis nos acerca al **fenómeno escultórico y constructivo por Planos**. En ese sentido, los ensamblajes requieren de una debida reflexión y motivación sobre el uso de la superficie, al realizar la construcción con **láminas de metal**, aluminio y plástico.

La escultura planimétrica de principios del siglo XX, perdura hasta nuestros días, instituyéndose como componente fundamental el plano envolvente y el espacio construido a través de las formas planimétricas industriales. Por lo que, **la superficie es un elemento básico constructor en el ensamblaje** por sus cualidades escultóricas y conceptuales. En tal sentido, visualizamos que en México no se le da la importancia artística necesaria para determinar parámetros en la construcción de la obra por

superficies. En descargo de lo anterior, Vladimir Tatlin nos dice al respecto, que “los constructores de esculturas se independizan del volumen de la masa y trabajan con superficies y varillas.”⁴²⁹

El ensamblaje escultórico en la mayoría de los casos en México es **ajeno a la aplicación del volumen cerrado**. Consideramos que la densidad es sustituida por el espacio, convirtiéndose la superficie en el primer elemento con relaciones espaciales y conceptuales. La segunda aplicación del volumen en el espacio real, es la transformación del emplazamiento en la galería o museo.

Podemos señalar que realicé estudios sobre la aplicabilidad del plano escultórico y lo **adopté** como parte de mi lenguaje creativo. Cabría argumentar la idea que tenía Vasily Kandinsky sobre, “la superficie material destinada a recibir el contenido de la obra, se encuentra limitada por dos líneas horizontales y dos verticales.”⁴³⁰ La definición anterior es únicamente aplicable al arte bidimensional.

En consecuencia, hay que estudiar los **elementos escultóricos básicos** en los ensambles como el punto, la línea, el plano, el color y el espacio. Por su parte, Hans Joachim Albrecht inicia el estudio del plano como una **función** y nos dice que, las **superficies son**: “...a) Calidad de **envoltura** (material o transparente), b) La superficie forma la **estructura** constructiva en la que se definen y resumen las diferentes partes del espacio, c) La superficie como **función rítmica** y d) Las superficies **despliegan**, discurren como cintas en continuo retorno y son impulsoras dinámicas.”⁴³¹

Presentamos el primer **objetivo en la aproximación a la obra**, que es sin duda el sistema de **agrupación**, ya sea por planos, líneas o conjuntos de formas para una pieza. **Los ensamblajes que realizo** para la presente investigación contienen los principios y características del ensamblaje histórico, desde apropiaciones, reciclamiento, paráfrasis, materiales neutros y el uso indiscriminado de los parámetros del *neominimalismo*. La inclusión e integración de **objetos encontrados**, materiales de desecho, procesos industriales de construcción y objetos textuales, sustentan la propuesta de ensamblado tridimensional. Por lo que, consideramos que la base de los criterios del *assemblage*, los aprendí en la construcción de obras con **superficie-relieve, exentas, textuales**, de conjunto, que reflejan un lenguaje personal en la elaboración de cada pieza.

La **producción** de ensambles a partir de la década de los noventa, la organizo en series aparejadas a una temática determinada. Podemos ejemplificar las diversas **series de ensamblajes** con los siguientes **conceptos**: sistema orgánico, cerraduras, torres-biombos, articulados y

⁴²⁹ ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el Siglo XX*, Barcelona, Editorial Blume, 1981, p. 108.

⁴³⁰ KANDINSKY, Vasily, *Punto, línea sobre el plano*, La nave de los Locos, México, Premia Editora de Libros, S.A., Puebla, 1986. p. 110.

⁴³¹ ALBRECHT, op., cit., p. 118.

otros. Los ensambles de series que se comentan en el presente apartado contienen diversos materiales: aluminio, yeso, cera, madera, plástico, además de otros elementos integrados a lo planimétrico espacial.

Los **elementos** de forma y textura, los objetos, textos y procesos industriales se integran para conformar la obra. En el ensamble debemos contar formalmente con una **superficie-volumen**, para que el escultor haga acoplamientos con la integración de procesos y objetos industriales. Los sistemas de ensamble los **construyo** a partir de elegir entre la distribución y la supresión de fragmentos o desechos de materiales.

Replanteo como objetivos para el ensamblaje los siguientes conceptos, todos ellos ejemplificados más adelante (líneas de investigación): el regreso a nuestros **orígenes primigenios** en formas orgánicas, textos en la superficie de la forma, **sistemas de cerradura** como elemento industrial y otros. Me propuse realizar ensambles que no sean un simple pastiche (obra artística que combina elementos de un autor, estilo o época pretendiendo originalidad). Consideramos que los objetos de pared tienen formas relacionadas con los **sistemas orgánicos**, con la forma del planeta tierra o con mapas, y los tridimensionales van acorde a la temática de cada serie.

Al **construir ensamblajes**, fundamento la serie **sistema orgánico**, y creo formas alternativas, renovando el *assemblage*. Con el propósito de ejemplificar algunas características personales considero para la ejecución conceptual y formal, los siguientes **parámetros**: 1. Es indispensable retomar nuevamente conceptos y **formas primigenias**. 2. Adoptar un nuevo enfoque para dar **propuestas mínimas** y posibles formas para un entorno público, ya que con la construcción de los ensamblajes se interviene en los espacios de nuestra sociedad, como los arquitectónicos.

Por lo que se refiere a la **técnica**, aplico en la obra procesos industriales sobre todo en la hechura como: densidad de la placa, sistemas igualitarios o modulares en el objeto por coordenadas horizontales y verticales y sistema de sujeción. Dentro de la construcción utilizo **conceptos de simetría y de espacio**, siendo fundamentales en la ejecución de la obra. Por ejemplo, en la mayoría de los ensambles creados para la serie *Cerraje*, observamos dos planos iguales como parte de la obra, son formas de **repeticón industrial**, módulos frontales que generan sombra, creándose una simetría bilateral y espacio real o virtual.

El espacio en los ensambles aparece entre dos placas y líneas perpendiculares al plano. Primeramente observamos un espacio total o compacto entre dos caras o planos geométricos, y después, en rebanadas espaciales o cortadas a gajos perpendiculares al plano, ocasionando que se vean **espacios regulares seccionados por líneas** situados a una distancia regular. Dentro de las técnicas empleadas, incluyo el uso de la

computadora con programas de dibujo industrial utilizando el dibujo por ordenador, especialmente para hacer los cortes de placa de acero para los sistemas de oxicorte y plasma.

5.1.2. FACTORES PLANIMÉTRICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ENSAMBLAJE

Con el **propósito** de que la investigación tenga un fin práctico para los escultores, necesitamos mostrar las **ventajas sobre la construcción del ensamblaje planimétrico-modular-conceptual**. Con ello podremos clarificar a los artistas, la conveniencia o la viabilidad de entrar al fascinante mundo del **ensamblaje por planos**. En los ensamblajes podemos evaluar el sistema planimétrico al ver la obra conforme al índice de ilustraciones de la tesis, ya que utilizo la superficie en la construcción de los ensamblajes escultóricos. Y como una primera aproximación al proceso creativo, es necesario definir el **sistema modular** y conceptual que redondean la ejecución y su lenguaje; a continuación enumeramos las ventajas del sistema planimétrico:

1. **El espacio a través del plano** es una de las ventajas primordiales en la construcción de ensamblajes escultóricos. El **modelar** el espacio con superficies (láminas) se utiliza en la escultura actual, especialmente en la urbana, consiguiendo generar el vacío de una manera formal, ya que el motivo básico de la obra es la **recreación** del espacio. El plano, como elemento material y formal, es la herramienta fundamental para modelar los vacíos e ir **atrapando espacios** que serán parte integral de la obra por su concepto y construcción.

La ventaja de la **planimetría en relación a la construcción** de espacios físicos es significativa, sin el sistema de planos no se hubiera logrado la hazaña de la escultura urbana de gran formato. Al construir espacios para el ensamble, existen dos premisas; la primera se da como ventaja para señalar y ubicar los **espacios que existen entre la escultura y los edificios**, espectadores u objetos cotidianos diversos. El espacio es parte integral cuando la escultura forma segmentos del lugar o sitio destinado para la obra, para su posición final. La segunda premisa sería, que el espacio lo **edificamos en forma interna** en el ensamblaje, las relaciones espaciales entre los planos y elementos formales (línea-lámina), producen un espacio medible y se vuelve elemento de construcción.

2. **El plano como elemento formal** crea una ventaja racional sin precedente en la escultura de finales del siglo XX. Siendo la **planimetría** un

elemento **medible** en material y dimensiones, lo utilizamos para construir el ensamble escultórico, aunque también, lo aplicamos en elementos secundarios como ritmo, repetición, dirección, proporción, concavidad, convexidad y otros. El uso del **plano es determinante** en la elaboración del artefacto, ya que las superficies forman la **estructura constitutiva de la obra**. El plano tiene una ventaja en la construcción de la obra por su cualidad de **envoltura** del espacio, por su función rítmica, dinámica y de despliegue. Consideramos que el plano se encuentra relacionado íntimamente a la incorporación de elementos racionales constructivos.

3. La incorporación que hace del **módulo para la construcción** de la obra, se encuentra en la naturaleza, ya sea en las plantas, minerales o formas orgánicas. El módulo es una ventaja en el ensamblaje escultórico planimétrico, ya que al dejar al módulo como forma definitiva y formal **constituye la hechura**. La eficiencia del sistema modular en el arte público es evidente, cuando le solicitamos al espectador que otorgue algún **significado a la obra**. El espectador cuenta con pocos segundos o minutos para captar, analizar o disfrutar la escultura en la calle. Para el artista el ensamblaje escultórico debe ser una configuración de **síntesis de la forma**, con geometría de la naturaleza y con un concepto claro para la lectura de la obra por el espectador.

En la aplicación del módulo en el ensamblaje, contamos con un gran campo formal y sensible, a partir de la **geometría de la naturaleza** en combinación con el concepto. Así también, en la obra se crean sensaciones orgánicas con los planos y el módulo; la **morfología modular** se combina con sistemas industriales, sobre todo en la repetición, seriación y espacio. Lo anterior es evidente en la escultura de evocación orgánica de **Edgar Negret** (Colombia, 1920), la cual también utiliza el sistema modular para elaborar su geometría personal. Negret le da al objeto una **epidermis orgánica**, evocativa de la naturaleza, de máscaras, y de maquinaria con vida virtual. Lo anterior lo constatamos con el ensamble "**Cascadas**" (1999); (f.93).



F. 93, Edgar Negret, *Cascadas*, 1999

4. **El diseño y la tecnología como ventaja** en la construcción del ensamblaje escultórico. En tal virtud, la utilización que se hace de materiales actuales, tanto para el diseño como para la construcción, **beneficia la investigación de los tangibles modernos** (aluminio, linóleo, acero inoxidable, plásticos). Otro beneficio es sin duda, la tecnología de corte para el acero con oxicorte, plasma y, sobre todo, el uso del **ordenador con programas para 3D**. La tecnología aplicada al ensamblaje es básica, así como nuevos materiales, aleaciones en acero o en plásticos; sin lo anterior, hubiera sido difícil haber desarrollado la escultura planimétrica.

Con el avance en la estructura de materiales con **tecnologías recientes**, hemos podido desarrollar el arte público, que tiene un entendimiento de los objetos que utiliza, como ventaja para la creación de su lenguaje. Con los materiales actuales **acortamos los tiempos** para la elaboración de la obra, ésta puede construirse en breve tiempo al ser parte de la industria maquiladora. Otra ventaja consiste en su **reproducción**, seriación y modulación, acortando los tiempos de fabricación. También es ganancia para los espectadores, ya que podrán apropiarse de la escultura pública o de gabinete (pequeño formato) en breve tiempo, toda vez que **hacen falta en forma masiva ensamblajes para espacios públicos**.

En la **planimetría**, el escultor no usa sus manos para dejar **huella en la obra** final, sino que las emplea en la elaboración de **bocetos y modelos**, para construir en forma industrial. Con el ensamblaje planimétrico, se genera la expresión personal en la elaboración de los modelos o bocetos para la obra. Con relación a la aplicación de tecnología serial, es fácil su **reproducción masiva**, por un lado, hay desventaja para el consumidor, ya que puede existir un sin número de obras iguales; por el otro, también es factible su plagio y fabricación por la industria, pero, para su protección existen los derechos de autor. Sin embargo, **las obras urbanas no se pueden plagiar fácilmente**, por su tamaño, coste y visibilidad abierta. En consecuencia, la desventaja sin duda, es su amplio consumo por la facilidad de reproducción industrial.

5. **La escala o proporción** en la escultura pública es fundamental, el tamaño de la obra y su escala con relación a su **entorno es determinante**. El tamaño del ensamble otorga un **valor formal apoyado en la planimetría**; debe tener un tamaño adecuado para lograr su fin como obra significativa para la sociedad. Desde el punto de vista formal, la escala y una proporción idónea de la forma dan al sitio, una **presencia densa que dialoga con el espacio** y el espectador.

6. **El tema o concepto** también es esencial en la escultura planimétrica, así se puede demostrar con las siete **series de ensamblajes escultóricos** desarrollados para la presente tesis. Con la planimetría modular es factible recrear cualquier tema o concepto abstracto, ya que el material (láminas) y las proporciones generosas de los metales o plásticos

lo hacen adecuado. El sistema que ha adoptado, lo utilizamos para **crear formas orgánicas**, abstractas o para conmemorar un acontecimiento de la sociedad. Nos adecuamos primeramente al concepto y después a la composición y con un mínimo en forma; son estos los elementos sustanciales para **construir un modelo** que le dé al espectador un significado y goce espiritual.

5.1.3. ANÁLISIS DE LAS SERIES Y PROCESOS DE TRABAJO

Los ensambles están divididos por **series** que han sido conformadas desde **1990 a 2010**, en el presente apartado analizamos los conceptos, actitudes y temática con obras específicas. Las series que comentaremos son: *Torres*, *Sistema Orgánico*, *Cerrajes*, *Chac- Mool*, *Avión-Matrix*, y *Articulados*. Otra división para su análisis y clasificación es la **obra pública**, su **escenografía** "*Lenguaje Visual*" (2005), (f.164) y la **instalación** "*Cábalas Futboleras*" (2006); (f.140).⁴³² A partir de una temática general en cada serie, se atrapa algunos conceptos específicos para crear ensambles. La producción se circunscribe a cada serie, aunque con diversas variantes, dándose cierta licencia sobre reinterpretaciones, logrando con el lenguaje artístico una obra singular.

En el apartado de **Obra Pública**, explicamos la parte complementaria a las series de ensamblajes aludidas con anterioridad. La obra pública, escenografía e instalación derivan de los objetos esgrimidos en la tesis. En tal virtud, proponemos un **análisis** formal señalando en cada segmento la confluencia de la obra de formato medio en la construcción de esculturas de mayor envergadura, como en el diseño de la escenografía "*Lenguaje Visual*" de 2005 (f.164) y en la instalación "*Cábalas Futboleras*" de 2006 (f.140). Consideramos necesario cubrir la parte de obra pública en otro segmento, dando evidencia de que la obra de mediano formato puede **escalarsse** a obra pública. Así también, podemos combinar la producción de las series en formatos para escenografía o para emplazamientos de instalación.

El Análisis formal (1990-2010), se encuentra al final de cada descripción de las series escultóricas, en el que encontraremos la metodología que corresponde a cada ensamblaje. En primera instancia, nos acercamos al **sistema de construcción**, a los factores planimétricos, a la creación de modelos, técnica personal y lo evocativo de cada obra. El **modelo formal** de análisis es el que implanto a los ensamblajes, haciendo

⁴³²El Análisis sobre la instalación "*Cábalas Futboleras*", se encuentra en la pp. 323-324.

patente un entendimiento particular de la obra. En el índice de ilustraciones ubicaremos la ficha técnica de los ensamblajes como medidas y materiales utilizados. Conforme avanza el apartado **insertamos fotografías** de cada ensamble analizado, asentando su estructura, textura, color y su contexto espacial urbano.

La **metodología** para el análisis formal, corresponde a los lineamientos de **Rosalind Krauss** y **Rudolf Arnheim**. El sistema en que los autores señalados analizan las obras de arte en sus **textos emblemáticos** como en *Pasajes de la Escultura Moderna y Arte y Percepción Visual* nos dieron la pauta para **aplicarlos** en el análisis de las obras del presente apartado. Sin embargo, la metodología señalada la encontramos en comunión directa con el marco teórico de la investigación. La **descripción** formal de cada obra nos indica algunos rasgos en su construcción, presentación y posibles evocaciones.

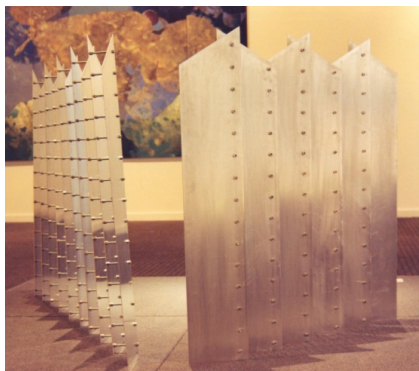
5.1.3.1. LA SERIE *TORRES* (1990-2004)

La **serie Torres** la compone ensamblajes con **movimiento físico**, planos conectados con bisagras o goznes. El **biombo** es el pretexto formal y evocativo, son ensamblajes escultóricos integrados por tres o más planos, que pueden ser **abatidos** conforme al gusto, o por interacción del espectador. A partir de los tres planos con goznes que articulan al cerrar o abrir de las hojas-láminas, podemos crear un prisma triangular evocativo a la torre de palacio o de ilustración. Los planos tienen **oquedades** diferentes, amplias o cerradas, que proyectan luz-sombra y diversos **espacios internos**, conforme a su desplazamiento. Las **Torres** se abaten hacia adentro y se crea un espacio íntimo, de visión circular y, si se abren hacia afuera del núcleo, se crea un espacio amplio y generoso. Los **vacíos internos** de cada hoja se diluyen en el espacio.

Los elementos formales de los **biombos-torres** aparecen por planos que detienen el aire, un espacio circular, formas a partir del envolvimiento del plano, figuras humanas, que emergen en forma vertical. La fortificación que significa las **Torres** se neutraliza al tener varias oquedades, el término emblemático de fortaleza queda anulado por la **articulación de los planos** y los espacios internos. Los **agujeros** que traspasan los planos recrean la estructura de los ensamblajes, creando otro tipo de fortificaciones globales.

Sobre la serie *Torres*, **Luis Carlos Emerich** escribió: "La **contraparte analítica de la geometría** la representa la obra de Pablo Kubli, sus grandes

placas metálicas, verticales, **articuladas con bisagras** y tornillos como un biombo, quizás se titulen "**Torre Valencia**" porque condicionan la mirada y, por tanto, modulan el paso del aire y de la luz a su través, haciendo que sólidos y vacíos jueguen a ocultar el espacio, codificándolo."⁴³³ El **neoensamblaje** se adecua a las nuevas **tendencias de la globalización**, de las que ningún artista se salva y que se refieren más a los desarrollos objetuales e instalaciones como a las características tridimensionales. Las influencias o **referentes** han creado en México reflejos y una reubicación conceptual en los escultores.



F. 144, Pablo Kubli *Divisiones*, 1990

Para "**Divisiones**" (1990); (f.144), investigue sobre el **concepto de biombo**, un sistema funcional que **divide espacios**, utilizado en estancias o habitaciones largas para aislar; metafóricamente también es un objeto que corta el espacio, que divide identidades. Dentro de la idea de *Torres*, utilicé los **biombos**, obteniendo otra función complementaria. El biombo que construimos al unir planos lo visualizamos como torre de edificación histórica, aunque es también un **límite**, divide los espacios de la galería en la que transita el espectador. El ensamble "**Divisiones**" consiste en **dos elementos** que contienen seis módulos cada uno, se encuentra en forma oblicua, dejando un paso abierto para incitar al espectador a **transitar** por un camino que se va estrechando, en una especie de embudo horizontal.

Las **conexiones entre cada módulo** regulan espacios, generando luces y sombras. Las líneas que unen los planos son regulares y su repetición es simultánea al observarlas todas expuestas. Entre las líneas que se repiten y conectan los módulos entre sí, se fugan espacios regulares. La **interacción entre los dos módulos-pieza**, ocurre al caminar entre ellos, da una sensación de detención, de inmovilidad; sin embargo, al **proyectarse los espacios** y sombras, creamos un juego entre los planos y el movimiento del espectador en su andar (f.144).

⁴³³ EMERICH, Luis Carlos "*Códigos para el Aire*", FLACSO México, 2002, p. 3.

Con relación al ensamblaje "**Divisiones**", existe cierta correspondencia con la obra de **Richard Serra** (San Francisco, 1939) sobre su concepto de laberinto, espacios internos y peso, con posibilidades de que el espectador **transite** entre las formas como en "**Spheres**" (2007, altura 12 m); (f.145). El referente entre nuestra serie *Torres* y en "**Elipses**" de Serra sobre el suelo, coinciden en la **utilización de espacios internos** entre placas, provocando laberintos de posibilidades múltiples. En "**Divisiones**" solamente hay un **camino recto** estrecho que se amplía, en forma contraria Serra logra **laberintos circulares** con planchas de acero que denotan en momentos determinados lo orgánico del espacio donde uno se mueve entre las superficies. Al respecto Alicia Fernández, nos comenta en su texto "**Paisajes, recorrido, laberintos Richard Serra**" (1999), lo siguiente:

Desde el exterior, las **elipses** habitan el fish (sala donde se ubican las esculturas), lo invaden creando paisajes, recorridos o **laberintos reales** o ficticios. No obstante, conviene distanciarse para apreciar la visión global, desde arriba y a nivel del suelo; ambos puntos de vista son espectaculares y permiten obtener múltiples imágenes, notar la **ocupación del espacio**, el juego de volúmenes y la **superposición de planos**. De otro lado, es imprescindible penetrar en el interior de las monumentales elipses y recorrerlas para sentir experiencias espaciales determinantes, para comprobar las **tensiones**, el movimiento y el efecto desestabilizador que producen. Serra reclama la participación activa del espectador y a la vez, desafía cuestiones fundamentales de la escultura como son el **peso, la gravedad o el equilibrio**. El **plano, la línea o el borde se desvían totalmente de la vertical** según la estructura diferente de cada pieza y en consecuencia, las sensaciones, son absolutamente distintas, dramáticas y tensas en unos casos, flexibles y divertidas en otros.⁴³⁴



F. 145, Richard Serra "Spheres" in Terminal 1 Pier F at Toronto's YYZ airport, 2007

⁴³⁴ FERNÁNDEZ, Alicia, Texto "Paisaje, recorrido, laberinto Richard Serra" (1999).
<http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/textos/serra.html>

No obstante que Richard Serra no hace literalmente un ensamble entre partes, lo contempla de manera virtual al poner espacios entre planchas cóncavas o convexas depende la experiencia del espectador y su contrapeso y anclaje hacen que la obra parezca que flota, como un arco suspendido, desafiando el equilibrio, gravedad y peso. En “*Divisiones*” conservamos el espacio entre las formas para el recorrido del espectador e igual lo observamos en “*Spheres*” (f.145).



F. 146, Pablo Kubli, *Torre Valencia*, 2002

La obra “**Torre Valencia**” (2002); (f.146) de placa de aluminio unida con tuercas y tornillos, es un ensamblaje con **movimiento físico** y planos conectados por **bisagras**. El biombo-torre como pretexto formal y evocativo es un ensamble escultórico integrado por **tres planos**, que pueden ser abatidos conforme el espectador actúe sobre ellos. A partir de los planos con goznes que articulan el cerrar y abrir de las hojas, se crea un **prisma** triangular evocativo a la torre de un palacio o de una ilustración. Los planos tienen oquedades diferentes, amplias o estrechas, de forma regular, que crean luz, sombra y diversos espacios conforme se desplazan.

En “*Torre Valencia*” los planos se **abatén** hacia adentro y crean un **espacio íntimo**, de visión circular; y hacia afuera del núcleo se crea un espacio amplio y generoso. Los espacios internos de cada hoja se diluyen en el espacio general de la obra. Las evocaciones que se conjeturan con los **biombos-torres** van desde planos que detienen el aire, espacios por los que diversas formas que circulan de plano en plano, hasta figuras humanas que emergen en forma vertical. “*Torre Valencia*” se **sostiene sobre ruedas**

(rodajas) que además le permiten desplazarse fácilmente (f.146), la obra **se acerca a la serie "Bichos"** (f. 163) de Lygia Clark, que será analizada en la sección de *Articulados*.



F. 147, Pablo Kubi, *Torre Tultepec*, 2003

Construido con placa de acero inoxidable "**Torre Tultepec**" (2003); (f.147), convergen planos por unión de bisagras que articulan la chapa. La obra tiene un plano vertical en su interior que sustenta las formas adyacentes, pero en la totalidad, su estructura se unifica en tres planos, logrando la estabilidad requerida. Cada plano contiene formas negativas, creándose **espacios internos** irregulares, desde un círculo, a través del cual observamos otros planos que generan sombra y luz, así como diversos espacios en diagonal.

Las **superficies** conforman oquedades interconectadas físicamente y sus texturas interna y externa hacen **contrapunto** con la forma **vertical estática**. Es una forma humana que evoca a un soldado bien plantado: **el personaje** observa a su alrededor, es envuelto por sombras, su entorno se crea a partir de su propia forma vertical inerte; es un androide con brazos abiertos que envuelve su espacio, logrando un montaje vertical monolítico.

"*Torre Tultepec*" es una **fortaleza** con diferentes alturas y en su plano mayor hay tres círculos ascendentes, su textura corresponde a un movimiento circular por líneas, logrando una **pátina** uniforme pero gráfica. Su contexto urbano es singular, ya que dialoga con espacios amplios, construcciones y jardinería; habiéndose expuesto en diversas plazas públicas en México (f.147).

El ensamblaje "**Torre Tultepec**" (2003), contiene ciertos referentes formales a la obra "**Fulcrum**" (1987); (f.148) de Richard Serra, como son la verticalidad el espacio interno y la combinación de placas que crean una forma espacial, como un **pentágono** en la parte superior en "**Fulcrum**". En "**Torre Tultepec**" las superficies de la obra crean un **triángulo interno** espacial. En forma contraria a Richard Serra, ensamble atornillando las partes de las chapas, en cambio Serra las sobrepone una sobre la otra, logrando un equilibrio que se sostiene en suelo o base, "**Fulcrum**" está diseñada con anclaje para el bloque que emerge como base y sostenga las superficies sobrepuestas y no soldadas.



F. 148, Richard Serra, "**Fulcrum**" (1987)

Ma. Ángeles Layuno Rosas, nos dice lo siguiente sobre la obra "**Fulcrum**" (1987), "consisten en **planchas verticales de gran tonelaje** que pueden alcanzar los dos metros de altura, **apoyadas o solapadas unas en otras** mediante un sistema de presiones y contrarrestos. Ofrecen la sensación de una **estabilidad aparente precaria**, pero en el fondo seguro por la construcción de sólidos **anclajes en forma de cimientos espaciales**. Son además estructuras generadoras de espacios internas abiertas hacia el cielo, un pentágono en Fulcrum."⁴³⁵

La **coincidencia** formal en la construcción de las dos esculturas comentadas, consiste en que **ambos rechazamos el uso indiscriminado del sistema de soldadura**, ya que en mi proceso creativo utilicé el remachado o el atornillado y Richard Serra aplica equilibrio, gravedad, peso, **para sostener las planchas de acero**, pero **sin soldar** las artistas o vértices en sus propuestas.

⁴³⁵ LAYUNO, Rosas, Ma. Ángeles en Arte Hoy, Richard Serra, Ed. Nerea, 2002, Guipúzcoa, España, p. 80 <http://books.google.es/books?id=fAbBq8ZIIUC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=fulcrum+rechar+d+serra&source=bl&ots=e3gFV53Qm&sig=fi8K8A0cB3Un>. 15.11.2011.

La ambivalencia **orgánica en los ensamblajes** la recreamos por la capacidad de hechura, para ser interpretada en formato abierto. La **doble imagen** en los ensambles genera diversos planos estructurados entre las partes y, para el espectador, hay una lectura independiente. Para entrar de lleno los parámetros de la apariencia orgánica que asumimos, se aplican los siguientes pretextos temáticos para crear la forma ensamblada:

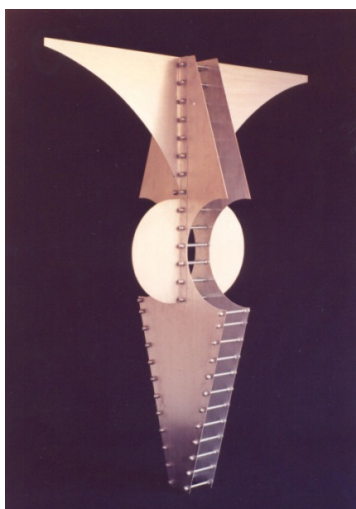
1. Minerales, montañas, fragmentos del cuerpo humano, lava volcánica.
2. Torso humano, corte de un árbol o rama.
3. Concha de mar y volcán.
4. Vegetales, nudos de ramas y cuello de ave.
5. Estructuras de serpientes y minerales.
6. Animal y paisaje.
7. Mapas de países o ciudades.

Los ensambles que construí se **fundamentan** en lo orgánico y lo acotado por los pretextos enumerados, así como por la ambivalencia de la forma orgánica. El proceso creativo para la realización de los ensambles, es constituido por bocetos y **modelos**. El conocimiento de obras de otros autores de doble imagen, fundamenta por lo emocional y formal la realización de los artefactos. Podemos citar a **Richard Deacon** y **Edgar Negret**, que realizan *ensamblaje-construcción* con pocos elementos y crean ambivalencias en sus formatos y una doble imagen. Esto genera diferentes **lecturas**, totalmente abiertas para el espectador, la emoción y la comunicación de representaciones ambivalentes y de doble imagen, provocan diversas lecturas personales, son además los factores medulares para iniciar y terminar el proceso creativo.

Constantemente estamos en la búsqueda de **objetos** de figuras orgánicas, realizadas con las manos y de modelos a escala, configurando como objetivo regresar a la base primigenia en el plano, es decir desarrollar con lo tridimensionalidad y, posteriormente, a través del diseño, crear modelos a escala. La **investigación** sobre lo orgánico genera resultados en ensamblajes planimétricos articulados, que aluden a las **formas de la naturaleza** en un diseño para planchas de aluminio o acero sujetas con tuercas y tornillos.

Ejemplificamos la serie con el ensamblaje "**Sistema Fragmentado**"⁴³⁶ (1998); (f.104), consta de siete paneles de cada uno, emplazándolos en la superficie-pared con posibilidades de mural. El sustento planimétrico es rectangular, ensamblando formas humanas con cortes y elementos orgánicos primigenios. En cada uno de los paneles encontramos de 3 a 5 elementos abstractos. El material utilizado es lámina de aluminio sujeta con tuercas y tornillos. Y por último, observamos una **secuencia** o narración de panel a panel. El relieve lo ubicamos en la tesis en el apartado sobre Exposiciones (1981-2011), con referencia a la muestra "*12 Escultores Finimilenaristas*" (1998) del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Consideramos que la obra **planimétrica** que he creado transita de formas geométricas, conceptos específicos a **esquemas orgánicos**. Los ensamblajes que se presentan en la serie derivan de la visión sobre lo amorfo-orgánico combinándolo con planos, espacio y factores compositivos. La serie rompe con la idea sobre la geometría aplicada al ensamble, construyendo otra forma de ensamblar, a partir de esquemas orgánicos. Construyo varias obras, que además de su geometrización las analizamos como **formas amorfas** que derivan de la naturaleza.



F. 149, Pablo Kubli, *Destello*, 1996

En "**Destello**" (1996); (f.149) de aparente estructura industrial, este ensamblaje está construido con dos módulos iguales, logrando estabilidad y belleza simétrica, gracias a un **material luminoso** y a su forma geométrica que recrea una obra de dirección **ascendente**. También refleja esta pieza, el destello del ser humano que va creciendo por etapas hasta expandirse en el mundo. Es una escultura con **simetría bilateral** que une una parte igual

⁴³⁶El Análisis de la obra "*Sistema Fragmentado*" se encuentra en la pp. 270-271.

con otra, a través de un espacio interno conectado por medio de tuercas y tornillos. La repetición interna de sus líneas crea una escalera interna, siendo la seriación de su sistema un atractivo estético de la obra. En su parte superior aparece una forma piramidal invertida, de planos amplios y, seccionados por un espacio rectangular.

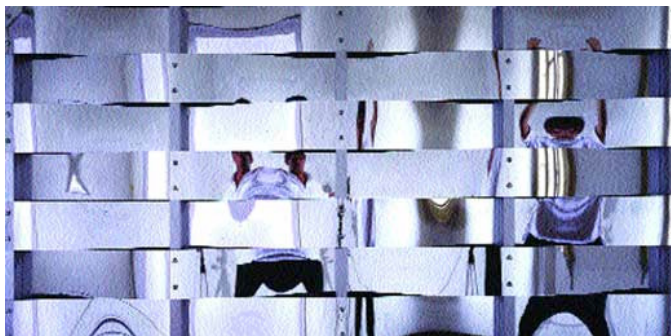
La escultura es un **juguete** monumental que transporta al espectador a juegos infantiles como *mecanos* o sistemas lúdicos. La escultura es también una **metáfora** de la unión de lunas y el destello solar, la división del círculo por un espacio interno nos refleja que el ser humano también está dividido por la luz y la oscuridad. El ensamblaje se abre hacia el infinito, con sus brazos superiores atrapando el vacío del humano como destello en este mundo. La relación con su base es directa, la cual está integrada a un cilindro con espacio libre, que hace contrapunto con la simetría y verticalidad de la escultura, del suelo al infinito (f.149).

El ensamblaje "*Destello*" lo concebimos como forma reflejante del aluminio opaco, donde el espectador se visualiza en las superficies. Por lo que, es conveniente hacer referencia a la obra "**7Slat Mirror**" (2001), (f.150) de **Thomas Glassford**, exhibida en la muestra "*Cimbra: formas especulativas y armados metafísicos*" del Museo de Arte Moderno MAM (2010), en la ciudad de México y, que coincide con mi propuesta. Sobre la exposición Josefa Ortega y Osvaldo Sánchez curadores de la muestra, nos comparten lo siguiente:

El devenir moderno tuvo en México un vigoroso impulso especulativo en los discursos no representacionales, históricamente etiquetados como *Abstracción*. A pesar de su fuerte impacto en la visualidad mexicana y en sus prácticas culturales de la segunda mitad del siglo XX, la re-visitación crítica de "lo abstracto" generalmente se ha resignado a lecturas descontextualizadas y formalistas de sus aportes. Sin embargo su ánimo lúdico y especulativo, auto-referido a su energía propia, ha sido también una constante de radicalismo y de resistencia en la producción visual del país.

En la actual escena contemporánea en México sintomáticamente han comenzado a proliferar obras donde la construcción analítica, la cualidad del material, el juego estructural, la no-referencialidad y la especulación metafísica, convergen en una práctica aun así difícil de etiquetar como *abstracta*. Así, estos trabajos echan mano a acervos disímiles: desde la tradición pop, al minimalismo, a las prácticas post-conceptuales y a la historicidad misma de las abstracciones modernas. Su móvil conceptual –en no pocos casos referido a parodiar los lenguajes modernos–, hace énfasis en las estrategias reductivistas, constriñe las evidencias teórico-narrativas y minimaliza cualquier modelo de representación.

De ahí que la presente muestra proponga una reflexión en torno a estas búsquedas, cuya plataforma intelectual y cuyos predicamentos visuales, cuestionan nuestro acomodo a las retóricas abstractas y a los patrones de una percepción artística tradicionalmente vinculada a lo representacional. *Cimbra...* nos comparte el reto de entender las obras de arte como procesos mentales escurridizos, opacos, seguramente inestables... incómodos de encasillar⁴³⁷.



F. 150, Thomas Glassford, "7 Slat Mirror", 2001

En los ensamblajes de **aluminio anodizado** de Thomas Glassford, encontramos referencias tempranas en mis propuestas de aluminio reflejante de la década de los noventa, la referencia corresponde a que Glassford utiliza un sistema de industrial perfecto tipo espejo y en la serie *Sistema Orgánico* construyo con el mismo material pero con reflejo opaco y, en el que se refleja el espectador pero no de una forma rotunda. Otro punto en que coincidimos es el sistema de sujeción, ya que en mi lenguaje consideramos esencial unificar las partes con tornillos y tuercas comerciales, en forma contraria, el sistema de sujeción de Glassford es de material industrial con pátina reluciente; estamos ante propuestas de un mismo material, temática abstracta, pero por un lado, realizo obra de reflexión opaca y Glassford en forma brillante perfecta.

En la serie comentada construimos obra de pared de formato minimalista, que contiene una pátina opaca del aluminio, en la obra "**7 Slat Mirror**" (2001); (f.150) de Glassford, consiste en un juego de cóncavos y convexos que se intercalan con verticales como sistema de sujeción de las placas horizontales, con un acabado brillante espejo en el que el espectador puede asomarse para verse de forma distorsionada como en la "Casa de los Espejos" del parque de Chapultépec, ciudad de México.

⁴³⁷ Ortega Josefa y Oswaldo Sánchez, "*Cimbra: formas especulativas y armados metafísicos*" (2010), del Museo Arte Moderno (2010), ciudad de México. <http://www.mam.org.mx/>



F.151, Pablo Kubli, *Máscara*, 2001

Ahora nos toca analizar, la obra "**Máscara**" (2001), (f.151) como parte de la investigación que realizó sobre el sistema orgánico, aunque el ensamble tiene una ambivalencia de una máscara o entrada de puerta o cerradura. Es de presencia **vertical muy aérea**, y aplico la simetría bilateral, las dos caras iguales son el espejo del módulo que genera la estructura espacial y formal. El espacio circundante y el interno son espléndidos en su forma y su visualización espacial; la obra está construida con un espacio limitado por la planimetría.

Los espacios internos provocan una sensación de **flotación** de la pieza, sus **oquedades** crean la estructura de la forma y la amplitud del espacio entre los dos planos. Los tornillos centrales en línea simétrica sustentan lo complejo de la cara, dándole fortalecimiento al símbolo de fachada humana que sustentamos día a día (f.151). "**Máscara**" **influyó** en otras obras que consideramos pertinente hacer hincapié como en "**Máscara Articulada**" (f.27) y "**Máscara Medieval**". Así también, hay **sintonía con la temática sobre la "máscaras" de Germán Cueto**, analizadas en los capítulos tercero y cuarto de tesis⁴³⁸.

5.1.3.3. LA SERIE *CERRAJES* (1998-2003)

Para la **serie Cerrajes**, desarrollo módulos tridimensionales con el tema "**cerradura**" y sus posibles interpretaciones. Forjamos **metáforas** que pueden originar que los objetos contengan maneras funcionales,

⁴³⁸El Capítulo tercero de tesis, p. 197 y el capítulo cuarto p. 243.

tales como entradas y salidas, sistemas de cerrajes u otros sistemas de protección. Construimos ensambles metafóricos que en conjunto o en forma individual otorgan al espectador ciertas relaciones o evocaciones a la protección. Los sistemas de cerraje los vinculamos a “**protegerse**” del exterior y no ser presa fácil de la llave, abriéndose en forma deliberada nuestra privacidad. Nos propusimos **traducir el concepto** de cerradura a ensambles que tengan caracteres constructivos, lineamientos de obra escultórica y, creando objetos planimétricos con simetría al mismo tiempo que generan evocaciones al tema con elementos formales compositivos.

Diversos aprendizajes generaron el **proceso** para la conceptualización del término “**cerradura**”. Las metáforas sobre guardar, tener secretos, mantenerse quieto en un lugar o estar secuestrado y metido detrás de un cerrojo son pretextos para crear ensambles. Al elaborar **objetos** con las ideas anteriormente señaladas (el cerrar o abrir, tener bajo llave o situaciones de guardar secretos o bienes), se logra un juego de ideas y formas que pueda entender el espectador. Los ensamblajes tridimensionales contienen configuraciones con metáforas y determinan la obra desde la óptica del oficio, composición, evocación e incorporación de elementos formales para desarrollar los **neoensemblajes poshistóricos**.

Para el proyecto de **investigación**, nos basamos en objetos cotidianos como las cerraduras, los bancos o depósitos que guardan pertenencias. Con las cerraduras y llaves guardamos personas en las cárceles y en los hospicios. Todo gira alrededor de un mecanismo por detener la entrada o la salida de objetos, valores y personas. Trabaje con las ideas que forja el **término cerradura**, estructurando tridimensionales que contengan metáforas como pueden ser los sistemas para guardar, ocultar enseres vía cerrojo. La sociedad gira alrededor de ese concepto de guardar y defenderse de otros, de componentes o ideas que se les roba o apropia.

El ser humano tiene cerrojos en las **fronteras** personales o físicas, como los puestos de vigilancia para detener el tránsito. Para la **propiedad** de los individuos o cualquier bien que deba ser guardado, se utilizan cerrojos que dan tranquilidad a las naciones, individuos y a banqueros. La llave en mano es un concepto para las industrias de la globalización que generan tecnología, es una metáfora importante de tener **piezas** que se abren y que no pertenece a la sociedad.

En tal sentido, **representamos** con ensamblajes la entrega de la llave al espectador para que abra las cerraduras, mecanismos de producción. Así también, de protección que impulsan sistemas formales y evocativos referentes al tema, o que ha desarrollado asimismo para guardar objetos e ideas. Por otro lado, construyo ensambles de pared con el tema de la cerradura, también es un pretexto, para lograr un contenido de composición. Así también, creamos **objetos** con epidermis temática y con aspectos que le den la idea de cerradura al espectador.

El artefacto contiene **vacíos dentro del volumen**, ya que se refiere a la cerradura como vacío-espacio, en virtud de que la propuesta consiste en delimitar una idea como concepto. Es fundamental para el buen término lograr un ensamble tridimensional con el complemento de los modelos, bocetos y proyectos, y de la materialización de los formatos y materiales. El **espacio** en las obras hace comunión con las líneas conceptuales sobre la 'cerradura' y de 'factores orgánicos'.

El **vacío como elemento** en el ensamblaje es difícil su representación, debemos buscar el espacio e instalarnos ahí. Toda vez que, la pretendida 'representación del vacío' difiere de encontrar un mecanismo capaz de sugerirlo en nuestra mente. En la composición lo contemplamos como un telón de fondo, como lluvia que cae sobre el espectador: El ensamblaje mexicano, con sus 'vacíos' que muchos creen fríos, con sus llenos solemnes, despojados o totalmente cubiertos, recrean el objeto actual.

Con respecto al **material intangible** es fundamental para el desarrollo de los ensambles, el vacío, ya que los espacios reales o virtuales y su construcción por componentes industriales conforman la forma. Los ensambles deben dar la idea inicial de cerradura y de lo que podemos entender por cerrajes en el objeto. La **composición** en los ensambles como propuesta conceptual, debe ser más amplia que el término cerraje, y para eso hay que apoyarse en sus fragmentos.

Empleamos materiales como aluminio, placa de acero, madera, linóleo y hasta los **productos** de la industria de **consumo** masivo y fabril. La transición que enfrenté en el proceso creativo, en la conceptualización y desglose del objeto es radical, ya que toda nuestra producción tiene o está influida por conceptos u otros objetos tridimensionales, como de ciudades de alto desarrollo artístico. En el mencionado proyecto, consagramos el **plano** con fuerza, vitalidad y frescura para los ensamblajes.

Finalmente, la **simetría bilateral**⁴³⁹ que observamos en la serie, crea la base compositiva para lograr el reflejo de componentes similares al encontrar un espacio circundante e interno. Un ejemplo de ello es "*Cruzamiento en Puerto Rico*" (f.154), que cuenta con un espacio central y simétrico y tiene connotaciones de signo cristiano, pues la placa **atrapa el espacio** con una cruz reconocida por la cultura occidental. Así pues, la simetría bilateral que se aprecia es protagonista, toda vez que hay un doble reflejo en el cuerpo, **dos caras iguales que se proyectan una a la otra de igual tamaño y espesor**, creando una dinámica que profundiza el volumen virtual en el objeto. Por otra parte, las oquedades que origina la penetración de los tornillos y sus tuercas dan sustentación, equilibrio y fuerza; en una lectura de líneas horizontales y verticales en el espacio interno.

⁴³⁹ *La Simetría Bilateral son dos caras iguales que se proyectan una a la otra de igual tamaño y espesor, creando una dinámica que profundiza el volumen virtual en el objeto.* Las cursivas son mías.

Para ejemplificar la serie, realicé siete ensambles tridimensionales de placa de acero que representan sistemas de cerraduras. Los objetos son exentos con posibilidad de mayor escala, pueden ser urbanos dependiendo de su emplazamiento-intervención en espacios públicos como: "Cerraje para Otros", "Cruzamiento" (f.166), "Cerradura al ADN" (f.139).



F. 152, Pablo Kubli, *Complemento*, 1996

De los primeros ensamblajes realizados en la década de los noventa, como "**Complemento**" (f.152) es una obra lúdica que **desplaza** parte de su forma al plano vertical más cercano. Es un ensamble aéreo con un deajo de elevación desde su base, un **cilindro** cortado con espacio interior abierto que sustenta la obra. Retomando uno de los recursos de la escultura urbana del siglo XX, el principio de **cortar y desplazar a la forma**, "*Complemento*" desplaza sus triángulos y medios círculos a un plano contiguo. Este ensamblaje vertical está constituido por formas mínimas que se complementan en la parte superior e inferior, sujetas con tornillos.

Los **espacios los construyo** primeramente en el interior, pero además el vacío más amplio que dejan los planos cortados y desplazados hace del ensamble un objeto en movimiento por el desplazamiento virtual de los triángulos y medio círculo en su propio eje. La **temática** redundante en la complementariedad de la pieza entre sus formas, es una metáfora a las relaciones entre los seres humanos, ya que cada quien va **encontrando** su complemento o media naranja para existir como un todo individual (f.152).



F.153, Pablo Kubli, *Picaporte-Minería*, 1998-2000

"Picaporte-Minería" (f.153) la diseñamos a partir de mi acervo escultórico, realizando una escultura para la conmemoración de los 450 años de la fundación de la UNAM, que fue emplazada en el Palacio de Minería de la ciudad de México. Es una obra de corte y desplazamiento del envoltente, la constituyen **dos formas que se desfasan** de una misma estructura, la mayor contiene a la menor, ésta interna y recortada, creándose dos módulos independientes. Hay una conexión visual y física entre los dos elementos ensamblados, dando por resultado una sola unidad emblemática de cerradura y llave.

El **acoplamiento** lo generamos a través de su desplazamiento, forjando dos vistas; una de ellas es la **frontal** en la que se hunde la forma pendular vertical, la otra vista es la **posterior** de la forma menor. Los dos objetos se someten visualmente en su **compactación** a una figura sólida. Sobre la placa de la obra pendular menor hay textos industriales de fabricación que son a su vez parte de la pátina del ensamble. La pieza se ajustó al tamaño de la puerta de entrada al recinto, haciendo un contrapunto entre la obra y la arquitectura interior del Palacio de Minería (f.153).



F. 154, Pablo Kubli, *Cruzamiento en Puerto Rico*, 2001

“Cruzamiento en Puerto Rico” (f.154) es un ensamblaje de dimensión generosa, construido con **placa de acero**, su forma planimétrica es la compuerta que penetra el espacio del signo que, debido a los cortes rectos en la parte inferior de la pieza, se alarga por las dos líneas oblicuas. Lo más importante es el **espacio que atrapan las dos caras iguales de simetría bilateral**, creamos volumen y un signo virtual, a la vez que el límite de los planos recortados determina su extensión. Las líneas laterales (dadas por los tornillos) son estructuras y formas filiformes horizontales que ascienden o descienden según la posición del espectador. Esta es una escultura de planos curvos y líneas rectas que sustentan espacio, y forman el signo de la cruz, al mismo tiempo que cumple con los **parámetros planimétricos**, proporcionando una nueva visión del concepto de *assemblage* (f.154).

Al respecto, Antonio Espinoza nos dice:

Sólido siempre en sus propuestas escultóricas, Pablo Kubli practicó durante varios años el geometrismo, sin duda con resultados positivos, aunque él nunca estuvo muy satisfecho. El momento del cambio llegó cuando decidió alejarse de la frialdad expresiva del geometrismo para obtener resultados más cálidos. Así tenemos que su producción más reciente (de unos tres años para acá), utilizando todavía un andamiaje geométrico, busca obtener un producto más orgánico a través de la apropiación de conceptos (una cruz, una máscara), que terminarán negándose a sí mismos. En estas obras de apariencia ‘industrial’, ensambladas con gruesos tornillos y tuercas, Kubli recurre a la simetría bipolar para provocar un juego de reflejos entre los dos módulos. Esto dota a las piezas de un fuerte impacto visual.⁴⁴⁰

5.1.3.4. LA SERIE *CHAC-MOOL* (2003-2005)

Para la serie ***Chac-Mool-figura yacente***, configuramos bocetos y dibujos, conformados con veinte imágenes que se apropia de la **forma prehispánica** del *Chac-Mool*. La representación gráfica sobre la figura yacente la concreté en un mismo panel, con la repetición horizontal de figuras, creando ritmos y secuencias al reproducir gráficamente la escultura frontal y alineada

⁴⁴⁰ ESPINOZA, Antonio, *Escultura Mexicana: una aventura libertaria*, Secretaría de Relaciones Exteriores, CONACULTA-INBA, México, 2001, p. 37.

(f.156). En cada línea tenemos cuatro elementos yacentes, repitiéndose la **secuencia** cinco veces en el mismo plano. En la escultura prehispánica las mayoría de los *Chac-Mooles* tienen la **cabeza volteada hacia la derecha**, pero manteniendo el rostro frontal al espectador; solamente la escultura de Chichen Itzá, en Yucatán, tiene la cabeza a la izquierda (f.155).

En la **representación gráfica** de la serie *Chac-Mool*, visualizamos varios elementos formales. El primero es la **asimetría** que da la ubicación de la cabeza en la escultura yacente, ya que se encuentra en los extremos del prisma, sea del lado izquierdo o derecho. El segundo es la **pieza horizontal** de la figura; su alineación para agrupar y crear la dirección de lectura, de izquierda a derecha, de arriba abajo, en línea subsiguiente o en diagonal. En otro plano, tenemos las incisiones esquemáticas en el cuerpo yacente que nos indican brazos, cara, piernas y el **recipiente de ofrenda** en el centro de la figura.



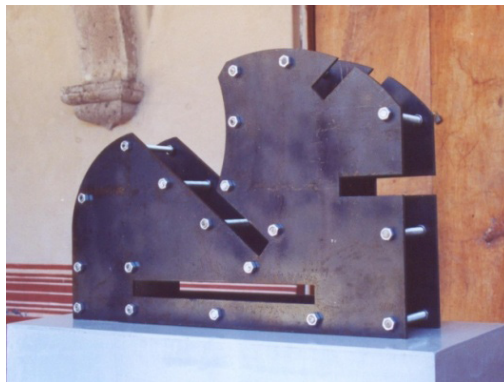
F. 155, *Chac-Mool*, Cultura Maya, Chichén Itzá, Yucatán.

Por otra parte, aunque son **esculturas asimétricas**, por la ubicación de la cabeza; contamos con la simetría del prisma cuadrangular con el receptáculo de ofrenda cuadrado o circular que se encuentra en el vientre. Los esquemas lineales del *Chac-Mool* tienen, a su vez un juego de contrastes rítmicos de color y tonos. En la representación **gráfica del panel**, las **artesanías yacentes** crean un juego de reconocimiento de las figuras repetidas en el mismo panel, provocando la agudeza del espectador para el reconocimiento de formas iguales en el plano gráfico (f.156). Realicé los siguientes ensambles sobre el tema: "**Yacente**" (2003) (f.157), "**Reclinable**" (2003), "**Torso Mítico**" (2003), "**Torso Articulado**" (2003) y "**Ritual Yacente**" (2005). Para ejemplificar la serie, elegí a "**Yacente**", un ensamble de placa de acero que aduce a la figura del *Chac Mool*. La frontalidad de los ensamblajes representa claramente la figura prehispánica, haciendo una síntesis de forma.



F. 156, *Chac-Mool*, artesanías, Cultura de Mesoamérica

El **proceso creativo** con relación a la incorporación de la figura yacente del *Chac Mool* obedece a una tradición del siglo XX en México. Los escultores de la **Escuela Mexicana** (1920) retomaban de la obra prehispánica las formas, conceptos y narrativas. También la experiencia del escultor inglés **Henry Moore**, en los años cuarenta de retomar el *Chac Mool* y llevarlo a sus esculturas, me motivó para forjar algo similar con mi lenguaje escultórico. Una vez conocidas las diferentes culturas prehispánicas de las que se tienen hallazgos de **figuras yacentes**, comenzamos a hacer **modelos**, dibujos y maquetas, logrando cuatro versiones sobre el *Chac Mool*.



F. 157, Pablo Kubli, *Yacente*, 2003

“**Yacente**” es un ensamblaje de forma asimétrica, se compone de dos planos iguales **unidos por tuercas y tornillos** en su perímetro, los cuales generan repetición de puntos a distancias iguales. La escultura cuenta con cuatro espacios que atraviesan el prisma, son incisiones en **torso y**

extremidades; también se ubican en el perímetro de la placa de acero. El espacio diagonal divide las dos formas planas, creando compensación, y a su vez es el receptáculo de la ofrenda; en la parte inferior hay una oquedad horizontal que sustenta la figura. El torso se encuentra en la parte derecha del prisma, unificándose con las piernas flexionadas. En sus laterales con ritmo espacial, se forjan diferentes intervalos de líneas que atraviesan de lado a lado **sujetando los dos planos**. Esta es una escultura de espacios internos y repetición de superficies iguales, que unidos recrean un prisma rectangular escultórico (f.157).

Sobre el ensamble "**Yacente**" (2003), Luis Carlos Emerich comentó:

Realizada en placa de acero, tornillos y tuercas, puede verse como una confirmación de que existe un punto intermedio entre esos extremos. Inspirada en el diseño industrial y **armada como una máquina**, *Yacente* es una síntesis extrema de la configuración monolítica del *Chac-Mool*, es decir, una divinidad maya-tolteca reinterpretada en términos industriales. Aquí lo arcaico y lo moderno encuentran su punto de contacto como metáforas de lo eterno y lo mutable, aun cuando su objetivo sea puramente formal y se pueda entender como un posible homenaje a lo que el escultor inglés **Henry Moore** aportó a la escultura mexicana moderna remontándose a nuestra raíces culturales.⁴⁴¹



F. 158, Henry Moore, *Figura Reclinable* No. 5 dos piezas, 1963-1964

Henry Moore (1898-1986) admiraba el **arte prehispánico**, al inicio de su carrera (1920) lo descubre en las colecciones del Museo Británico de Londres. Moore viajó a México en 1953, para recorrer las zonas arqueológicas de Teotihuacán y Xochicalco. Con relación al **Chac-Mool**, la "*Fundación Moore*" en su portal nos dice lo siguiente: "Moore's fascination with the Reclining

⁴⁴¹ EMERICH, Luis Carlos, "*Esculturas*", Acervo del sistema municipal de arte y cultura de Celaya, México, 2005, p. 6.

Figure lasted from the early 1920s until the end of his life. He described the Mexican Chac-Mool idol as one of the most important influences on his early work of this kind, commenting that it was not only the reclining pose of the figure but it's sense of weight and massiveness that appealed to him."⁴⁴²

Consideramos necesario puntualizar sobre la relación entre la figura reclinable del Cha-Mool en mi obra y las versiones de Henry Moore. Primeramente existe la correspondencia del tema, la figura recostada, pero en nuestro caso, "**Yacente**" es un ensamblaje con dos placas recortadas y atornilladas conforme a mi lenguaje escultórico, en forma contraria Moore trabaja lo reclinable en otros materiales, ya sea bronce, madera o piedra. Sin embargo, la correspondencia se da en la aplicación del espacio. Por un lado, en "**Yacente**" el **espacio se encuentra contenido dentro de las dos placas** de acero recortadas y en la obra "**Figura Reclinable No5**" (1963-1964); (f.158), de Henry Moore el **espacio se concentra entre las dos piezas separadas** y que a su vez hacen un todo escultórico. Por lo que, las referencias pueden ser no tan sólo por los materiales, sino por la aplicación de factores formales compositivos, creando un contrapunto con la temática prehispánica.

5.1.3.5. LA SERIE AVIÓN-MATRIX (2003)

En cualquier ciudad tenemos **señalizaciones** urbanas que norman la convivencia, son signos que crean confusión, tedio y determinadas conductas, ya que la conducción del habitante se apoya en diversas señalizaciones como pueden ser **entradas**, salidas, aduanas, paradas u otras. En las grandes urbes vivimos constantemente la aplicación de **simbologías** universales, como los semáforos (rojo, amarillo y verde); es preciso estar alerta a cada momento, siguiendo las normas visuales que nos rodean y que son obligatorias en la convivencia ciudadana. Una de las señales más visibles, es sin duda el **Aeropuerto**.

Los aeropuertos son **contenedores de aviones**, se encuentran cercanos a las ciudades (o en muchos casos dentro de ellas), creando diversas problemáticas: ruido, contaminación, congestionamientos viales. En la **serie**, analizamos la **fragmentación** del avión-maquina-piezas-

⁴⁴² FOUNDATION MOORE, 2011, Texto de Sala, Perry Green y Henry Moore Institute. *Henry Moore estaba fascinado con la figura reclinable desde 1920 hasta sus últimos días. Moore describe el Chac-Mool mexicano, como una de sus mayores influencias en su trabajo inicial, que no era tan solo la posición reclinable de la figura, sino el peso y la masividad que lo provocaron.* La traducción en cursivas son mías. <http://www.henry-moore.org/hmi>

señales, creando formas metafóricas del contexto avión-ciudad, con el fin de crear un avión poético con texto-forma. El proyecto generó conciencia sobre la creación de señales universales, pero planteamos otras que resultaban inútiles. El pretexto avión-ciudad-señal resultó en diversos **objetos escultóricos** señalizaciones inútiles.

El **objetivo** del proyecto, fue buscar la **fragmentación del avión por piezas**, creando metáforas sobre los elementos que componen al avión. Textos, formas y poéticas de la maquina voladora provocaron artefactos y **señalizaciones inútiles** que son independientes del esquema referencial. Construí analogías o críticas a señalizaciones, que tenemos dentro de la ciudad, tales como vialidades, paradas, infracciones y parques temáticos. Consideramos que el proyecto pretendió alertar con señales inútiles (no aplicables), que nos hagan ser conscientes del mundo de imágenes que nos rodean en la urbe-aldea. Con este propósito, elaboramos señales sobre la fragmentación del **avión-contexto** para emplazarlas en avenidas, vías rápidas y en el exterior e interior del aeropuerto de la ciudad de México.

El dibujo-boceto-serie (f.159) que realicé unificó la repetición texto-forma-avión y su complemento, la morfología y color plano, así como la creación de una serie frontal, cerrada, regular, con ritmo, secuencia, color y texto. Dibujamos veinte **imágenes** en un mismo panel para visualizar la forma y apreciación formal y evocativa del objeto. La lectura de la pieza secuencial es abierta y se proyecta un juego como proceso de la representación frontal-cerrada-color, un juego de identificación del signo y de textos inútiles, creando un rompecabezas con asociaciones personales que produzcan una **narrativa**. La aplicación de elementos formales como repetición, secuencia y ritmo, son útiles en la conformación de piezas actuales y del proceso contemporáneo (f.159).

Adjuntamos a la investigación un **dibujo matriz** con veinte estructuras en un panel en el que visualizamos el juego de **forma-texto-asociación**, creando relaciones lingüísticas referentes al aspecto del avión, lugar y viajero. Jugamos ideológicamente con la identificación de los objetos y textos, dando pauta a crear **narraciones** y asociaciones de imágenes. Para la serie, realicé varios ensamblajes tridimensionales con placa de acero y soldadura (sistema de sujeción) conforme al esquema señalado, dándome libertad en la **construcción** por tres superficies que se interconectan logrando la forma final.



F. 159, Pablo Kubli, Imágenes *Avión Matrix*, 2003



F. 160, *Avión Ventana*, 2003

En una segunda etapa, elaboramos formas tridimensionales en chapa de acero, sin texto, creando cinco piezas: "**Ventana, Motor, Pieza, Engrane y Viraje**" (2003). Los ensamblajes de la serie *Avión-Matrix*, se ejemplifica con la obra "**Avión Ventana**" (2003).

La pieza "**Avión Ventana**" (2003); (f.160) la construimos con placa de acero, con tres componentes planimétricos; dos de ellos, con una generosa curvatura, están sostenidos por un rectángulo que penetra la parte lateral superior. La obra **evoca** una concha, un animal con extremidades, alguna parte de una máquina, o incluso, interconectándose su vértice superior con las dos superficies, recreándose una catedral virtual cuyo espacio interno lo

provocan tres planos que instauran un ángulo abierto interno. Es así como se logra el **equilibrio de la estructura** ensamblada utilizando la unión por vértice y arista (f.160).

Existen relaciones directas entre la serie *Avión Matrix* con el sistema de sujeción de Richard Deacon, ya que en ambos casos hacemos referencia a la forma metafórica de construir aviones. El sistema de remaches perimetrales es fundamental en el fuselaje de los aviones, ya que los fabricantes utilizan aluminio con un sistema de sujeción impecable sin peso, que sólo lo genera el ensamble. En la obra temprana de Richard Deacon, la construcción la hacía con remaches que sostienen los planos de chapas delgadas de aluminio, galvanizado o acero; haciendo patente lo cercano de su forma de construir con los fuselajes de los aviones comerciales. Al respecto Vanessa García-Osuna, en su ensayo "Richard Deacon. Del aburrimiento puede nacer la inspiración", nos dice que:

En su obra, el artista británico utiliza materiales comunes, presentes en cualquier ferretería (madera, metal, remaches, tornillos), con los que "manufactura" piezas gigantescas a las que confiere un acabado exquisito. Los materiales también son un estímulo: los entarimados de vinilo, por ejemplo, alimentan conjeturas sobre la relación entre la sustancia y la apariencia, y el queso gruyere sugiere preguntas imprevistas sobre la identidad. Normalmente los títulos surgen al final del proceso y se trabajan con esmero. Si consigo mi objetivo, el título pertenece a la obra de manera muy específica.⁴⁴³

5.1.3.6. LA SERIE *ARTICULADOS*(2005-2009)

La serie *Articulados*, contruidos de manera formal con planos abatibles, crea volúmenes aparentes, virtuales, conformando espacios internos, además cada escultura, dialoga con su entorno cambiante, confrontándose con elementos **urbanos**, con la naturaleza en espacios cerrados o abiertos en su periplo por plazas públicas. Los recursos que aglutina son: el uso primordial de placas de acero inoxidable, la unión de planchas con sistemas de sujeción mecánica que se mueven o que **intercambian sus partes** físicamente.

Las esculturas son consumidas por aquellos que transiten en los espacios **intervenidos**. Los temas han derivado en nuestro propio

⁴⁴³ GARCÍA-OSUNA, Vanessa, en *Tendencias del Arte*, "Richard Deacon. Del aburrimiento puede nacer la inspiración", 2007.

<http://www.tendenciasdelarte.com/pdf/junio11/deacon.pdf>

lenguaje escultórico, conformado por años de experiencia, aunque vamos incorporando constantemente nuevos conceptos, **dialogando con el material rígido**, aunque expresivo del acero. La **ejecución** de las esculturas se genera en varias semanas, desde que nacen los bocetos a su construcción.

La articulación en los ensamblajes es esencial para nuestro lenguaje. Al respecto, **J.J. Beljon** nos dice: "El diseñador puede usar la costura para dar articulación a las partes separadas de un objeto. Una mirada al rinoceronte o a ciertos tipos de crustáceos e insectos nos puede enseñar qué es realmente la **articulación**. El diseñador de un reloj puede elegir un ensamble que revele la articulación de las dos partes."⁴⁴⁴ Con un propósito similar, he realizado diversas exhibiciones de esculturas articuladas en espacios públicos; los ensamblajes han estado presentes en el Distrito Federal, San Luis Potosí y Mérida; ahí, las esculturas que realmente han impactado por su extensión, formato y propuesta estética como "**Chac-Mool Articulado**" (f.161), "**Máscara Articulada**" (f.27) y "**Dualidad**" (f.162).



F.161, Pablo Kubli, *Chac-Mool Articulado*, 2006

La escultura pública "**Chac-Mool Articulado**" (2006); (f.161) evoca la forma **yacente de un cuerpo** o animal en reposo, por su articulación mecánica o por sus extremidades se crea un movimiento orgánico en zigzag. Es una obra **modular** enlazada con **bisagras en sus cuatro elementos** e integra una unidad horizontal con una lectura de izquierda a derecha conforme a la forma de sus módulos interconectados, pero conservando un espacio interior entre dos planos unidos por líneas internas de **sujeción mecánica**. El volumen físico lo construí con planos iguales unidos con tuercas y tornillos que crean espacios de diferente magnitud conforme a la manipulación en su distribución espacial.

Así también el ensamble es una **máquina de vapor**, barreno para minas o parte de un **barco destruido**, sin embargo constituye un biombo

⁴⁴⁴ BELJON, J.J. Gramática del arte, Celeste Ediciones, Madrid, 1993, p. 192.

que corta y desplaza el aire, sus planos interrumpen el **espacio** creando un misterio, además el movimiento físico de las superficies produce ángulos diferentes, provocando extensiones o restricciones de luz y sombra. La articulación de la escultura invita al espectador a conformar su propia obra a partir del **movimiento físico de los módulos** y al participar hace suya la obra en toda su magnitud estética. Es una obra que no esconde nada de su estructura, sus elementos van desde tuercas, tornillos, chapa de acero, hasta bisagras que crean un **artefacto mecánico** de fachada modernista (f.161).



F. 162, Pablo Kubli, *Dualidad*, 2007

"Dualidad" (2007); (f.162) es una estructura **ambivalente** en la que no hay una definición concreta del género del personaje. Por la unión de las láminas con tuercas y tornillos creamos un ángulo convexo, frontal y abierto al espectador. Es un ensamble que tiene dos vistas de igual importancia, una **cóncava** y la otra **convexa**, por ello, recreamos sus formas conforme el espectador gira alrededor del ensamble. Los dos **planos articulados** conforman un espacio interno formando por sombras y luces, aprovechando la posición de la obra.

En la parte inferior existe un espacio interno, siendo la oscuridad la protagonista del ensamble, ya que da la sensación de un cuerpo que sale o entra. El ensamblaje es un **objeto minimalista** que nos habla sobre la ambivalencia actual entre los **géneros**, ya que no hay una distinción certera a primera vista del personaje, un andrógino peculiar que existe en el ensamble. Finalmente, vale la pena señalar que **"Dualidad"** ha

fundamentado la obra "*Ladrillo Dualidad*" que tiene semejanza en forma, pero con característica volumétrica diferente.

Con relación a nuestra serie **Articulados**, es conveniente presentar la obra de **Lygia Clark** (Belo Horizonte, 1920 - Río de Janeiro, 1988), ya que realizó ensamblajes de manera articulada **integrando goznes** para crear **movimiento** físico por acción directa del espectador, similar a la que he desarrollado como en "**Chac-Mool Articulado**" (2006); (f.161), "**Dualidad**" (2007); (f.162) y en "**Máscara Articulada**" (2008); (f.27). La obra de Lygia Clark es **contraria** a la que realizo, ya que se queda como maqueta para vitrina.

Escarlar las maquetas es el paso siguiente en los ensamblajes, para verificar su forma real y emerja como escultura. En las obras que **realizo** en la línea de articulación, las he construido de manera amplia, para que **sean manipuladas** por el espectador. Otra **diferencia consiste en la temática** y búsqueda de forma, ya que Clark hace solamente una serie sobre animales "Bichos", y no llega a desarrollar un lenguaje sobre la articulación de objetos de manera más contundente, contrario a lo que yo he desarrollado en la creación de un **código** sobre objetos articulados.

Ahora, es conveniente presentar la obra "**Bicho-Em si**" (1962); (f.163) de Lygia Clark, ensamblaje construido con **aluminio**, el material corresponde a otra **coincidencia** entre nuestra serie de **Articulados** y la serie Bichos de **Clark**. María Elena Domínguez, nos comenta en su ensayo "Subjetividades cristalizadas: Los bichos de Lygia Clark" (2005), lo siguiente:

Tres "Bichos" y un "Trepante" se encuentran en una **caja de vidrio** en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Son parte del patrimonio de la Colección Constantini. Parecen animales en exposición de un exótico zoológico. Allí, en esa caja, se entremezclan desarrollos estéticos divergentes. Allí confluyen comienzo, desarrollo y corolario de un período fundamentalmente orgánico en la obra de Lygia Clark. Es un "entre dos": objeto-bicho/espectador. Es por ello que, si bien se trata de **chapas metálicas opacas sin policromar**, móviles, **articuladas por bisagras**, esto sólo no la define. Sus placas de metal se articulan funcionalmente como un verdadero **organismo**. En efecto, los bichos presentan una estructura orgánica propia y, como organismos vivos, establecen un vínculo con el espectador donde no hay lugar para la pasividad ni de parte de éste, ni de parte del "Bicho". Creando en cada encuentro una nueva **relación** que sólo es posible gracias a los **movimientos** que él sabe hacer, es la propia vida del Bicho.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ DOMÍNGUEZ, María Elena, 2005,

<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=8216>. 13.11.2011



F. 163, Lygia Clark, *Bicho - Em si [Creature - In itself]*, 1962

Sin embargo, al contemplar **sintonías** en el ensamblaje con otro artista, aducimos que mis construcciones no se encuentran fuera del contexto escultórico, ya que seguimos en la línea del objeto ensamblado. Otra característica igualitaria entre la obra de Clark y la mía, corresponde al sistema de **pátina opaca que genera el aluminio** lijado o al natural, muy distinto a la pátina de la obra de Thomas Glassford (f.150) de un aluminio luminoso y perfecto. La **comparación** de nuestra obra con otros artistas, enriquece la conceptualización de los ensamblajes en su conexión con el arte actual en diferentes latitudes y épocas diversas.

5.1.4. OBRA PÚBLICA

Dentro de la producción de **ensambles escultóricos**, encontramos obra pública que comencé a realizar a partir de 1992, con dos vertientes. Por un lado, construyo ensambles sin movimiento físico, la otra línea de investigación son las esculturas articuladas, donde sus partes pueden ser intercambiables en cada emplazamiento público. Desde el punto de vista temático, me apego más a la **escultura pública**, sin embargo, hemos organizado exhibiciones itinerantes de tres obras articuladas en diferentes ciudades de México. A partir de haber ganado el concurso de escultura "*Sebastián*" en 1996, realizamos diversos proyectos escultóricos para ser **emplazados en la vía pública**, en camellones de avenidas o plazas en las que concurren diversos públicos.

La creación de un **código propio** lo logramos, a través de la experimentación y la racionalidad en la construcción del objeto. Al respecto, el escultor Sebastián considera que "cualquier escultor que tenga la capacidad de abordar la problemática urbana con su propio código, puede desarrollar un buen proyecto y evitar así las versiones de rostros deformados que llenan la ciudad. A un héroe se le puede honrar con una estela, un arco o cualquier otro símbolo monumental."⁴⁴⁶ Con relación al emplazamiento público, destacamos que es fundamental para que exista la relación **espectador-objeto**. Al respecto, Francisco Rivas nos dice:

Quando una obra escultórica se asienta en un lugar propicio se aferra al terreno y no sólo ella, todo el espacio a su alrededor se altera, cobra vida, se impregna de nuevos sentidos."⁴⁴⁷ Por lo que, el lugar como elemento en la configuración de la escultura es esencial, sigue diciendo Rivas: La escultura actual se define, sobre todo, en torno a esta liturgia del lugar, que inspira una voluntad creadora-heredera y no muy distinta en el fondo de aquella otra animista que inspiró a los hombres primitivos.⁴⁴⁸

Ahora bien, en el presente apartado **describimos los proyectos** públicos en los que analizamos la aplicación de los elementos formales, técnica, temática y la evocación que emite el conjunto. Así también, ubicamos los espacios públicos, donde han sido implantados.

Con la **puesta en escena** de la obra "**Lenguaje Visual**" (2005); (f.164) conjuntamente con **Gerardo García** bailarín y coreógrafo, destacamos la versatilidad de crear escenografía a partir del ensamble y con la concurrencia de mi lenguaje escultórico. La obra consistió en **cinco bloques** a manera de actos y creamos dieciséis esculturas para tal efecto. El guión lo dividimos en: Bloque I *Sistema Orgánico*, con nueve módulos; Bloque II *Torres*, de dos módulos; Bloque III *Cruzamiento*, -luz y sombra-, Bloque IV *Máscara*, -luz y sombra-, con un módulo respectivamente, y Bloque V *Biombos*, tres módulos.

La **obra danza-escultura** "*Lenguaje Visual*", la presentamos en noviembre de 2005 en el **auditorio Francisco Goitia** de la ENAP, en la ciudad de México. Los ensamblajes escultóricos que configuramos como parte de la escenografía, siguieron los parámetros de nuestro lenguaje visual. El objetivo inicial fue la **interacción entre escultura y danza**, apropiándonos de las escenificaciones realizadas en el siglo XX, como las de **Francis Picabia** en 1924 para la obra *Reláche*, el ensamblaje escultórico

⁴⁴⁶ SEBASTIAN, Nota de Prensa, periódico Excélsior, Sección Cultural, México, 17 de Abril de 1993, p. 3.

⁴⁴⁷ RIVAS, Francisco, *Sergi Aguilar, Escultura y Dibujos*, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1984, p. 12.

⁴⁴⁸ RIVAS, op. cit., p. 11.

"Dispositivo Lumínico" de **Moholy-Nagy**, terminado en 1930, así como los decorados escénicos construidos por **Robert Rauschenberg** (1966) para las coreografías de **Merce Cunningham**, o el montaje de una producción de *Fedra* en 1960 por **Isamu Noguchi** para la compañía de Martha Graham, y, por último, el ensamblaje de **Robert Morris** presentado en 1961 en el Living Theater de N.Y.⁴⁴⁹



F. 164, Gerardo García y Pablo Kubli, *Lenguaje Visual*, Escenografía, 2005

El trabajo **consistió en la coordinación y elaboración de la escenografía**. (f.164). La puesta en escena conserva cierta complejidad al unir en el escenario diversos **lenguajes** artísticos, en un ejercicio de prueba-ensayo se implantó un **modelo interdisciplinario**. En la puesta en escena dimos avances sustanciales al conjugar lenguajes tan divergentes como ensamblajes, danza, música y escenografía. En un primer acercamiento a la escenografía, nos parece que faltó mayor interacción física entre el ejecutante y las esculturas; sin embargo, la comunicación también la generamos con la **coreografía**, danza, música, vídeo, luces y sombras.

Consideramos que la mayor **problemática** de la escenografía fue la **música**, pues existieron momentos en los que el ejecutante tenía un ritmo dancístico **distinto al plástico**. Otra distracción técnica en la obra fue la sincronía con el vídeo, sobre todo en las entradas de la música y los tiempos del ejecutante. El propósito de unir diversos lenguajes visuales ha sido en principio una **experimentación** que, con diversas afinaciones, puede tener éxito. Para una puesta en escena debemos definir el concepto previamente a la construcción de los ensamblajes como en la escenografía "*Lenguaje Visual*", faltó expresión tanto en las esculturas como en la música, el video y la ejecución.

⁴⁴⁹ KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la Escultura Moderna*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, pp. 201,203 y 205.

La obra "**Esmo-Semilla-21**" (1996); (f.165) es un ensamble vertical, la implanté en una **plaza al sur de la ciudad de México**, dentro de una fuente, emergiendo de un cubo de hormigón de un metro por un metro de espesor. Su construcción la realizamos con dos **elementos elípticos unidos con tuercas y tornillos** de una pulgada, con un espacio interior enmarcado por líneas y vacíos regulares. Los dos planos frontales evocan una **semilla** que emerge de la tierra; por un lado, es una flecha hacia el infinito, y por el otro, es un cuerpo elíptico muy esquematizado con referencias de fruto o nave espacial, aunque también parece un **artefacto mecánico** de la industria pesada o un prototipo de cohete espacial.



F. 165, Pablo Kubli, *Esmo-Semilla-21*, 1996

La pieza tiene una altura de cinco metros con una **epidermis amarilla**. El objeto se encuentra integrado a un **espacio público** donde se complementa con la arquitectura y jardinería del lugar. Las superficies **del ensamble** se unen con líneas (tornillos) creando su espacio interior, con un recorrido de sombras y luces. El ensamblaje lo sustentamos sobre un cubo que flota en el agua. La fuente que circunda la escultura tiene dos niveles y en su caída de agua cubre el cubo que hace de base para la obra (f.165). La obra comentada pertenece a la serie *Sistema Orgánico*, en la que construí un sistema de ensamble entre lo **orgánico y planos geométricos**.



F. 24, Pablo Kubli, *NeoGerminación Industrial*, 1998-2001

"Neo-Germinación Industrial" (1998-2001); (f.24) es una obra con dos ensamblajes diferentes que al unirlos constituyen la pieza. El ensamblaje es de forma circular conteniendo un **elemento recto**, que se vuelve conciliador entre la forma redonda y su extremidad. La diagonal recta se enlaza con el extremo mayor incorporando la simetría al plano de la cerradura. Así también, emergen dos superficies con textura de tuercas y tornillos uniendo los planos en su parte central. La **germinación** ocurre con el elemento recto que brota de la parte central y medular del fruto, después de inseminar la tierra. La protuberancia **diagonal** es fundamental y sugiere diversas connotaciones de salida, peso o equilibrio, además de que, en el espacio interno concurren líneas horizontales uniendo los dos planos curvos.

En resumidas cuentas, éste es un ensamblaje de **simetría bilateral con ritmos** de sombra y luz; en el perímetro de la superficie del elemento circular coexisten puntos (tuercas) que lo hacen girar virtualmente. En el plano recto contiene líneas más cortas en unión con sus planos. En la parte lateral verificamos dos **sistemas** de coordenadas, el centro del espacio lateral curvo sostiene la rectitud de la forma diagonal y en el espacio lateral recto se ven las líneas de sustentación de diversos tamaños (f.24). El ensamblaje lo **analizamos** en el capítulo primero⁴⁵⁰, con relación a la sección de los parámetros del ensamblaje-construcción en la tesis. En consecuencia, la obra **"Neo Germinación Industrial"** **la encontramos** en la entrada a las salas del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en la ciudad de Zacatecas, México.

⁴⁵⁰ La obra **"NeoGerminación Industrial"**, en la tesis p. 54



F. 166, Pablo Kubli, *Cruzamiento*, 2001-2005

“**Cruzamiento**” (2001-2005); (f.166) la proyectamos desde un inicio para un entorno público, esta escultura fue colocada en la **entrada de la Rectoría del Colegio de Bachilleres** de la ciudad de México. Emplazándose en una base convencional de hormigón, con su placa alusiva de bronce que dice: “*En conmemoración del 30 aniversario de los talleres de Artes Plásticas, Octubre de 2004*”. El **espacio que circunda** la obra es muy generoso e incluso continúa a través de las rejas del lugar hacia el exterior, logrando una armonía con la arquitectura. La pieza en sí es un ensamblaje **intervenido con letras** y números sobre la placa de acero, hace **contrapunto con la fachada** de hormigón gris del edificio más cercano. En el plano frontal se abre un semicírculo que penetra el espacio recreando una cruz con cortes rectos y en diagonal.

Lo más importante es el **espacio** del ensamble que atrapa las dos caras iguales y simétricas; creamos un volumen virtual y real a la vez, y que está limitado por los **planos recortados**. Las líneas laterales son estructuras filiformes horizontales de sujeción que ascienden o descienden según la visión del espectador. Esta es una escultura **planimétrica**, con líneas que unen sus planos y espacio con forma de signo, y se sustenta en el ensamble *Cruzamiento en Puerto Rico* (f.154). En tal virtud se cumplen los parámetros de **superficie y forma filiforme** en el ensamblaje del presente siglo (f. 166).



F. 167, Pablo Kubli Título: *Signo*, 2006

“Signo” (2006), (f.167) es una escultura en la que se enfrentan dos formas iguales, cruces que se unen en su arista superior, logrando dirección y estabilidad. La forma **la sustentamos en sus aristas inferiores** sobre una base irregular de placa de acero. El evento principal corresponde a la **parábola** en su parte superior, teniendo dos aproximaciones: la geométrica y la verbal-bíblica. Dentro de la iconografía cristiana, la cruz está coronada con una forma regular, que hace de metáfora de las *Sagradas Escrituras*. En cuanto a la forma geométrica del ensamble, la parábola de la corona de espinas se ajusta a la perfección, cubriendo el segmento superior de la cruz. Es una obra de culto para un espacio público, que funciona como reliquia ensamblada y la desarrollamos con forma abierta regular. **Sus laterales son espaciales** y detienen la **cruz y la parábola**, que le dan fuerza por su inclinación sobre la base (f.167).

Conclusiones

Tras el desarrollo y análisis de los contenidos de la investigación, hemos podido llegar a las siguientes conclusiones:

En el **capítulo primero** concretamos **diferencias** entre los términos *assemblage*, ensamblaje-construcción y montaje, con relación a factores formales y materiales. Planteamos dos **componentes** utilizados para el *assemblage*, unión de materia prima de la naturaleza y objetos diversos. En el ensamblaje-construcción lo puntual reside en la utilización de materiales neutros industriales como láminas de metal, alambre, madera en comunión con artefactos encontrados o seleccionados. Por lo que se refiere al montaje, lo determinante es la yuxtaposición de imágenes en pantalla o monitor. En el apartado proponemos, una **definición del neoensamblaje** consistente en: *la acción o efecto de unir fragmentos de objetos, ideas-palabras, procesos industriales-cotidianos, materiales, técnicas, medios alternativos que unifiquen como un todo la forma ensamblada.*

Con relación al **marco teórico**, concluimos que es aplicable la estrategia de la **Deconstrucción** de Jacques Derrida para el ensamblaje, como alternativa para modificar el logocentrismo de la escultura. Al utilizar el esquema de los opuestos binarios, modificamos el centro hegemónico de la escultura en forma temporal, logrando que sea marginal y el ensamblaje central. Proponemos el **palimpsesto** para entender el ensamblaje. El sistema de **unión de fragmentos** en el objeto crea el palimpsesto, ya que el artista borra parte de la huella del artefacto anterior -de consumo o utilitario- y reescribe con otro material u objeto insertándolo en el núcleo.

Así también, el **impulso alegórico** lo rescatamos nuevamente para el arte objetual a partir de la *Posmodernidad*. En tal virtud, podemos afirmar que es indispensable la **alegoría en el ensamble actual**, ya que los fragmentos de artefactos, desechos, materiales industriales en su acomodo generan significados particulares. En tal sentido, la pieza que se **empalma a otra** ofrece su antecedente previo, utilitario, funcional o maquinista, y al ser **unida** a otros fragmentos **surge la alegoría**.

El **arte-objeto en México** se nutre de los surrealistas europeos exiliados en el país (1938). Concluimos que las **características** principales corresponden a la combinación de narrativas locales implantadas en contenedores, cajas o recipientes con tapa de vidrio o capelo; construimos una especie de vitrina objetual. Ahora bien, los exvotos religiosos, se **incorporan** al *arte-objeto* con milagros o leyendas locales. En México llegó el *assemblage* al inicio del siglo XX con el escultor **Germán Cueto**, y con la corriente surrealista, gracias al trabajo de **Leonora Carrington, Remedios Varo y Alberto Gironella**. En tal tesitura, los movimientos de la "*Generación de Ruptura*", **neomexicanismo** y posmodernidad de los años noventa, contemplan un incremento sustancial del ensamblaje-construcción. Por otro lado, los artefactos de **Teodoro González de León**, conforman una suerte de fundamento arquitectónico enmarcando un avance en el ensamble.

En el **capítulo tercero** demostramos que los **artistas mexicanos** absorben la definición del *assemblage*, ensamblaje-construcción, *objet trouvé* y del *objeto surrealista*, concretando una visión complementaria en la práctica cotidiana de la tendencia. Así también, evidenciamos que el **pluralismo y nacionalismo** forjó la **asimilación** de las vanguardias con su connotación local al objeto artístico. Lo anterior lo demostramos con los ensamblajes de los precursores nacionales, en contrapunto al **arte-objeto**.

Respecto a la **genealogía del arte objetual** en México, desglosando las **tipologías** que se aplican en el país. Concluimos que, al analizar trece **muestras expositivas** de 1981 al 2011 y, confrontando las obras exhibidas entre ellas y con otros artefactos de varios artistas. Demostramos la asimilación de las técnicas objetuales, en **la creación** de otro sistema tipológico objetual nacional. Podemos concluir que en México concebimos **cuatro tipologías objetuales** dominantes, la primera consiste en la estructura del ***assemblage y naturaleza***. La genealogía se fundamenta con la integración de objetos seleccionados conjuntamente con materiales de la naturaleza efímeros o encapsulados. La segunda tipología se refiere al ***ready-made*** postconceptual, con artefactos industriales, desechos y cambios mínimos en su presentación, así también dentro de la tipología, ubicamos los objetos del *pop* gadget. Otra tipología es la referente al **ensamblaje** con un acercamiento a procesos escultóricos y objetuales. Y, la cuarta tipología de la escena mexicana corresponde al **arte-objeto**

con una raíz *neosurrealista* local combinada con los exvotos y sincretismos regionales.

Las **cuatro tipologías** proclamadas en la tesis, **fueron avaladas** con el análisis de más de **noventa objetos de artistas locales**. Los artistas mexicanos **aplicaron** de manera audaz las prácticas que derivaron de las vanguardias y, aportaron al arte occidental nuevos conceptos y procesos próximos a la sociedad de consumo en México, perdurando en la actualidad. Las **tendencias** artísticas del siglo pasado **nos enseñaron**, que al construir el artefacto con raíces de los hallazgos objetuales, **forjamos** un nuevo acercamiento a nuestro quehacer artístico.

Nos concentramos en despejar las **características** del término *assemblage*, desarrollando las **diferencias** entre los procesos técnicos conceptuales del arte objetual. A lo largo de la tesis asentamos referencias en el devenir histórico de la tendencia, promoviendo el *assemblage*. Otorgamos en el cuerpo de la tesis **cuadros de síntesis** de los términos: *assemblage*, ensamblaje-construcción, montaje, *ready-made*, *objet trouvé*, *objeto surrealista*, *arte-objeto* y *principio collage*. En consecuencia, extrapolamos el término genérico del *assemblage* a la actualidad, como un gran paraguas que cubre otras acepciones del arte objetual.

En el **quinto capítulo** analizamos los ensamblajes de mi trayectoria profesional, construidos en series para la investigación. Los **objetos** rondan formalmente entre superficie-relieve, exentos, construcciones y procesos textuales. La obra se **fundamentó en el *assemblage***, tomando referencias del cubismo y de las vanguardias racionalistas de los constructivistas rusos, también participa de los principios *minimalistas*, parámetros formales, materiales y técnica personal. Las **líneas de investigación** en los ensambles se dividieron por series que fueron conformadas de **1990 al 2010**; denominadas: ***Torres, Sistema Orgánico, Cerrajes, Chac- Mool, Avión-Matrix, Articulados y Obra Pública***.

Las fuentes principales que utilicé para la realización de los ensamblajes son la **modulación del espacio**, repetición y seriación en la forma. Analizamos la **composición formal del objeto** conforme a las líneas de investigación (series de ensamblajes). Cabe mencionar que la relación formal-conceptual en mi obra, ocurrió a través de la temática que se abordó y el desarrollo del concepto, logrando en los **artefactos** formas con significado.

Los **factores escultóricos** que apliqué son decisivos para lograr el juego modular en los ensamblajes; por un lado, tenemos lo **temático-conceptual** y, por el otro, los elementos formales. Las herramientas racionales que forjaron mi obra son: el punto, la línea, el plano, el color y el espacio. Los factores secundarios para los ensamblajes fueron: forma-figura, composición, concavidad y convexidad, además recurrí a la repetición, ritmo, seriación, modulación, dirección, proporción-simetría-asimetría.

La **aproximación a la obra**, fue sin duda el sistema de **agrupación**, ya sea por planos, líneas o conjuntos de formas para las piezas. **Los assemblages que realicé** para la presente investigación contienen los principios y características del ensamblaje histórico, desde apropiaciones, reciclamiento, paráfrasis, materiales neutros y el uso indiscriminado de los parámetros del *neominimalismo*. La inclusión e integración de **objetos encontrados**, materiales de desecho, procesos industriales de construcción y objetos textuales, **sustentaron** la propuesta de ensamblado tridimensional. Por lo que, consideramos que la base de los criterios del *assemblage*, los aprendí en la construcción de obras con **superficie-relieve, exentas, textuales**, de conjunto, que reflejan un lenguaje personal en la elaboración de cada pieza.

Índice de Ilustraciones

1. **Jean Dubuffet, *The Duke***, 1954. Esponja y objeto. Altura, 62 cm. Colección de Ludwig Museum.

Fuente: Le Normand-Romain, Antoinette, Friedrich Meschede y Otros, *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, IV, Colonia, Taschen, 1996. (Foto de Skira Archives), p. 224.

2. **Mónica Casillo, *La Maleta***. 1994

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

3. **Xavier Esqueda, *Homenaje a Marcel Duchamp***, 1996

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

4. **Sofía y Ana María Casanueva, *Las Gelatinas***, 1993

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

5. **María Eugenia Chellet, *Sor Juana***, 1995

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

6. **Gerardo Faustino Barba, *Ofrenda***, 1996

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

7. **Nahum Zenil, *Yo soy mi casa, tú eres mi casa***, 1996

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

8. **Pedro Friedeberg, *Partenonatos***, 1996-1997

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

9. **Lucero Isaac, *Intolerancia***, 1993

Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1997.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

10. **Pablo Picasso, *Composición con guante***, 1930. Arena, guante, cartón y plantas sobre lienzo en la parte posterior de un marco trapezoidal montado en lienzo. 27.2 x 35.2 x 8 cm. Colección, París, *Musée Picasso*.

Fuente: Klingsöhr-Leroy, Cathrin, *Surrealismo*, Colonia-Madrid, Ed. Uta Grosenick, Taschen, 2004, p. 83.

11. **Pablo Picasso, *Mandolina con clarinete***, (París) 1913. Madera, pigmento y grapas. 60 x 36 x 22 cm.

Fuente: Read, Herbert, *Modern Sculpture*, Great Britain, Thames and Hudson, 1989, p. 88.

12. **Pablo Picasso, *Guitarra***, París, 1912. Lámina de metal y alambre. 77.5 x 35 x 19.3 cm. Colección del The Museum of Modern Art, New York (regalo de Pablo Picasso).

Fuente: Spies, Werner, *Sculpture by Picasso*, New York, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1971, p. 58.

13. **Pablo Picasso, *Cabeza de Mujer*** (Fernande), 1909. Bronce. 40.5 x 23 x 26 cm. Colección Düsseldorf, K20 –Kunstsammlung Nordrhein- Westfalenm préstamo de propiedad privada. Fotografía de Brassai, 1943, impresión sobre gelatina de plata, 29.5 x 22.8 cm.

Fuente: Ganteführer-Trier Anne, *Cubismo*, Colonia-Madrid, Ed. Uta Grosenick, Taschen, 2004, p. 45.

14. **Pablo Picasso, *Cabeza de Toro***, 1943

Materiales: sillín, manillar, cuero y metal

Medidas: 33.5 x 43.5 x 19 cm.

Fuente: Le Normand-Romain, Antoinette, Friedrich Meschede y Otros, *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, IV, Colonia, Taschen, 1996, p. 182.

15. **Edward Kienholz, *76. J.C.s Led The Big Charade***, 1992.

Fuente: HOPPS, Walter, "Kienholz a Retrospective, Edward and Nancy Reddin Kienholz", Whitney Museum of American Art, New York, in Association with D.A.P. /Distributed Art Publishers, Febrero 29-Junio 2, 1996, p. 243.

16. **Mark di Suvero, *Faro Senza Euridici***, 1959-1960. Madera, cuerda y clavos. 213 x 264 x 231.

Fuente:http://www.askart.com/AskART/artists/search/Search_Repeat.aspx?searchtype=IMAGES&artist=31579

17. **Edward Kienholz, *White Easel Machine***, 1979.
Fuente: HOPPS, Walter, "Kienholz a Retrospective, Edward and Nancy Reddin Kienholz", Whitney Museum of American Art, New York, in Association with D.A.P. /Distributed Art Publishers, Febrero 29-Junio 2, 1996, p. 182.
18. **Edward Kienholz, *The Blue Duck Chair***, 1980.
Fuente: HOPPS, Walter, "Kienholz a Retrospective, Edward and Nancy Reddin Kienholz", Whitney Museum of American Art, New York, in Association with D.A.P. /Distributed Art Publishers, Febrero 29-Junio 2, 1996, p. 183.
19. **Melanie Smith, *Sin Título***, 2008. Lámina galvanizada. 3 metros de altura, Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México.
Fuente: Foto del propio autor.
20. **Alejandro Almanza Pereda, *An empty vessel makes the loudest biggest bang***, 2009. Repisas de aluminio. Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México.
Fuente: Foto del propio autor.
21. **Pablo Picasso, *La Mujer en el Jardín***, 1929-1930. Hierro pintado. 206 x 117 x 85 cm. Museo Picasso París.
Fuente: De las Casas, Gómez, José y Otros, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal, Bellas Artes, No. 6, 2009, p. 48.
22. **Julio González, *Hombre Cactus I***, 1939. Hierro forjado y soldado. 65.5 x 17.5 x 15.5 cm. Colección Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.
Fuente: Catálogo de *Julio González* del Institut Valencià D' Art Modern, p.3.
23. **Pablo Picasso, *Monument for Chicago Civic Center***, 1967. Altura, 18 metros. Placa de acero (cor-ten), varillas y pigment. Colección del Civic Center de Chicago.
Fuente: Christian, Merillat, Herbert, *Modern Sculpture: The New Old Master*, New York, Ed. Dodd, Mead & Company, 1974, p. 142.
24. **Pablo Kubli, *NeoGerminación Industrial***, 1998-2001. Placa de acero, tuercas y tornillos. 125 x 185 x 50 cm. Colección del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.
Fuente: Catálogo Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, Zacatecas, p. 64.
25. **Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina***, 1915 (reconstrucción de 1979). Hierro, zinc y aluminio. 78.8 x 152.4 x 76.2 cm. Colección Annely Juda Fine Art, London.
Fuente: Schneckenburger, Manfred, y Otros, Colonia-Madrid, *Arte del Siglo XX*, Escultura, Edición de Ingo F. Walther, Taschen, 2001, p. 447.
26. **Arman, *Acumulación de jarras***, 1961. Jarras esmaltadas en una vitrina de plexiglás. 83 x 142 x 42 cm. Colección en Colonia, Museo Ludwig. P.117.
Fuente: Osterwold, Tilman, Pop Art, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 117.
27. **Pablo Kubli, *Máscara Articulada***, 2008. Placa de aluminio, goznes, tuercas y tornillos. 205 x 100 x 40 cm.
Fuente: Foto del propio autor.

28. **Sherrie Levine, *Untitled***, (AfterSherrieLevine.com/8.jpg) y Michael Mandiberg. 3250 px x 4250px (at 850dpi). 2001
Fuente: MANDIBERG, Micheal, *AfterSherrinelevine.com* (2001) en <http://www.aftersherrielevine.com/>.

29. **Sherrie Levine, *Untitled*** (AfterSherrieLevine.com/5.jpg) y Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001.
Fuente: MANDIBERG, Micheal, *AfterSherrinelevine.com* (2001) en <http://www.aftersherrielevine.com/>.

30. **Remedios Varo, *Vagabundo***, 1957. Óleo sobre aglomerado de madera (masonite-fibracel). 56 x 27 cm.
Fuente: Cussi, Paula Editora, "Saber Ver, Arte y recreación para toda la familia Remedios Varo", No. 10, Octubre-Noviembre, México, 1997, p. 18.

31. **Carl Andre, *Objeto de madera***, destruido en 1964, reconstruido en 1970.
Madera, 28 piezas. 213 x 122 x 122 cm. Clección Colonia, Museum Ludwing, Fundación Ludwing.
Fuente: Schneckenburger, Manfred, *Arte del Siglo XX, Escultura*, Colonia-Madrid, Edición de Ingo F. Walther, Taschen, 2001, p. 527.

32. **Pablo Kubli, *Rebus 3***, 2005. Aluminio, texto, tuercas y tornillos. 66 x 25 x 25 cm.
Fuente: Foto del propio autor.

33. **Robert Longo, *La guerra de los grandes consorcios: El muro de la influencia*** (Corporate Wars: Walls of Influence), 1982, Pieza central. Aluminio fundido. 213 x 274 cm. Saatchi Collection, Londres.
Fuente: Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia-Madrid, Benedikt Taschen, 1991, p. 161.

34. **Edward Kienholz, *The Beanery***, 1965. *Assemblage*. 253 x 679 x 190 cm. Colección Amsterdam, Stedelijk Museum.
Fuente: Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 140.

35. **Daniel Sporrí, *La cena de Hahan***, 1964. Objetos y utensilios para una cena de dieciséis personas sobre panel de madera. 200 x 200 x 38 cm. Colección Viena, Museum Moderner Kunst, anteriormente Colección Hahn.
Fuente: Ruhrberg, Karl, *Arte del Siglo XX, Pintura*, Colonia-Madrid, Edición de Ingo F. Walther, Taschen, 2001, p. 328.

36. **Sherrie Levine, *Fountain. After M. Duchamp*** (Fuente. Según M. Duchamp), 1991. Bronce patinado. Altura, 80 cm.
Fuente: Guasch, Anna Maria, *El Arte Último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 353.

37. **Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta y taburete***, 1913, (3ª versión de 1951). Rueda metálica montada sobre un taburete de cocina. Altura, 128.3 cm. Nueva York, Collection, The Museum of Modern Art, Colección Sidney y Harriet Janis.
Fuente: Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 130.

38. **Kurt Schwitters, *Merzbau***, 1923, Reconstrucción a partir de fotografías de Peter Bissegger con la inclusión de una escultura de Ernst Schwitters. Materiales diversos, *assemblage*. 393 x 580 x 460 cm. Colección Sprengel Museum, Hannover.
Fuente: Orchard, Karin, Isabel Schulz y Dietmar Elger, *Kurt Schwitters*, México, Ediciones Gráficas Zeta, INBA, 2003. p.130.
39. **Manuel Felguérez, *La invención destructiva***, 1964, relieve mural. Objetos encontrados, desechos industriales, lámina de acero, chatarra de maquinaria, hilo plástico y pintura. 10 X 50 m. Colección Oficinas de la Confederación de Cámaras Industriales, CANA-CINTRA, México.
Fuente: *Los Privilegios de la Vista*, III, 2. Arte del siglo XX, (figura 26), México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 160.
40. **Marcel Duchamp, *Portabotellas***, 1914, (réplica de 1964). Hierro galvanizado, altura, 65 cm. Colección Diana Vierny.
Fuente: De las Casas, Gómez, José y Otros, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal, Bellas Artes, No. 6, 2009, p. 50.
41. **Alberto Giacometti, *Mujer-cuchara***, 1926-1927. Bronce. 144 x 51 x 23 cm
Colección Alberto Giacometti Foundation, Zurich.
Fuente: Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti*, a biography of his work, Paris, Flammarion, 1991, p.143.
42. **Meret Oppenheim, *Juego de desayuno de piel***, 1936. Taza, platillo y cuchara recubiertos de piel. Altura 7 cm. Colección Nueva York, The Museum of Modern Art, Purchase. 130.1946. a-c.
Fuente: Klingsöhr-Leroy, Cathrin, *Surrealismo*, Colonia-Madrid, Ed. Uta Grosenick, Taschen, 2004, p. 81.
43. **Salvador Dalí, *Teléfono-Homard***, 1936. Ensamblaje, plástico. 18 x 12.5 x 30.5 cm.
Fuente: Schneeckenburger, Manfred, *Arte del Siglo XX, Escultura*, Colonia-Madrid, Taschen, 2001, p. 463.
44. **Alberto Giacometti, *Bola suspendida***, 1930-1931. Yeso y metal. 61 x 36 x 33.5 cm. Colección Fundación Alberto Giacometti, depositum im Kinstmeseum Basel.
Fuente: De las Casas, Gómez, José y Otros, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal, Bellas Artes, No. 6, 2009, p. 52.
45. **Alberto Giacometti, *El Objeto Invisible***, 1934-1935. Bronce. 153 x 32 x 29 cm. Colección: National Gallery of Art, Washington.
Fuente: Le Normand-Romain, Antoinette, Friedrich Meschede y Otros, *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, IV, Colonia, Taschen, 1996, p. 171.
46. **Cultura Huasteca, Tabuco Veracruz, *Perrito con ruedas***, Postclásico. Cerámica de baja temperatura. 18 x 13 x 7 cm.
Colección del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana
Reg. 49 PJ. 275.
Fuente: *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, México, Turner Publicaciones, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, 2001. Foto: Zabé-Tachi, p. 386.

47. **Leonora Carrington, Fuente Cocodrilo**, ciudad de México, 2006. Bronce, sistema para fuente, base de cantera. Altura, 4 metros. Colección del Gobierno del Distrito Federal, México
Fuente: Foto del propio autor.

48. **Leonora Carrington y José Horna, La Cuna**, 1945, (Diseño: José Horna). Mixta, madera pintada al óleo. 138 x 128.5 x 66 cm. Colección Dra. Norah Horna y Kati Horna.
Fuente: Catálogo Escultura Mexicana, *De la Academia a la Instalación*, México, Editorial, Landucci, CONACULTA, INBA, 2000, CAT. 141, p. 213.

49. **Lucía Maya, María Sebastiana**, s/f. Ensamble, lámina galvanizada, mixta. 77x 22 x 24 cm. Colección Gonzalo Ceja.
Fuente: Catálogo Escultura Mexicana, *De la Academia a la Instalación*, México, Editorial, Landucci, CONACULTA, INBA, 2000, CAT. 141, p. 232.

50. **Remedios Varo, Homo Rodans**, 1959. Objeto a base de huesos de pollo y espinas de pescado. 41 x 17 x 6.5 cm. Colección Manuel Ovalle
Fuente: Catálogo Escultura Mexicana, *De la Academia a la Instalación*, México, Editorial, Landucci, CONACULTA, INBA, 2000, CAT. 200, p. 221.

51. **Alan Glas, Ziggurat polar/Viva México**, 1980-1991. Dibujo a lápiz de color, pastel, objetos varios. 1.63 x 1.24 x 10 cm.
Fuente: Revista Artes de México, "México en el Surrealismo la transfusión creativa", No. 64. Alberto Blanco, p. 8.

52. **Pedro Friedeberg, La Silla De Baphomet**, 1962. Caoba. 90 x 60 x 100cm.
Fuente: Revista Artes de México, "México en el Surrealismo la transfusión creativa", No. 64. Ida Rodríguez Prampolini", p. 17.

53. **Robert Rauschenberg, Coca-Cola Plan**, 1958. *Combine Painting*. 67.9 x 64.1 x 12.1 cm. Colección, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Collection Panza .
Fuente: Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 33.

54. **Jasper Johns, Bronce Pintado**, 1960. Bronce pintado. 14 x 20.3 x 12.1 cm. Offentliche Kunstsammlung, Basilea. Kunstmuseum (colección de Ludwing Saint-Alban).
Fuente: Faerna, García-Bermejo, José María, *Pop Art*, Polígrafa, Barcelona, 1998, p.18.

55. **Andy Warhol, Cajas apiladas de Brillo, Del Monte y Heinz**, 1964. Serigrafía sobre madera. 44 x 43 x 35.5 cm; 33 x 41 x 30 cm; 24 x 41 x 30 cm; 21 x 40 x 26 cm. Bruselas, colección particula.
Fuente: Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 128.

56. **Robert Rauschenberg, Monograma**, 1955-1959. *Combine painting*. 106.6 x 160.64 x 164 cm. Colección: Moderna Museet, Estocolmo.
Fuente: Faerna García-Bermejo, José María, *Pop Art*, Polígrafa, Barcelona, 1998, p. 14.

57. **Robert Rauschenberg, Odalisca**, 1955-1958. *Combine Paintig*. Madera, tela, alambre, paja, papel, fotos, metal, gallo disecado, 4 bombillas. 205 x 44 x 44 cm.
Fuente: Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colonia-Madrid, Ed. Taschen, 1999, p. 151.

58. **Pablo Picasso, *Vaso de absenta***, 1914. Bronce pintado sobre una maqueta en cera con una cuchara de absenta de plata. 21.5 x 16.5 x 8.5 cm. Nueva York, The Museum of Modern Art. Donación de Mrs. Bertram Smith.
Fuente: Schneckenburger, Manfred, y Otros, *Arte del Siglo XX, Escultura*, Colonia-Madrid, Taschen, 2001, 430.

59. **Luis Barragan y Mathias Goeritz, *Las Torres de ciudad Satélite***, 1957-1958 (obra pública). Concreto armado, coordinador del proyecto Mario Pani, diseño Mathias Goeritz con la colaboración de Luis Barragán, 1957-1958. Archivo CENIDIAP-INBA. Altura, 34 metros.
Fuente: De Robina Rothiot, Ricardo y Otros, *Los Ecos de Mathias Goeritz*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, 1997, p. 108.

60. **Pablo Kubli. *Las Máscaras de la Identidad***, (alumnos de la ENAP), 2005. Aluminio, cobre, latón, tuercas y tornillos. Medidas variables.
Fuente: Foto del propio autor.

61. **Alberto Girronella. *Homenaje a Emiliano Zapata***, 1991. Mixta sobre madera. 103.5 x 79.5 cm. Colección Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (pago en especie, 1995).
Fuente: Catálogo (figura 28), *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA.
http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

62. **Gabriel Orozco, *Mi mano es la memoria del espacio***, 1991. Cucharas de madera para helados. Medidas variables. Colección del autor. P. 120.
Fuente: Catálogo *Gabriel Orozco*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2000, p. 120.

63. **Gabriel Orozco, *Matrix móvil***, ballena gris, 2006. Grafito sobre esqueleto de ballena gris. 254 x 1169 x 205 cm. Emplazada en la biblioteca José Vasconcelos, ciudad de México. Colección CONACULTA-INBA.
Fuente: Foto del propio autor e ITURBE, Mercedes, Patrik Charpenel y Otros, "Gabriel Orozco", INBA-CONACULTA, Editorial Turner de México, 2006

64. **Germán Cueto, *Máscara***, 1920, Chapa de hierro sobre cartón fuerte. 14 x 9 x 2 cm. Colección Mireya Cueto.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2004, p. 91.

65. **Germán Cueto, *Máscara 1***, 1924. Cartón pintado y objetos. 43 x 23.5 x 18.5 cm.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 88.

66. **Germán Cueto, *Mikioito***, 1925. Chapa de hierro. 48 x 35 x 24 cm. Colección Javier Cueto Galán.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 65.

67. **Germán Cueto, *Máscara***, 1929-1930. Hierro, paja, cuero y madera. 30 x 27 cm.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 89.

68. **Germán Cueto, *Cabeza***, 1935. Chapa de hierro pintada. Altura 28 cm.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 94.

69. **Germán Cueto, *Máscara***, 1940. Láminas de latón y cobre. 33.5 x 19.5 x 4.5 cm. Colección Ysabel Galán. P. 40

Fuente:

Sylvia Navarrete, Ed., *Germán Cueto*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, México, CONACULTA-INBA, 2006. Fotografía: Cortesía del Museo Federico Silva. Escultura Contemporánea, San Luis Potosí, México, p. 40.

70. **Germán Cueto, *Abstracción***, H. 1948. Madera laminada. 40 x 37 cm.
Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 78.

71. **Germán Cueto, *La Tehuana, H.*** 1949. Lámina de cobre, latón y acero sobre pedestal de madera. 109.5 x 40.5 x 32.6 cm. Colección Museo de Arte Moderno, México

Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 67.

72. **Germán Cueto, *Diálogo***, 1955. Madera Policromada, Relieve en dos planos. 112 x 89 x 7 cm.

Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 57.

73. **Germán Cueto, *El Corredor***, 1968. Bronce y acero. Medidas: altura, 5 m
Colección UNAM, Estadio Olímpico 1968. Av. Insurgentes Sur, Ciudad de México.

Fuente: Foto del propio autor.

74. **Germán Cueto, *El Sagitario***, 1968. Estructura de hierro y laminillas de plomo. Altura 350 cm. Colección Conjunto habitacional Lomas de Plateros, ciudad de México.

Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2004, p. 81

75. **Germán Cueto, *Onda***, 1969. Chapa de hierro galvanizado. 132 x 45 x 60 cm. Colección Javier Cueto Galán.

Fuente: Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 112.

76. **Teodoro González de León, *Serie Progresiva de Pliegues***, 1999.

Aluminio pintado de blanco. Medidas variables.

Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2004, p. 18.

77. **Frank Stella, *Midnight, Aloft (IRS # 5, 2x)***, 1989. Técnica mixta sobre aluminio. 227 x 122 x 67 ¼ ".

Fuente: Revista Art of America, Leider Philp, "Shakespearean Fish", USA, Octubre de 1990, p. 185.

78. **Teodoro González de León, *Sin Título***, 1998. Aluminio. 70 x 48 x 9.5 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2004, p. 21.
79. **Teodoro González de León, *Espacio cóncavo I***, 1999. Materiales mixtos. 60 x 86.7 x 11.6 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2004, p. 15.
80. **Teodoro González de León, *Cóncavo/Convexo I***, 1999. Materiales mixtos. 33 x 54 x 6.8 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, 2004, p. 14.
81. **Teodoro González de León, *Berlín IV***, 2000. Aluminio. 27 x 50 x 8.1 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2004, p. 26.
82. **Teodoro González de León, *Guatemala IV***, 2001. Aluminio pintado. 40 x 34 x 13 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, 2004, p. 29.
83. **Teodoro González de León, *Bosque negro A***, 2003. Materiales mixtos. 20.3 x 37 x 5 cm.
Fuente: Cervantes, Miguel, *Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas*, México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2004, p. 30.
84. **Teodoro González de León, *Glifo***, 2001. Aluminio esgrafiado, ensamblaje de acero inoxidable. 200 x 250 x 45 cm. Obra pública, Auditorio Nacional, D.F., México. Colección Auditorio Nacional, Centro de Arte y Cultura. Bosque de Chapultepec, ciudad de México.
Fuente: Foto del propio autor.
85. **Teodoro González de León, *Tres Figuras Áureas***, 2007. Acero Inoxidable pintado gris. Altura, 160 cm. Obra pública, Colección Auditorio Nacional, Centro de Arte y Cultura. Bosque de Chapultepec, ciudad de México
Fuente: Foto del propio autor.
86. **Damián Ortega, *Cosmic Thing***, 2001
Fuente: Tejeda Armando, *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente*. Periódico La Jornada, 12.11.2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>
87. **Damián Ortega, *Campo de Visión***, 2008
Fuente: Tejeda Armando, *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente*. Periódico La Jornada, 12.11.2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>
88. **Pablo Gargallo, *Greta Garbo***, 1930. Hierro. 28 x 20 cm. Colección Madrid. M.E.A.C.
Fuente: Catálogo "*Gargallo 1881-1934*", Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid, Octubre-Noviembre 1971, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, p. 62.

89. **Julio González, *Mujer ante el espejo***, 1936-37. Hierro forjado y soldado. 203.8 x 60 x 46. cm. Colección Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. España.
Fuente: Catálogo de *Julio González* del Institut Valencià D' Art Modern, p. 12.

90. **Julio González, *Masque Montserrat criant***, 1938-1939. Fierro forjado y soldado. 22 x 15.5 x 12 cm. Donación González, MNAM, París, inv. AM 1403 S.
Fuente: Colección Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. España.
Catálogo de *Julio González* del Institut Valencià D' Art Modern, p. 3.

91. **Pablo Gargallo, *Máscara de Kiki***, 1928. Bronce dorado. 20 x 18 cm. Colección Galería Theo, Madrid. P. 32.
Fuente: Catálogo "*Gargallo 1881-1934*", Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid, Octubre-Noviembre 1971, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, p. 32.

92. **Edgar Negret, *Bandera Inca***, 1987
Fuente: Revista Credencial, edición 8, julio, 1987, Intermedio Editores, S.A., Banco de Occidente.
<http://www.colarte.com/coarte/conspintores.asp?idartista=1209>.

93. **Edgar Negret, *Cascadas***, 1999. Aluminio pintado de amarillo. 115 x 64 x 64 cm.
Fuente: Catálogo Homenaje Negret Escultor, Bogotá, Villegas Editores, 2004, p. 171.

94. **Thomas Glassford, *Untitled***, 2008
Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor.
www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx

95. **Juan Gris, *Bodegón con persiana***, 1914. Óleo sobre tela. Colección Tate Gallery, Londres.
Fuente: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=11168>

96. **Frank Stella, *The Science of Laziness***, 1984. Óleo, pintura alcalina, sobre tela, aluminio, fibra de vidrio. 411 x 388 pixels, file size: 37 KB, MIME type; image/jpeg.
Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_scienza_della_laziness_\(The_Science_of_Laziness\)_by_Frank_Stella,_1984,_oil,_enamel_and_alkyd_paint_on_canvas,_et](http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_scienza_della_laziness_(The_Science_of_Laziness)_by_Frank_Stella,_1984,_oil,_enamel_and_alkyd_paint_on_canvas,_et)

97. **Carlos Jaurena, *Asesino serail***, 1996
Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.
http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

98. Ángel Ricardo Ríos, ***Casa Cómoda III***, 1993
Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.
http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

99. **Thomas Glassford, *De etiqueta***, 1991. Guaje, latón niquelado y látex. 27.5 x 15 x 30 cm. Colección Elena Holloway, Texas.
Fuente: Catálogo Erógena, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000, México, p. 94.

100. **Edgar Negret, *Anudamiento-paisaje agustiniano***, 1992
Fuente: Catálogo Abstracción Geométrica.
<http://www.colarte.com/coarte/conspintores.asp?idartista=1209>.
101. **Richard Deacon, *Infinity 4***, 1999. Acero inoxidable, 124 x 90 x 2.5 cm. P.
Fuente: THOMPSON, Jon Pier Lugi, Tazzi y Otros, Londres, *Richard Deacon*, Phaidon Press Limited, 2000, p. 188.
102. **Richard Deacon, *The Back of my hand***, 1986. Lámina galvanizada, linóleo. 366 x 244 x 46 cm. Installation Interim Art, London.
Fuente: THOMPSON, Jon Pier Lugi, Tazzi y Otros, Londres, *Richard Deacon*, Phaidon Press Limited, 2000, p. 103.
103. **Xavier Wolski, *Serie Los vestidos de tierra/vestido negro***, 1997- 2000. Terracota e hilo de seda. 170 x 50 x 9 cm.
Fuente: *12 Escultores Finimilenaristas en México*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1998. www.begv.gua.es
104. **Pablo Kubli, *Sistema Fragmentado***, 1998. Placa de aluminio, tuercas y tornillos. 122 x 45 x 10 cm., c/u (siete paneles).
12 Escultores Finimilenaristas en México, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1998
Fuente: Foto del propio autor. www.begv.gua.es
105. **Richard Deacon, *Infinity 6***, 1999. Acero Inoxidable. 124 x 90 x 2.5 cm.
Fuente: THOMPSON, Jon Pier Lugi, Tazzi y Otros, Londres, *Richard Deacon*, Phaidon Press Limited, 2000, p. 188.
106. **Hersúa, *Ambiente circular***, 1974
Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007.
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php
107. **Manuel Felguérez, *Mural Escultórico Teorema inmóvil***, 2002. Placa de acero, tuercas y tornillos, 20 toneladas. 16 m de ancho, 5 m de altura y 1.70 m de espesor. Colección Auditorio Nacional de la ciudad de México.
Fuente: Del Conde Teresa, Periódico La Jornada, 01.10.2002, "Mural de hierro y plata"
<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/01/04aa1cul.php?origen=opinion.html>.
108. **Frank Stella, *The Quadrant***, 1987
Fuente: <http://www.davidrumsey.com/amica/amico8211556-117066.html>
109. **Pablo Gargallo, *Máscara de Arlequín***, 1927. Cobre. 17 x 34 cm. Colección particular en París. P. 74.
Fuente: Catálogo "*Gargallo 1881-1934*", Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid, Octubre-Noviembre 1971, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, p. 74.
110. **Gabriel Orozco, *La Ds***, 1993. Citroën DS alterado. 140.1 x 482.5 x 115.1 cm. Colección Fonds National d'art contemporain, France.
Fuente: ITURBE, Mercedes, Patrik Charpenel y Otros, "Gabriel Orozco", INBA-CONACULTA, Editorial Turner de México, 2006, pp. 68-69.

111. **Gabriel Orozco, *Balones Acelerados***, 2005. 250 balones intervenidos. Dimensiones variables. Colección Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA.
Fuente: ITURBE, Mercedes, Patrik Charpenel y Otros, "Gabriel Orozco", INBA-CONACULTA, Editorial Turner de México, 2006, pp. 142-145.
112. **Gabriel Orozco, *Cuatro Bicicletas, -Siempre hay una dirección***, 1994. Bicicletas alteradas. 198 x 223.5 x 223.5 cm. Colección Rosa y Carlos de la Cruz, Miami, USA.
Fuente: ITURBE, Mercedes, Patrik Charpenel y Otros, "Gabriel Orozco", INBA-CONACULTA, Editorial Turner de México, 2006, pp. 237-238.
113. **Jimmie Durham, *La malinche***, 1988-1992
Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007.
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php
114. **Manuel Felguérez, *La Energía del Punto Cero***, 1973. Cobre y hierro policromado. 90.5 x 107 x 36 cm. Colección Museo Francisco Goitia, Zacatecas, Zac. México.
Fuente: Catálogo Escultura Mexicana, *De la Academia a la Instalación*, México, Editorial, Landucci, CONACULTA, INBA, 2000, CAT. 261, p. 291.
115. **Marta Palau, *Apuntes***, 1990
Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007.
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php
116. **Melanie Smith, *Fluxus***, 1991. Plástico, hule y metal. 250 x 100 cm.
Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007.
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php
117. **Helen Escobedo, *El bicivocho***, 2000. Carrocería de VW, estructura de bicicleta e intervención. Medidas variables. Colección Fundación Escobedo.
Fuente: Catálogo Helen Escobedo: Pasos en la Arena, CONACULTA-UNAM, Ed. Turner, 2001, p. 252.
118. **Adolfo Patiño, *Adolfotógrafo***, *Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe-Totec; Autorretrato en el Mictlán* 1985-1986.
Fuente: Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007, p. 311.
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php,
119. **Eduardo Abaroa, *Obelisco***, 1993. Plástico rosa y estructura de metal.
Fuente: Fuente: MUCA, UNAM © La era de la Discrepancia, UNAM, 2007.
http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm
www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php
120. **Barnett Newman, *Obelisk Broken***, 1963-1966. Acero corte. 775 x 306 x 306 cm. Colección Rothko Chapel Houston, Texas.
Fuente: "Art on Line", Arquitectura del siglo XX. http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepciones/perc130c.html
121. **Eduardo Abaroa, *Sólo necesitamos un mundo más grande*, 2008**
2008 Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor.
www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx

122. **Chris Burden, *Medusa's Head***, 1989-1992. Plywood, steel, rock & cement. 14 feet diameter (4.3 m)

Fuente: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin3/burden1.hth>

123. **Diego Teo, *B Torre***, 2002. Goma de mascar. Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México

Fuente: Foto del propio autor.

www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx

124. **David Avalos, *Hubcap Milagro # 5***, 1986

Fuente: Catálogo Museo de Arte Moderno, 2011

www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx

125 **Enrique Jezik, *Valla***, 2007. Acero. Tres módulos de valla similares a los utilizados por la policía para impedir el paso de manifestantes incluyen el mapa de Oaxaca (cerco para la Appo 2006).

Fuente: Foto del propio autor y en Medina Cuauhtémoc, catálogo de *Obstruir, Destruir, Ocultar*, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, UNAM, 2011,

<http://www.jornada.unam.mx/2011/08/30/opinion/a06a1cul>

www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php

126. **Enrique Jezik, *Setenta veces siete***, 1995. Vitriñas, mobiliario metálico, herramientas, parafina, hierro y vaciado en cera de la mano del artista.

Fuente: Foto del propio autor y en Medina Cuauhtémoc, catálogo de *Obstruir, Destruir, Ocultar*, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, UNAM, 2011,

<http://www.jornada.unam.mx/2011/08/30/opinion/a06a1cul>

www.cultura.unam.mx, www.muac.unam/webpage/index.php

127. **Alberto Gironella, *Homenaje a Pablo Picasso***, 1971

Fuente: *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Moderno, INBA. 1997.

Fuente: http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

128. **Eduardo Abaroa y Rubén Ortiz Torres, *Maíz Transgénico (elotes)***, 2002. Fibra de vidrio. Colección Jumex. Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México

Fuente: Foto del propio autor.

Fuente: www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx

129. **Laura Anderson Barbata, *Epitome o modo fácil de aprender el idioma náhuatl***,

1996. 62 piezas de cera con dientes humanos dispuestos en repisas de bambú. Tres módulos escultóricos, 330 x 230 x 40 cm. cada uno

Colección Galería Ramis Barquet, Ginebra

Fuente: <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>

130. **Paula Santiago, *Guerrero***, 1998. Papel de arroz, sangre y cabello humano. 85 x 55 x 20 cm. Colección Galería Iturralde, Los Ángeles. Fuente: <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>

131. **Edgar Orlaineta, *Sin título (toro)*** 2007. Sillín, acero inoxidable.
Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
132. **Monroy, *Legolego***, 2008. Fibra vidrio, pigmento.
Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
133. **Benjamín Torres, *Guía de Campo***, 200 Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
134. **Susana Rodríguez, *Happiness series***. Acero inoxidable y figuras de plástico (pingüinos). Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
135. **Sofía Táboas, *Alberca semi-olímpica para muro***, 2009. Ladrillo, cerámica, utensilios de plástico.
Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
136. **Mario García Torres, *Untitled***, 2003. *Pigmento para cerámica Taller Suro*. Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
137. **Thomas Glassford, *Sin Título***, 2009 Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.artnet.com/artists/thomas-glassford/
www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
138. **Thomas Glassford, serie *Hot Cold***, 2009. Museo de Arte Moderno, exposición "Hecho en Casa", 2009-2010. México
Fuente: Foto del propio autor. www.artnet.com/artists/thomas-glassford/
www.mam.bellasartes.gob.mx. www.conaculta.gob.mx
139. **Pablo Kubli, *Cerradura al ADN***, 1998. Placa de acero, tuercas y tornillos. 170 x 130 x 50 cm
Fuente: Foto del propio autor.
140. **Pablo Kubli, *Cábalas Futboleras***, 2006 (*neoensamblaje*). Instalación: (*columnas, torres, intervención textual, formas orgánicas en movimiento*). Aluminio, texto, tuercas tornillos, redes, cera, escayola, madera, grafito, pintura acrílica y balones de fútbol. 200 x 800 x 800 cm
Fuente: Foto del propio autor.
141. **Enrique Jezik, *Obús***, 1995
Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Modern, INBA. 1997.
Fuente: http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108

142. **Arturo Mecalco, *Las únicas revoluciones que ha habido en México son 33, 45, 78 revoluciones por minuto***, 1996. Cajón de madera, juguetes mexicanos, acetatos, vidrio. Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Modern, INBA. 1997.
Fuente: http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108
143. **Miguel Ángel Corona, *Tres Obrajes***, 1995-1996. Plástico, cadenas de hule, juguetes menores. Fuente: Catálogo, *Diálogos Insólitos, Arte-Objeto*, México, Museo de Arte Modern, INBA. 1997.
Fuente: http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2108
144. **Pablo Kubli, *Divisiones***, 1990. Aluminio, tuercas y tornillos. 122 x 185 x 15 cm., (dos elementos).
Fuente: Foto del propio autor
145. **Richard Serra, *Spheres***, 2007. En la Terminal 1 Pier F, YYZ, Colección del Aeropuerto de Toronto.
Fuente: <http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/textos/serra.html>
146. **Pablo Kubli, *Torre Valencia***, 2002. Aluminio, goznes, tuercas y tornillos. 168 x 60 x 60 cm
Fuente: Foto del propio autor
147. **Pablo Kubli, *Torre Tultepec***, 2003. Acero inoxidable, bisagras, tuercas y tornillos. 320 x 65 x 79 cm
Fuente: Foto del propio autor
148. **Richard Serra, "Fulcrum"** 1987. Placa de acero. 200 x 286. Escultura situada en la entrada oeste de la estación de metro de *Liverpool Street*, en el complejo *Broadgate*, Londres. Fuente: http://books.google.es/books?id=fAbBq8ZIIUC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=fulcrum+rechar+d+serra&source=bl&ots=_e3gFV53Qm&sig=fi8K8A0cB3Un. 15.11.2011.
149. **Pablo Kubli, *Destello***, 1996. Aluminio, placa de acero, tuercas y tornillo. 170 x 95 x 50 cm
Fuente: Foto del propio autor
150. **Thomas Glassford, "7 Slat Mirror"** 2001. Acrílico y aluminio anodizado, 120 x 150 x 11 cm. Galería OMR, México.
Fuente: <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/mexico/paginas/05.html>.
151. **Pablo Kubli, *Máscara***, 2001. Placa de acero, tuercas y tornillos. 200 x 159 x 75 cm
Fuente: Foto del propio autor
152. **Pablo Kubli, *Complemento***, 1996. Placa de aluminio, tuercas y tornillos. 170 x 50 x 50 cm
Fuente: Foto del propio autor

153. **Pablo Kubli**, *Picaporte-Minería*, 1998-2000. Placa de acero, tuercas, tornillos y texto. 170 x 130 x 90 cm., (dos elementos).

Fuente: Foto del propio autor

154. **Pablo Kubli**, *Cruzamiento en Puerto Rico*, 2001. Placa de acero, tuercas y tornillos. 182 x 184 x 55 cm.

Fuente: Foto del propio autor

155. **Pablo Kubli**, *Chac-Mool*, Cultura Maya

Fuente: Foto del propio auto

156. **Pablo Kubli**, *Chac-Mool*, artesanías

Fuente: Foto del propio autor

157. **Pablo Kubli**, *Yacente*, 2003. Placa de acero, tuercas y tornillos. 60 x 90 x 20 cm. Colección Municipio de Celaya, Guanajuato

Fuente: Foto del propio autor

158. **Henry Moore**, *"Two Piece Reclining Figure No. 5"*. 1963-1964. Bronce. Jardines de Kenwood House, Londres.

Fuente: <http://www.henry-moore.org/hmi>

159. **Pablo Kubli**, *Avión Matrix*, imágenes, 2003

Fuente: Foto del propio autor

160. **Pablo Kubli**, *Avión Ventana*, 2003. Placa de acero. 42 x 35 x 30 cm

Fuente: Foto del propio autor

161. **Pablo Kubli**, *Chac-Mool Articulado*, 2006. Acero inoxidable, bisagras, tuercas y tonillos. 125 x 250 x 60 cm

Fuente: Foto del propio autor

162. **Pablo Kubli**, *Dualidad*, 2007. Acero inoxidable, tuercas y tornillos. 155 x 60 x 55 cm

Fuente: Foto del propio autor

163. **Lygia Clark**, *"Bicho - Em si [Creature - In itself]"*, 1962. Aluminio. 31 x 25 x 22 cm. Copyright 'The World of Lygia Clark' Cultural Association, Rio de Janeiro

Fuente: <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/49/works/>. 13.11.2011.

164. **Pablo Kubli**, *Lenguaje Visual*, Escenografía, 2005. Aluminio, madera, plástico, mamparas, gises de color. Medidas: variables. Auditorio Francisco Goitia, ENAP, ciudad de México

Fuente: Foto del propio autor

165. **Pablo Kubli**, *Esma Semilla*, 1996. Paca de acero, tuerca y tornillos, pintada en amarillo. Altura 5 m. Cruce de la Av. Insurgentes y Kansas, Colonia Noche Buena, ciudad de México. Colección Gobierno del Distrito Federal

Fuente: Foto del propio autor

166. **Pablo Kubli, *Cruzamiento***, 2005. Placa de acero, tuercas y tornillos. Altura 200 cm. Entrada del edificio de la Rectoría del Colegio de Bachilleres, ciudad de México. Colección Secretaría de Educación Pública.

Fuente: Foto del propio autor

167. **Pablo Kubli, *Signo***, 2006. Placa de acero. 210 x 128 x 110 cm
Fraccionamiento Olivar de los Padres, D.F.

Fuente: Foto del propio autor

Bibliografía de carácter general

- ACHA, Juan, *Introducción a la Teoría de los Diseños*, México, Trillas, 1988, pp.169.
- , *Introducción a la Creatividad Artística*, México, Trillas, México, 1992, pp. 253.
- , *La Crítica del Arte*, México, Trillas, 1992, pp. 222.
- , *Las Culturas Estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994, pp. 232.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de Excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, Tercera Edición, Filosofía e Historia, 2007, pp.173.
- , *El Reino y la Gloria, una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e Historia, 2008, pp. 540.
- ALCINA, Franch, José, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial, Primera Edición, 1982, pp. 302
- ALTINI, Carlo, *La Fábrica de la Soberanía, Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y otros modernos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005, pp. 253.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Ed. Itaca, 2008.
- , *Trauerspiel y Tragedia, Barroco Alemán*, trad. J. Osborne, London- New York, Verso, 1998. pp. 459.
- , *Ensayos Escogidos, Walter Benjamin*, México, Ediciones Coyoacán, Colección Dirigida por Ana Galán, Julián Meza y Alberto Sauret, 2008, pp. 215.
- , *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Intr., y sel. De Eduardo Subirats, trad. De Roberto Blatt, Madrid, Taurus Humanidades, 1991. pp. 45.
- , *Charles Baudelaire, "Un lirico en la época del altocapitalismo"*, en: *Obras*, Libro I/ vol. 2, Madrid, Ed De Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Trd. Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, 2008.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire, la Experiencia de la Modernidad*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1982, pp. 303.
- BENÍTEZ, Dueñas, Issa Ma., y Otros, *Hacia otra Historia del Arte en México, Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, México, Edición, Arte e Imagen, CONACULTA, 2004, pp. 256.

- BOLADO, Alfonso, Carlo, *Diccionario Práctico de la Lengua Española*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S. A, Barcelona, 1998, pp. 1071.
- CAREY, John, *¿Para qué sirve el Arte?*, Barcelona, Mondadori-Debate, 2006, pp. 295.
- CAYGILL Howard, Alex Coles y Andrzej Klimowski, *Walter Benjamin*, para principiantes, Buenos Aires, Ed. Era Naciente, 2001, pp. 176.
- CASTRO, Sixto J., *Vituperio de Orbanejas*, México, Editorial Herder, México, 2007, pp. 210.
- CERECEDA, Miguel, *Problemas del Arte Contemporáneo, Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*, Murcia, Fundación Caja Murcia, Cendeac, Ad Hoc Serie Ensayo, 11, 2006, pp. 316.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx, El Estado de la Deuda, el Trabajo de Duelo y la Nueva Internacional*, Madrid, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Perreti. Madrid, Editorial Trotta, 1995, pp. 176.
- _____, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, pp.372.
- _____, *de la Gramatología*, México, XXI Siglo Veintiuno Editores, 2008, pp. 397.
- _____, *Pasiones Institucionales II*, México, UNAM, Ejercicios de la memoria 8, Esther Cohen Editora, 2007, pp. 199.
- _____, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Antonio Negri, (editado por Michael Sprinker), *Demarcaciones Espectrales/En torno a Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, Madrid, Akal Ediciones, 2002.
- ECO, Humberto, *La Definición del Arte*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, pp. 304.
- FANON, *Los Condenados de la Tierra*, México, DCE, 1963.
- _____, *Pop Art y Sociedad del Espectáculo*, México, UNAM, Editorial ENAP, Colección Ensayos, 2009, pp. 109.
- LAKOF, George y Mark Johnson, *Metáforas de la Vida Cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 286.
- MARÍN, Videla, Ricardo, Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo y José Luis Tolosa Marín, *La Investigación en Bellas Artes, Tres Aproximaciones a un Debate*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 1998, pp. 328.
- MICHAUD, Yves, *El Arte en Estado Gaseoso, Ensayo sobre el Triunfo de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 169.
- MONREAL y Tejeda, Luis y R.G. Hagggar, *Diccionario de Términos de Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1999, pp. 426.
- Powell, Jim y Van Howell, *Derrida para Principiantes*, Buenos Aires, Ed. Era Naciente, 2007, pp. 184.
- SAVATER, Fernando, *Las Preguntas de la Vida*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 288.
- SCHMITT, Carl, *El Concepto de lo Político*, Madrid, Alianza Editorial, Ciencias Sociales, 2009, pp. 153.

_____, *Teología Política* (1922), México, Edición de Héctor Orestes Aguilar, Fondo De Cultura Económica, 2001.

SUBIRATS, Eduardo, *Culturas Virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, pp. 174.

_____, *El Reino de la Belleza*, Madrid, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pp. 110.

Bibliografía sobre Escultura y Ensamblaje

ALBRECHT, Hans, Joachim, *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 244.

ALFANO, Francesca Miglietti, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Milano, Skira Editores, 2003, pp. 254.

ARNALDO, Javier, Kosme de Barañano, Simón Marchán Fiz y Otros, *¿Qué es la Escultura Moderna? Del Objeto a la Arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 349.

ARNHEIM, Rudolf, *El Poder del Centro*, Madrid, Alianza Editorial, Tercera reimpresión en Alianza Forma, 1998, pp. 250.

_____, *Ensayos para Rescatar el Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 242.

_____, *Consideraciones sobre la Educación Artística*, Barcelona, Paidós Estética 22, 1993, pp. 99.

_____, *Arte y Percepción Visual*, Alianza Forma, Madrid, 2005, pp. 514.

BATTCKOCK, Gregory, *Minimal Art, a Critical Anthology*, California, University of California Press, Berkely, 1984, pp. 454.

BAUDRILLARD, Jean, *El Sistema de los Objetos*, México, XXI Siglo Veintiuno Editores, 1990, pp. 229.

_____, Hal Foster, Rosalind Krauss y Otros, *La Posmodernidad*, México, Editorial Kairós, 1988, pp. 239.

BELJON, J.J, *Gramática del Arte*, Madrid, Ediciones Celeste, 1993, pp. 240.

BIRNBAUM, Daniel, Benjamín H. D. Buchloh y Otros, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, México, Coedición CONACULTA/Turner, 2005, pp. 255.

BOSCH, Romeu, Teresa., *Germán Cueto un artista renovador*, México, CNCA, Primera Edición, Círculo de Arte, 1998, pp. 59.

- BOTTERO, Bianca y Antonello Negri, *La Cultura del 900. Artes plásticas*, México, Siglo XXI, 1981, pp. 228.
- BRETON, André, *Manifestos del Surrealismo*, Argentina, Terramar Ediciones, 2006, pp. 237.
- CALVO, SERRALLER, Francisco, *La Constelación de Vulcano, Picasso, y la Escultura de Hierro del Siglo XX*, Madrid, Tf Editores, 2004, pp. 252.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis., *Pintura Contemporánea de México*, Era, México, 1988, pp. 232.
- CELANT, Germano, *Tony Cragg*, Thames and Hudson, Reino Unido, 1996, pp. 351.
- CHORDÁ, Frederic, *De lo Visible a lo Virtual, Una Metodología del Análisis Artístico*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, pp. 222.
- CIRLOT, Lourdes, *Historia Universal del Arte, Últimas Tendencias*, Barcelona, Ediciones, Planeta, 1993, pp. 339.
- _____, *Primeras Vanguardias Artísticas, Textos y Documentos*, Argentina, Terramar Ediciones, 2007, pp. 219.
- COLPITT, Frances, *Minimal Art. Critical Perspective*, Londres, Research Press & Arbor, 1990, pp. 220.
- CRUZVILLEGAS, Abraham, *Round de Sombra.*, México, CONACULTA, 2006, pp. 277.
- CURTIS, Penélope, *Sculpture 1900-1945*, Oxford History Art, Oxford University Press, New York, 1999, pp.286.
- DANTO, Arthur, C., *Después del Fin del Arte, el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Barcelona, Paidós, Transiciones, 1999, pp. 252.
- DANTO, Arthur, C., *Más allá de la Caja Brillo, Las Artes Visuales desde la Perspectiva Posthistórica*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2003, pp. 236.
- D'ANGIOLELLA, Gabriell, *Historia de la Pintura, tomo IV. La Pintura Contemporánea*, Bilbao, Asuri de Ediciones, 1989, pp. 881.
- DEL CONDE, Teresa, (Coordinadora), Antonio Espinoza, Ángel Suárez, Enrique Franco y Otros, *Derroteros Manuel Felguérez*, México, Editorial CONACULTA, 2009, pp. 162.
- DE LA FUENTE, Beatriz y Otros, *Escultura en Piedra de Tula*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998, pp. 235.
- DE EMILE, Antonio y Mitch Tuchman, *Painters Painting. A Candis History of the Modern Art Science, 1940-1970*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, pp. 192.
- DE POI, Marco Alberto, *Curso de Escultura*, Barcelona, Editorial De Vecchi, Barcelona, 1996, pp. 186.
- DE LAS CASAS, GÓMEZ, José, Pablo de Arriba del Amo y Otros, *Procedimientos y Materiales en la Obra Escultórica*, Madrid, Akal, Bellas Artes, No. 6, 2009, pp. 207.

- De ROBINA, Rothiot, Ricardo y Otros, *Los Ecos de Mathias Goeritz*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, 1997, pp. 258.
- DEICHER, Susanne, *Mondrian*, Colonia, Taschen, 2001, pp. 95.
- DUQUE, Félix., *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 174.
- EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y Desfiguros de los Ochenta, Pintura Mexicana Joven*, México, Diana, 1989, pp. 197.
- ELLIOTT, Jorge., *Entre el Ver y el Pensar*, México, Fondo de Cultura Económica, Núm. 259, México, Primera Edición, 1976, pp. 171.
- ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Colonia-Madrid, Taschen, 2004, pp. 95.
- FAERNA, García-Bermejo, José María, *Jasper Johns*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995, pp. 68.
- , *Pop Art*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998, pp. 64.
- FAUCHEREAU, Serge, *Arp*, Nueva York, Rizzoli International Publications, Nueva York 1988, pp. 128.
- FERNÁNDEZ, Polanco Aurora, *Arte Povera, Arte hoy*, Madrid, Nera, 1999, pp.118.
- FINN, David, *How to Look at Sculpture*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Editores, 1989, pp. 144.
- FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la Patria, a través de los Siglos*, México, Taurus, Santillana Ediciones, 2005, pp. 487.
- , Alfredo López Austin y Otros, *Mitos Mexicanos*, México, Taurus, Santillana Ediciones, 2001, pp. 414.
- FLYNN, TOM, *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, pp.176.
- FOSTER, Hal, *El Retorno de lo Real, La Vanguardia a Finales de Siglo*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2001. pp. 235.
- , y Gordon Hughes y Otros, *Richard Serra*, Massachussets, The MIT Press, 2000, pp. 205.
- , *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Los sentidos/artes visuales Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 336.
- FRENK-WESTHEIM, Mariana, *Arte entre dos Continentes*, México, Siglo XXI Editores, CONACULTA, 2005, pp. 275.
- GARCÍA, Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, México, 3ª ed., Siglo XXI, 1986, pp. 234.
- , *La Sociedad sin Relato, Antropología y Estética de la Inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, pp. 264.
- GARDUÑO, Ortega, Ana, *Universo Escultórico Mesoamericano*, México, CNCA, Círculo de Arte, Primera Edición, 1996, pp. 64
- GARDUÑO, Ana, *El Poder del Conocimiento de Arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009, pp. 663.

- GANTEFÜHRER-TRIER, Anne, *Cubismo*, Colonia, Taschen, 2004, pp. 95.
- GENDROP, Pavel, *Compendio de Arte Prehispánico*, México, Ed. Trillas S.A. de C. V. México D. F., 1987, pp. 200.
- GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 447.
- GOMBRICH E. H, *La Preferencia por lo Primitivo, Episodios de la Historia del Gusto y el Arte de Occidente*, Londres, Editorial Debate, Random House Mondadori, 2003, pp. 324.
- GOMBRICH E. H, *Los Usos de las Imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. pp. 303.
- GUASCH, Anna Maria, *El Arte Último del Siglo XX, Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 597.
- _____, *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009, pp. 480.
- _____, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, pp. 315.
- GUBERMAN, Sidney, *Frank Stella an Illustrated Biography*, NEW York, Rizzoli International Publications, INC, 1995, pp. 247.
- GUTIÉRREZ, Viñuales, Rodrigo, *Monumento Conmemorativo y Espacio Público en Iberoamérica*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2004, pp. 798.
- HILTON, Timothy, *Picasso*, Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1997, pp. 288.
- HONNEF, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Benedik Taschen, 1991, pp. 238.
- ISCAN, Ferit, *Así se hace un Collage*, Barcelona, Parramón, 1985, pp. 79.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Julio González, La Nueva Escultura en Hierro*, Fundación MAPFRE, Madrid, Instituto de Cultura, 2007, pp.108.
- JOHNSON, Ellen H, *Modern Art and the Object. A century of Changing Attitudes*, Nueva York, Icon, 1993, pp. 288.
- JUANES, Jorge, *Marcel Duchamp, Itinerario de un Desconocido*, México, Editorial Itaca, 2008, pp. 221.
- KLEE, Paul, *Bases para la Estructuración del Arte*, La nave de los locos, México, Premia Editores, 1985, pp. 69.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin., *Surrealismo*, Colonia, Taschen, 2004, pp. 95.
- KIERKEGAARD, Th. W. Adorno, *Construcción de lo Estético, Obra completa*, Madrid, Akal Ediciones, 2006, pp. 240
- KRAUSS, Rosalind E, *Los Papeles de Picasso*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 237.

- , *La Posmodernidad, "La Escultura en el Campo Expandido"*, México, Kairós, 1988, pp. 238
- , *Pasajes de la Escultura Moderna*, Madrid, Ediciones Akal / Arte Contemporáneo, 2002, pp.293.
- LARRAÑA, Josu, *Instalaciones, Arte Hoy*, Madrid, Nerea, 2001, pp. 103.
- LAYUNO, Rosas, María Ángeles, *Richard Serra, Arte Hoy*, Madrid, Nerea, 2001, pp. 118.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, Friedrich Meschede y Otros, *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Taschen, Colonia, 1996, pp. 323.
- LIPPARD, Lucy, R, *El Pop Art*, Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1993, pp. 216.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La Era del Vacío*, Anagrama, Barcelona, Colección Argumentos, 1986, pp.220.
- LÓPEZ, Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján., *El Pasado Indígena*, México, Segunda Edición, FCE, COMES, FHA, 2001, pp.332.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1997, pp. 216.
- LLODRÁ, Joan Miquel, *Chillida, Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español*, Barcelona, El Siglo XX, Biblioteca El Mundo, Ciro Ediciones, 2006. pp. 157.
- MADERUELO, Javier, Simón Marchán y Otros, *Paisaje y Pensamiento*, Madrid, Abada Editores, Fundación Beulas. CDAN, 2006, pp. 264.
- MARZONA, Daniel, *Arte Minimalista*, Colonia-Madrid, Taschen 2004, pp. 95.
- MARZONA, Daniel, *Arte Conceptual*, Colonia-Madrid, Taschen, 2004, pp. 96.
- MARCHÁN, Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*, Madrid, Ediciones Akal, Arte y Estética, 1997, pp. 483.
- MATÍA, Paris, Elena Blanch y Otros, *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, Madrid, Akal Bellas Artes, 2006, pp. 214.
- MATTISON, Steve, *Guía completa del Ceramista*, Barcelona, Editorial Blume, 2004, pp. 224.
- MELIÁ, Josep, *Sempere*, Barcelona, Polígrafa, 1976, pp. 359.
- MERILLANT, Herbert, Christian, *Modern Sculpture, the New Old Masters*, New York, Dodd, Mead & Company, 1974, pp. 171.
- MILLER, Mary Ellen, *El Arte de Mesoamérica*, Barcelona, Ed. Destino, Thames and Hudson, 1996, pp.164.
- MITCHINSON, David y Franco Russuli, *Henry Moore Escultura, con comentarios del artista*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1981, pp. 303.

- MOHOLY-NAGY, Laszlo, *La Nueva Visión, Principios Básicos del Bauhaus*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, pp. 167.
- MORGAN, Robert, C, *Del Arte a la Idea, Ensayos sobre Arte Conceptual*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 13, 2003, pp. 156.
- NADEAU, Maurice, *Historia del Surrealismo*, La Plata, Terramar Ediciones, 2007, pp. 253.
- OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Madrid, Taschen, 1999, pp. 240.
- OWENS, Craig, *Arte Después de la Modernidad, "El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Posmodernidad"*, Madrid, Ed. Brian Wallis, Ediciones Akal/Arte Contemporáneo, 2001. pp.229.
- PAZ, Octavio, *Los Privilegios de la Vista*, núm. 8, III, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 312.
- _____, *Apariencia Desnuda, La Obra de Marcel Duchamp*, México, Ediciones ERA, 1990, pp. 187.
- PÉREZ, Escamilla, Ricardo, Carlos Monsiváis y Otros, *Estética Socialista en México. México, Siglo XX*, INBA, 2003, pp. 114.
- PRICE, Sally, *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, México, Editorial Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., Primera Edición en México, 1993, pp. 179.
- PUNTUAL, Roberto, *América Latina, El Geometrismo Sensible*, Río de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978, pp. 387.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *El Objeto y el Aura, [Des] Orden Visual del Arte Moderno*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2009, pp. 224.
- RAMÍREZ, Juan Antonio y Jesús Carillo y Otros, *Tendencias del Arte, Arte de Tendencias a Principios del Siglo XXI*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, pp. 310.
- READ, Herbert, *Modern Sculpture, a Concise History*, Great Britain, Thames and Hudson, 1989, pp. 310.
- READ, Herbert, *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios Número 127, 2003, pp. 245.
- RHODES, Colin, *Primitivism and Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1994, pp. 206.
- REPOLLÉS Llauradó, Jaime, *Genealogías del Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, pp. 271.
- RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida, *El Arte Contemporáneo Esplendor y Agonía*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, pp. 216.
- ROQUE, Georges, *El Color en el Arte Mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003, pp. 285.
- SALTONSTALL, Mattison, Robert, *Masterworks, in the Robert and Jane Meyerhoff Collection*, Nueva York, Hudson Hills Press, 1995, pp. 200.

- SAURAS, Javier, *La Escultura y el Oficio de Escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 363.
- SCHARA, Julio César, *Carlos Cruz Diez y el Arte Cinético*, México, Arte e Imagen, CONACULTA, 2001, pp. 160.
- SCHIMMEL, Paul y Otros, *The New Sculpture*, California, Newport Harbor Art Museum, 1990, pp. 192.
- SILVA, Federico, *La Escultura y otros menesteres*, México, UNAM, 1987, pp. 323.
- SPIES, Werner, *Sculpture by Picasso*, New York, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1971, pp. 331.
- STAM, Robert, *Teorías del Cine, Una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós Comunicación 126 Cine, 2001, pp. 418.
- SCHNECKENBURGER, Manfred, y Otros, *Arte del Siglo XX, Escultura*, Colonia-Madrid, Edición de Ingo F. Walther, Taschen, 2001. pp. 840.
- THOMPSON, Laura, *Los Surrealistas*, Reino Unido, Lisma Ediciones, 2009, pp. 128.
- THOMPSON, Jon Pier Lugi, Tazzi y Otros, Londres, *Richard Deacon*, Phaidon Press Limited, 2000, pp. 212.
- THOMAS, Karin, *Hasta Hoy, Estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 333.
- TIBOL, Raquel, *Nuevo Realismo y Posvanguardia en las Américas*, México, Plaza Janés, 2003, pp. 345.
- ULMER, Gregory L., Hal Foster y Otros, *El objeto de la poscrítica en La Posmodernidad*, México, Editorial Kairos y Colofón, 1988, pp. 239.
- VAN DER MARCK, Jan, *Arman*, New York, Abbeville Press, Inc, 1984, pp.128
- WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992, pp. 336.
- VIVÓ Llobat, José Martín, *Evolución de la Escultura Inglesa en el Siglo XX*, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2011, pp. 354.
- VILLEGAS, Benjamín y Carlos Jiménez, *Homenaje Negret Escultor*, Bogotá, Villegas Editores, 2004, pp. 343.
- WESCHER, Herta, *La Historia del Collage, del Cubismo a la Actualidad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, pp. 278.
- WESTHEIM, Paul, *Arte Antiguo de México*, México, Ediciones Era S.A. de C. V., 1970, pp. 420.
- YAKUSH, Mary, *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*, Washington, National Gallery of Art, 1999, pp. 199.
- YENAWINE, Phili, *How to Look at Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, New York, Publishers, 1991, pp.160.

YUE-ALAIN, Bois, Jack Cowart y Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly, The Years in France, 1948-1954*, Washington, National Gallery of Art, , 1992, pp. 290.

Revistas y Catálogos

AAVV., "Sebastián, Escultores de Ayer y de Hoy", México, *Arqueología Mexicana*, Vol. XI, Núm. 66, Marzo-Abril, 2004, pp. 78-79.

ARRIOLA, Magali y Samuel Morales, "Escultura de Louise Bourgeois", *La Elegancia de la Ironía*, México, INBA, 1996, pp. 1-32.

AMOR, Mónica "Richard Deacon, Esculturas 1984-95, Una nota sobre la escultura de Richard Deacon", México, INBA, The British Council, Londres, 1996, pp.34.

ANTOINE, Jean, "La Vida es un Juego; La vida es Arte", México, Saber Ver, Julio-Agosto 1994, pp. 6-31.

BOTEY, Mariana, "Hacia una crítica de la razón sacrificial: necropolítica y estética radical en México", en: Medina, Cuauhtémoc (ed.) Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar? México, Editorial RM, 2009.

BLAS-GALINDO, Carlos y Edgardo Ganado Kim, "Diálogos Insólitos, Arte Objeto", México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1997, pp. 11-20.

BLAS GALINDO, Carlos y Sylvia Navarrete, "Artes Conceptuales", México, Tierra Adentro, CONACULTA, febrero-marzo de 2000, pp. 4-8; 64-67.

BLANCO, Alberto e Ida Rodríguez Prampolini, "Las Jaulas del tiempo: las cajas de Alan Glass, Pedro Friedeberg, México en el Surrealismo la transfusión creativa", México, Artes de México, No, 64, 2003, (suplemento) pp. 6-18.

DUVERGER, Christian, "Los cuerpos y lo siglos", México, Artes de México, No. 69, 2004, pp. 44-70.

BIGGS, Lewis, "Entre el Objeto y la Imagen, Escultura Británica Contemporánea", Madrid, The British Concil, Palacio Velásquez en Madrid, 1986.

BUCHLOH, Benjamin H.D., y Otros, "*Gabriel Orozco*", California, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2000, pp. 207.

CERVANTES, Miguel, "Teodoro González de León, Ensamblajes y Maquetas", México, Arquine RM, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, UNAM, 2004, pp. 35.

CHUECA, Fabián y Juan Manuel Ibeas., "El Arte del Siglo XX", México, Plaza Janés, 1999, p. 442.

- CURADORES del Instituto Valenciano de Arte Moderno, "Julio González. La Colección del IVAM", 2011. Pp.14.
- CUSSI, Paula, "Remedios Varo", México, "Saber Ver, Arte y recreación para toda la familia, No. 10, Octubre-Noviembre, 1997, pp. 56.
- DEL CONDE, Tera, "12 Escultores Finimilenaristas en México", México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1998, pp. 5-7.
- _____, "Diálogos Insólitos, Arte Objeto", México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1997, pp. 112.
- DAWN, Ades, y Mónica Amor, "Richard Deacon", Esculturas 1984-95, Londres, The British Council, 1996, pp. 4-17.
- DEBROISE, Olivier, Cuauhtémoc Medina y Otros, "La Era de la Discrepancia, Arte y Cultura Visual 1968-1997", México, UNAM, 2006. pp. 469.
- EMERICH, Luis Carlos, "Esculturas", México, Edición del Sistema Municipal de Arte y Cultura de Celaya, Gto., 2005, pp. 5-7.
- FAUCHEREAU, Serge., "Germán Cueto", Barcelona, Editorial RM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, pp. 212.
- FRANCO, Enrique y Agustín Arteaga, "Lo Nacional como Vanguardia: Escultura, Identidad e Historia", en AAVV, *Escultura Mexicana, de la Academia a la Instalación*, al cuidado de Juan José de Giovannini, México, Primera Edición, Ed. Landucci Editores e INBA, 2000, pp. 115-130
- HOPPS, Walter, "Kienholz a Retrospective, Edward and Nancy Reddin Kienholz", Whitney Museum of American Art, New York, in Association with D.A.P. /Distributed Art Publishers, Febrero 29-Junio 2, 1996.
- HUERTA, David, "Elogio del Cuerpo Mesoamericano y Los Cuerpos y los Siglo", México, Artes de México, No. 69, 2004, p. 59.
- ITURBE, Mercedes, Patrik Charpenel y Otros, "Gabriel Orozco", INBA-CONACULTA, Editorial Turner de México, 2006, pp. 358.
- KASSNER, Lily, "Un Punto de Vista" en AAVV, *Tiempo, Piedra y Barro*, al cuidado de Carmina Estrada, México, Primera Edición, UNAM, 2003, pp. 244.
- LEIDER, Philip, "Shakespearean Fish", Art of America, Estados Unidos de América, octubre de 1990. pp. 172-191.
- LÓPEZ, Austin, Alfredo, "La Concepción del Cuerpo en Mesoamérica", en AAVV, *Elogio del Cuerpo Mesoamericano*, México, Núm. 69. Editorial Artes de México, 2004, pp. 18-39.
- MAGALI, Arriola, Roberto Max, Osvaldo Sánchez, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 2000, México.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Édgar Negret: Máquina, Magia, Sensualidad", México, Museo Rufino Tamayo, Editorial Sigma, 1992, pp. 11-15.

MATOS, Moctezuma, Eduardo, "Reminiscencias Prehispánicas", en AAVV, "Geometría Emocional, Sebastián", al cuidado de Valdivia, Dounce, María Luisa, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Abril-Julio, 2004, pp. 25-33.

MBEMBE, Achille, "Neocropolitics", Estados Unidos de América, Public Culture 15, No. 1, Duke University Press, 2003, pp. 11-40.

MC AVERA, Brian, "The Enigma of Henry Moore" en AAVV, *Sculpture*, Estados Unidos de América, Vol. 20, Núm. 6, Julio-Agosto, 2001. pp. 16-23.

MEDINA, Cuauhtémoc, "La Sensación Recobrada", en AAVV, *Jean Hendrix*, México, CONACULTA, 1994, pp.157.

NAVARRETE, Sylvia, y Otros, "Germán Cueto", México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA-CONACULTA, 2007, pp. 96.

ORCHARD, Karin, Isabel Schulz y Dietmar Elger, "Kurt Schwitters", México, Ediciones Gráficas Zeta, INBA, 2003. pp. 167.

PÉREZ, David y Liam Kelly, "Miquel Navarro, 1973-1996", México, Palacio de Minería, UNAM, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 16-55.

PÉREZ, Escamilla Ricardo, Carlos Monsiváis y Otros, "Estética Socialista en México, Siglo XX", México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA-CONACULTA, 2004, pp. 9-115.

RAMÍREZ, Castañeda, Elisa, "Henry Moore y su Deuda con México", México, Arqueología Mexicana, Vol. III, Núm. 13, Mayo-Junio, México, 1995, pp. 52-56.

RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida y Ferruccio Asta y Otros, "Los Ecos de Mathias Goeritz tomo I y II", México, UNAM, INBA, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, Tomo I, pp. 258 y Tomo II, pp. 251.

RUBIN, William, "Frank Stella 1970-1987", New York, The Museum of Modern Art, Editor James Leggio, 1987, pp. 171.

SOLER, Frost, Jaime, "El cuerpo aludido, Anatomías y construcciones, Siglos XVI-XX", México, INBA, 1998, pp. 19-186.

TORROELLA, P. Santos, Jean Cassou, José Camon Aznar, "Gargallo 1881-1934", Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid, Octubre-Noviembre 1971, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, pp. 110.

TREVES, Toby, "Henry Moore y México", México, Museo Dolores Olmedo, Tate, Londres, Primera Edición, 2005, pp.19-29.

VACIO, Minerva, "Brígido Lara, Inventor del Nuevo Arte prehispánico", México, Arqueología Mexicana, Vol. IV, Núm. 21, Septiembre-Octubre, México, 1996, pp. 56-61.

YBARRA, Lucía, Macarena Mora y Otros, "Las formas del cubismo, Escultura 1909-1919", Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ámbit Servicios Editoriales, 2002, pp. 17-223.

Páginas WEB

<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/201560/6/exposicion-explica-el.arte-objeto.htm>

<http://www.arteven.com/anv/artistas.htm>

www.jornada.unam.mx/2011/06/19/sem-haro.html

www.cultura.unam.mx

www.arts-history.mx

www.artpublic.ch

www.museotamayo-org/historia-exp/

GABRIELOROZCO<http://letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>

DamiánOrtegahttp://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=976&Itemid=12

www.mam.bellasartes.gob.mx

Versión en Castellano

La investigación realiza un análisis y un **recorrido histórico** del término **assemblage, relacionándolo** con los procesos técnicos conceptuales del arte objetual como: **ready-made**, *objet trouvé*, *objeto surrealista*, montaje, ensamblaje y *principio collage*. La **primera acepción** sobre la concepción del objeto como arte, la genera Salvador Dalí, creando el término **objeto surrealista (1935)**. Sin embargo, el **assemblage** fue **acuñado** por Jean Dubuffet en **1953** para referirse a su serie de *collages* "Butterfly wings" y, utilizado para concretar la primera exposición sobre el término "**The Art of Assemblage**" (1961) organizada por **William Seitz** para el Museum of Modern Art en Nueva York.

Los **artistas internacionales** que trabajaron el *assemblage* como una manera de yuxtaponer objetos con formas híbridas asentaron el término, son Robert Rauschenberg con su **combine painting**, Jasper Johns con **objetos ensamblados** en sus lienzos. Arman con **acumulaciones** de artefactos, Kurt Schwitters con su "**Merz**" y Edward Kienholz con **escenografías objetuales**. El primer **argumento** de la tesis lo esgrime William C. Seitz, Tom Flynn y Thomas Karin, **piensan ante** el *assemblage* que el término es **genérico**. Y otros como André Breton, Timothy Hilton, William Jeffett y Juan Antonio Ramírez, asumen que el *assemblage* **sustentó las vanguardias** artísticas del siglo XX.

El segundo **argumento** de tesis lo plantea William C. Seitz, Simón Marchán Fiz, Timothy Hilton, Gerardo Estrada, José de las Casas y Octavio Paz, que **ante** el **ensamblaje** piensan que es un **método técnico-conceptual**. Y otros como Arthur C. Danto, Hal Foster, Francisco Javier San Martín, William Tucker, José de las Casas, Elena Blanch y Anna Maria Guasch, especulan que el **ensamblaje** es una **propuesta vigente** en el arte. El **marco teórico** de la tesis **fundamenta** el **ensamblaje** con la estrategia de la deconstrucción, palimpsesto, impulso alegórico, efectos del montaje y el dispositivo de apropiación.

En **México** carecemos de una **bibliografía** sobre *assemblage* que se aplique a nuestro contexto. La **tipología local** de mayor cobertura es el **arte-objeto**, con referencias de los surrealistas europeos exiliados (1938) en el país, como Remedios Varo, Kati Horna, Leonora Carrington entre otros.

Las **características** corresponden a **narrativas locales** como los exvotos, milagros o leyendas regionales **implantadas en contenedores**, cajas o recipientes con tapa de vidrio o capelo; construimos una especie de vitrina objetual. En tal tesitura, los movimientos artísticos de la "**Generación de Ruptura**", "**Neomexicanismo**" y posmodernidad de los años **noventa**, contemplan un incremento sustancial del **ensamblaje-construcción**.

Todo lo anterior se plasma **en México** con los ensamblajes de los **precursores** como Germán Cueto, Teodoro González de León, Alberto Gironella, Alan Glass, Pedro Friedeberg entre otros. Así también, **analizamos los assemblages** de artistas contemporáneos **entre ellos mismos, con relación a otros** productores, como Gabriel Orozco, Melanie Smith, Damián Ortega, Enrique Jezik, Thomas Glassford, Diego Teo, Sofía Táboas, Eduardo Abaroa, Carlos Jaurena, Benjamín Torres entre otros. Acorde al referente analítico de trece **muestras expositivas en Museos Nacionales en México** de 1981 al 2011, concretamos **cuatro tipologías objetuales dominantes: assemblage y naturaleza, ready-made postconceptual, ensamblaje y arte-objeto**. Los artistas mexicanos **aplicaron** de manera audaz las prácticas que **derivaron de las vanguardias** y, aportaron al arte occidental **nuevos conceptos** y procesos próximos a la **sociedad de consumo** en México, perdurando en la actualidad.

Por último, abordamos analíticamente las **series objetuales personales** que **realicé para la investigación**, con la propuesta del **objeto industrial al articulado**. La obra de **1990 al 2011** la ubicamos en la **tipología local del ensamblaje**, conforme a factores planimétricos en la construcción y materiales neutros industriales. Concluimos que al analizar más de **160 obras de diferentes artistas**, descubrimos significativas **aportaciones** formales y conceptuales para el avance de la escultura y del arte objetual, en sintonía con la contemporaneidad.

Versión en Inglés

Research carried out an analysis and a **historical tour** of the term **assemblage**, relating to technical processes such as conceptual object art: **ready-made, objet trouvé, surrealist object, installation, assemblage and collage principle**. The **first meaning** of the conception of the object as art, Salvador Dali generated, creating the term **surrealist object (1935)**. However, the **assemblage** was **coined** by Jean Dubuffet in **1953** to refer to his series of collages "**Butterfly Wings**" and used to realize the first exhibition of the term "**The Art of Assemblage**" (1961) organized by **William Seitz** for the Museum of Modern Art in New York.

The **international artists** who worked the *assemblage* as a way of juxtaposing objects with hybrid forms and settled the term, are Robert

Rauschenberg **combine painting** with Jasper Johns **assembled objects** in his paintings. With **accumulations** of artifacts Arman, Kurt Schwitters with his "**Merz**" and Edward Kienholz with **objectual scenery**. The first **argument** of the thesis it wields William C. Seitz, Tom Flynn and Karin Thomas, **think before** the *assemblage* that the term is **generic**. And others like André Breton, Timothy Hilton, William Jeffett and Juan Antonio Ramirez, assume that the *assemblage* **sustained avant-garde** art of the twentieth century.

The second **argument** of the thesis puts William C. Seitz, Simon Marchan Fiz, Timothy Hilton, Gerardo Estrada, Jose de las Casas and Octavio Paz, who **before** the **assembly** think it is a **technical and conceptual approach**. Others such as Arthur C. Danto, Hal Foster, Francisco Javier San Martin, William Tucker, Jose de las Casas, Elena and Anna Maria Guasch Blanch, speculate that the **assembly** is a **current proposal** in the art. The **theoretical framework** of the theory **underlying** the **assembly** with the strategy of deconstruction, palimpsest, allegorical impulse, effects of assembly and device ownership.

In **Mexico** lack an **assemblage literature** that applies to our context. The **local type** of coverage is more **art-object**, with references to the exiled European Surrealists (1938) in the country, as Remedios Varo, Kati Horna, Leonora Carrington and others. The **narrative features** correspond to **local** and ex-votos, milagros or regional legends **implemented in containers**, boxes or glass containers with lids or hat, we built a sort of display of objects. In such a situation, the artistic movements of the "**Rupture Generation**"; "**New Mexicans**" and postmodernity in the **nineties**, provide a substantial increase in **construction-assembly**.

All this is captured in **Mexico** with the assembly of the **precursors** as Cueto Germain, Teodoro Gonzalez de Leon, Alberto Gironella, Alan Glass, Peter Friedeberg among others. Also, **we analyzed the assemblages** of contemporary artists **among themselves relative to other** producers, such as Gabriel Orozco, Melanie Smith, Damian Ortega, Enrique Jezik, Thomas Glassford, Diego Teo, Sophia Táboas, Eduardo Abaroa, Carlos Jaurana, Benjamin Torres between other. According to the analytical reference **sample** of thirteen **National Museums exhibition in Mexico in 1981 to 2011**, specifically **four dominant types objectual: assemblage and nature postconceptual ready-made, assembly and art-object**. Mexican artists to boldly **applied** the practices **derived from the avant-garde** and Western art brought **new concepts** and processes close to the **consumer society in Mexico**, remains today.

Finally, we address analytically **personal objectual series made for research**, with the proposal **to the articles** of the **industrial object**. The work from **1990 to 2011** the **local type** are located in the **assembly**, according to planimetric factors in the construction and industrial neutral

materials. We conclude that when analyzing more than **160 works of different artists**, we discovered significant formal and conceptual **contributions** to the advancement of sculpture and object art, in keeping with the contemporary.

Versión en Valenciano

La investigació fa una anàlisi i un **recorregut històric** del terme **assemblage, relacionant-lo** amb els processos tècnics conceptuals de l'art objectual com: **ready-made, objet trouvé, objet surrealista**, muntatge, acoblament i *principi collage*. La **primera accepció** sobre la concepció de l'objecte com a art, la generació Salvador Dalí, creant el terme **objet surrealista (1935)**. No obstant això, **l'assemblage** va ser **encunyat** per Jean Dubuffet el **1953** per referir-se a la seva sèrie de *collages "Butterfly wings"* i, utilitzat per concretar la primera exposició sobre el terme **"The Art of Assemblage"** (1961) organitzada per **William Seitz** per al Museum of Modern Art a Nova York.

Els **artistes internacionals** que van treballar *l'assemblage* com una manera de juxtaposar objectes amb formes híbrides i assentar el terme, són Robert Rauschenberg amb el seu **combin painting**, Jasper Johns amb **objectes acoblats** en els seus llenços. Arman amb **acumulacions** d'artefactes, Kurt Schwitters amb el seu **"Merz"** i Edward Kienholz amb **escenografies objectuals**. El primer **argument** de la tesi que esgrimeix William C. Seitz, Tom Flynn i Thomas Karin, **pensen davant l'assemblage** que el terme és **genèric**. I altres com André Breton, Timothy Hilton, William Jeffett i Juan Antonio Ramírez, assumeixen que el *assemblage* **sustentar les avantguardes** artístiques del segle XX.

El segon **argument** de tesi ho planteja William C. Seitz, Simón Marchán Fiz, Timothy Hilton, Gerardo Estrada, José de les Cases i Octavio Paz, que **davant l'acoblament** pensen que és un **mètode tècnic-conceptual**. I altres com Arthur C. Danto, Hal Foster, Francisco Javier San Martín, William Tucker, José de les Cases, Elena Blanch i Anna Maria Guasch, especulen que **l'acoblament** és una **proposta vigent** en l'art. El **marc teòric** de la tesi **fonamenta l'acoblament** amb l'estratègia de la deconstrucció, palimpsest, impuls al · legòric, efectes del muntatge i el dispositiu d'apropiació.

A **Mèxic** no tenim una **bibliografia** sobre **assemblage** que s'apliqui al nostre context. La **tipologia local** de major cobertura és **l'art-objecte**, amb referències dels surrealistes europeus exiliats (1938) al país, com Remedios Varo, Kati Horna, Leonora Carrington entre d'altres. Les **característiques** corresponen a **narratives locals** com els exvots, miracles o llegendes regionals **implantades en contenidors**, caixes o recipients amb

tapa de vidre o capel; construïm una mena de vitrina objectual. En aquest tessitura, els moviments artístics de la **“Generació de la Ruptura”, “neo-mexicano”** i postmodernitat dels anys **noranta**, preveuen un increment substancial de **l’acoblament-construcció**.

Tot això es plasma a **Mèxic** amb els acoblaments dels **precursors** com Germán Cueto, Teodoro González de León, Alberto Gironella, Alan Glass, Pere Friedeberg entre d’altres. Així també, **analitzem els assemblages** d’artistes contemporanis **entre ells mateixos, amb relació a altres** productors, com Gabriel Orozco, Melanie Smith, Damián Ortega, Enrique Jezik, Thomas Glassford, Diego Teo, Sofia Táboas, Eduardo Abaroa, Carlos Jaurena, Benjamí Torres entre altres. D’acord al referent analític de tretze **mostres positives en Museus Nacionals a Mèxic** de 1981 al 2011, concretem **quatre tipologies objectuals dominants: assemblage i naturalesa, ready-made** postconceptual, acoblament i *art-objecte*. Els artistes mexicans **van aplicar** de manera audaç les pràctiques que van **derivar de les avant-guardes** i, aportar a l’art occidental **nous conceptes** i processos propers a la **societat de consum** a Mèxic, perdurant en l’actualitat.

Finalment, abordem analíticament les **sèries objectuals personals** que **realitzi per a la investigació**, amb la proposta de **l’objecte industrial a l’articulat**. L’obra de **1990 al 2011** la ubiquem en la **tipologia local de l’acoblament**, d’acord amb factors planimètrics en la construcció i materials neutres industrials. Concloem que en analitzar més de **160 obres de diferents artistes**, descobrim significatives **aportacions** formals i conceptuals per a l’avanç de l’escultura i de l’art objectual, en sintonia amb la contemporaneïtat.

