

00261



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIVISION DE POSGRADO**

**LA SUPERFICIE PICTORICA DEL ENSAMBLE  
(UNA PROPUESTA PERSONAL)**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES**  
ORIENTACION: PINTURA

P R E S E N T A:

0282377

**PABLO JOAQUIN ESTEVEZ KUBLI**

DIRECTOR DE TESIS:  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES JULIO CHAVEZ  
GUERRERO**

SAN CARLOS, MEXICO, D.F..

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



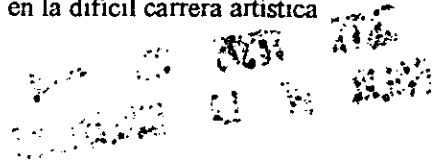
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A toda mi familia y amigos porque han estado  
conmigo en la difícil carrera artística



Diseño y formación: María Teresa Ravelo

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. PRECURSORES DE LA TENDENCIA ARTÍSTICA DEL <i>ASSEMBLAGE</i> .....	8
1.1. Definición histórica de <i>assemblage</i> .....	8
1.2. Iniciadores del ensamblaje: Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg, Kienholz y Arman.....	14
1.3. El ensamblaje en México.....	19
Fotografías.....	26
2. PARÁMETROS ARTÍSTICOS DE LA TENDENCIA DEL <i>ASSEMBLAGE</i> .....	41
2.1. El concepto de ensamblaje en la obra <i>Merzbau</i> de Kurt Schwitters.....	41
2.2. Las ideas artísticas de <i>combine painting</i> , <i>environment</i> y <i>acumulation</i> de Robert Rauschenberg.....	44
Fotografías.....	49
3. OBRA PERSONAL SUSTENTADA EN EL <i>ASSEMBLAGE</i> .....	57
3.1. Justificación y conceptualización del proyecto.....	57
3.2. Líneas de investigación: sistemas orgánicos y cerrajes.....	63

3.2.1. El concepto de formas orgánicas .....	66
3.2.2. El concepto de cerradura .....	68
3.3. Modelos, proceso técnico y materiales.....	72
3.4. Descripción visual, formal y evocativa de los ensambles .....	76
Fotografías.....	86
CONCLUSIONES DE LA APLICACIÓN DE LOS PARÁMETROS DE LA TENDENCIA <i>ASSEMBLAGE</i> EN MI OBRA .....	104
OBRAS CONSULTADAS .....	107
Bibliografía.....	107
Revistas y catálogos.....	110

## INTRODUCCIÓN

En la obra artística contemporánea es visible y adecuada la aplicación de conceptos, manifiestos y materiales de las vanguardias del siglo XX. Hay ciertas dificultades formales o estilísticas para los productores que retoman lo histórico y las ideas como paradigmas. Sin embargo, creo que el estudiar las vanguardias y entenderlas es parte del trabajo actual del artista. La propuesta de la presente tesis se da en tres vertientes: la primera es la aplicación de conceptos ya utilizados por Kurt Schwitters (1887-1948) y Robert Rauschenberg (1925), y retomar y moldear las ideas de los nuevos realistas (1959) para crear objetos de ensamble. La segunda es construir objetos artísticos con el soporte histórico de la tendencia *principio collage* y su aplicación en la realización de mi obra con referencias y actitudes actuales. La tercera sería la exhibición de los objetos realizados para la presente tesis con los parámetros de *combine painting* y del neensamblaje.

Los productores debemos reciclarnos, apropiarnos, renovarnos con las ideas y conceptos artísticos de las vanguardias del siglo XX. Es importante saber qué se ha hecho en las tendencias afines, con qué artistas uno se puede identificar y aprovechar sus hallazgos o formas de realizar objetos con parámetros históricos. Creo que son pocas las obras que pueden ser totalmente originales. Lo que vemos casi siempre son pastiches de algún autor o neotendencia.

El poner un poco de aquí o un poco de otro lado genera la integración a la forma o concepto que uno desea obtener en propia obra. Lo anterior no indica que se dé una copia o se limite el producto. La mayoría de los artistas que reciclan, o se apropian o renuevan, crean a partir de su

interpretación de las ideas y objetos históricos; el productor al retomar, desarrolla.

En los ensambles pictóricos de este trabajo se aportaron diversas construcciones y objetos reciclados que se crearon con los parámetros de la presente tesis. La reinterpretación en mi obra de los conceptos de *principio collage* y *neoensamblaje* aplicando *combine painting*, *acumulation* y *enviroment* (1958-1971) ha generado diferentes supuestos y formas en los *assemblages*. En el proceso creativo, y sobre todo al construir el objeto, es fundamental arriesgar y retomar lo ya realizado por otros, y reciclar lo asimilado en la obra que se presenta con los conceptos e ideas de otros precursores sobre la tendencia.

La obra que desarrollé cubre desde el reciclaje, renovación o apropiación de la tendencia del *principio collage* y *neoensamblaje* hasta la implantación de los elementos formales compositivos de toda obra que se presenta como artística. Los objetos que realicé para la presente tesis contienen los parámetros y salvedades de la tendencia. Los ensambles aportan elementos tanto formales como emocionales. Por otro lado, los espectadores al observar, tocar y entender el origen de las reinterpretaciones o reciclajes conceptuales de los objetos que visualizan, podrán emitir sus juicios.

El espectador deberá entender el devenir histórico del arte y cómo se dan los cambios, aplicaciones y desarrollos en nuevos trabajos que se apoyan en lo histórico. Sería útil saber si el objeto le genera emociones, conflicto o gusto al espectador. Un espectador activo tiene el deber de investigar históricamente de dónde provienen los objetos que está viendo y su reciclamiento en nuestro días; es necesario tener antecedentes en el arte para un mayor disfrute del objeto artístico.

El binomio objeto-espectador es lo fundamental en el proceso creativo, da señales a los artistas para ratificar su proceso conceptual o generar un cambio hacia otro devenir personal.

Respecto a las obras de esta tesis, por el momento no se sabe la apreciación del espectador. Para que esto se lleve a cabo, es indispensable hacer una exposición que dure un tiempo razonable, realizar una encuesta entre los asistentes y analizar los comentarios. Esto sería tema de otra investigación posterior. Los ensamblajes que se realizaron sobre los

parámetros del *assemblage* son la base estructural de la presente tesis. Desarrollé dos sistemas de ensambles con mi propio modo de hacer objetos: la primera sobre los sistemas orgánicos y la segunda sobre los cerrajes como concepto de objetos de la vida cotidiana.



# 1. PRECURSORES DE LA TENDENCIA ARTÍSTICA DEL *ASSEMBLAGE*

## 1.1. DEFINICIÓN HISTÓRICA DE *ASSEMBLAGE*

A principios del siglo XX encontramos los antecedentes más importantes del ensamble. El *assemblage* es la evolución de los conceptos 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*. En el presente capítulo se hace un breve recuento del *collage* como fundamento natural del *assemblage* y su evolución histórica a nuestros días.

En 1912 Pablo Picasso coloca en su *Bodegón con silla de rejilla* un trozo de hule prensado y con ello inicia la técnica del *collage*. Así como Georges Braque, con sus *papiers collés*, hace del color el contenido del cuadro, Pablo Picasso consigue la liberación de la rígida categoría técnica de la pintura plana al óleo mediante la introducción de materiales concretos. Al disponer 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 paso 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, reestableciendo la identidad entre ambos

niveles.”<sup>1</sup> Los futuristas y dadaístas posteriores emplearon el término *collage* como expresión artística de choque con la realidad moderna, determinada por la técnica y corrientes artísticas diversas desde el constructivismo hasta el *pop art*. El nuevo realismo y el neodadá han vivido hasta nuestros días de las conquistas metódicas de estos primeros *papiers collés*. Al respecto el propio Marcel Duchamp declaraba: “Este neodadá, que se llama ahora nuevo realismo, *pop art*, *assemblage*, etc., es un placer barato y vive de lo que hizo Dada.”<sup>2</sup>

Los papeles pegados se realizaban sobre un dibujo o se pegaban sobre una tela. El papel es el elemento más utilizado en los primeros *collages*. De ahí la denominación genérica de papeles pegados. Además de los papeles pintados y de los periódicos, los artistas usaban a menudo el papel kraft, cuidadosamente recortado o, por el contrario, roto.

Por otro lado, el dadaísmo y más tarde el surrealismo monopolizaron la técnica del *collage*, apta, según ellos, para destruir el concepto que se tenía del cuadro clásico, hacia el que los cubistas, a pesar de sus osadías, siempre se habían mostrado respetuosos. Entre los principales seguidores del neodadá (1960-1971) están: Robert Rauschenberg (1925), John Chamberlain (1927), Edward Kienholz (1927-1994), Arman (1928-1999) y Kurt Schwitters (1887-1948). No importa el marbete o la etiqueta, sino el ingenio y el talento que conforman el *assemblage* o las combinaciones de objetos de deshecho.

Lo que más agrada a los artistas del neodadá es lo que llaman “la textura”, esto es, el sentido de la materialidad de una sustancia, su suavidad o su aspereza, transparencia o densidad. De aquí que algunos hayan sustituido los materiales pictóricos normales por otros, como polvos de mármol, aserrín, madera. La textura del plástico o lo orgánico de los materiales citados se hallan en una zona intermedia entre pintura y escultura.

En su libro *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, H. Wescher, nos dice que “lo fundamental en el *collage* no es el pegado de papeles sino la idea de incorporar algo *prefabricado*, algo que, como diría

---

<sup>1</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte concepto*, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 160. Las cursivas son mías.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 168. Las cursivas son mías.

Braque, constituye una certeza en medio de una obra en que todo está figurado, representado o sugerido”.<sup>3</sup>

El ensamble ha variado mucho, ha evolucionado a lo largo de más de 70 años, dando nacimiento a formas muy materiales extrapictóricas o extrartísticas, y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: *el de la obra de arte*.

Wescher nos quiere demostrar 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, como *arte povera* y el *land art* y algunas expresiones de tipo conceptual. El ensamble es una forma actual del objeto artístico en la cual los materiales naturales y manufacturados, tradicionalmente no artísticos y descontextualizados *trouvés*, son ensamblados en estructuras tridimensionales.

El *assemblage* está relacionado cercanamente con el *collage* y al igual que éste está asociado con el cubismo; aunque sus orígenes pueden ser trazados aún más atrás que el *collage*, éste puede caracterizarse por los materiales usados y por el modo en que son tratados. En un ensamble, los materiales banales y arbitrarios retienen su identidad individual, física y funcional, a pesar de la manipulación artística.

El término ensamble fue acuñado por Jean Dubuffet (1901-1985) en 1953 para referirse a sus series de *collages Butterfly-Wing*.<sup>4</sup> En 1954 Jean Dubuffet extendió el término al cubrir las series de trabajos en tres dimensiones hechos de materias primas naturales (esponjas) y objetos. Jean Dubuffet denominó *assemblage* a sus series de litografías basadas en *collage* de papel que datan de aquel año: *The Duke* (de esponja, 1954).<sup>5</sup> Aunque éstos fueron *collage*, él sintió que tal término debería ser

---

<sup>3</sup> Herta Wescher, *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1980, p. 9. Las cursivas son mías. Véase Karin Thomas, *Hasta hoy*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p. 150. “Este arte, que reúne formas del manierismo exhibicionista de Sade, del *collage* automático y de la interpretación reflexivo-crítico, se encuentra en estrecho contacto con el desarrollo del teatro absurdo surrealista, cuyos primeros representantes importantes son Louis Aragón y Antonin Artaud.” Las cursivas son mías.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 231. Véase Waldman, *op. cit.*, p. 244.

<sup>5</sup> Diane Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1992, p. 244. Véase foto 1.1.

reservado para las obras de *collage* de Georges Braque, Pablo Picasso y dadaístas del periodo entre 1910 y 1920.

El concepto de ensamble alcanzó un amplio dominio público por la exhibición *The Arts Assemblage* en el MOMA (Museum of Modern Art) en Nueva York, realizada en 1961. Ésta presentó obras de casi 140 artistas internacionales, incluyendo a Georges Braque; Joseph Cornell (1903-1972); Jean Dubuffet; Marcel Duchamp (1889-1968); Pablo Picasso; Robert Rauschenberg (1925); Man Ray (1890-1976), y Kurt Schwitters (1887-1948), *Hannover Merzbau* de 1925 (destruido).<sup>6</sup> 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 esas superficies.

La inclusión de objetos y materiales reales extendió el rango de posibilidades artísticas e intentó hacer un puente entre 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 ensamble puede ser trazado hasta el ámbito literario de la Francia del siglo XIX. En la poesía de Stéphane Mallarmé, especialmente en un poema "*Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, adoptó una técnica en la cual fragmentos poéticos eran colocados juntos en arreglo semánticos y tipográficos inusuales."<sup>7</sup> Guillaume Apollinaire extendió más tarde este método 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 vanalidad de tales objetos.

En las artes visuales, uno de los más notables intentos de usar materiales no artísticos puede encontrarse en la *Little Dancer Aged*,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 246. Véase foto 1.2.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 102.

versión en bronce (1880-1881, Londres, Tate Gallery) de Edgar Degas.<sup>8</sup> En un intento de lograr un mayor realismo, Degas incluyó una falda real y cabello plástico en la versión de bronce, y la versión original, de cera y plastilina, también incluyó 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.”<sup>9</sup>

Los ensambles que surgieron del cubismo incluyen piezas como *Still-Life* (1914; Londres, Tate Gallery) de Pablo Picasso,<sup>10</sup> compuesta de elementos de madera tallada y detalles de tapicería, destinada a colgarse en la pared. El bronce pintado de *Glass Abisnthe* (1914, Nueva York, MOMA) incluye una cuchara, sin soporte.

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 *Merz Construction* (1921, Filadelfia, Museum of Art). Ésta fue hecha de piezas de madera, malla de alambre, papel y cartón para crear una obra deliberadamente fea, característica de la estética dadaísta de Schwitters.

Los *ready mades* de Marcel Duchamp mostraron un intento antiartístico similar, pero requirieron poco trabajo de ensamblaje.

Las obras de los constructivistas rusos ocasionalmente incorporaron también la estética del ensamble, pero fueron descritas mejor como construcciones. Los materiales usados eran más placenteros estéticamente y más maleables, y los elementos separados eran transformados y absorbidos en una obra unificada.

La facilidad con la cual los objetos pueden ser yuxtapuestos en el ensamble lo hizo el medio ideal para los surrealistas en su búsqueda por lo maravilloso. El objeto surrealista se volvió así una parte importante de la producción del movimiento, permitiendo así un equivalente material a la yuxtaposición de entidades distantes incorporadas en la imagen surrealista como en, *Object* (1936, Nueva York, MOMA) de Meret

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7. Véase foto 1.3.

<sup>9</sup> Marchán, *op. cit.*, p. 160.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 38 y 40. Véase foto 1.4.

Oppenheim (1913-1985).<sup>11</sup> Desde la década de los cincuenta, los materiales inservibles o de desecho fueron usados en el ensamblaje para varios propósitos por Robert Rauschenberg y otros artistas de los Estados Unidos.

El término ensamblaje viene del francés *assembler* que, en su acepción más simple, quiere decir unir un objeto o pieza con otras. En el caso de las artes plásticas, con este procedimiento se consigue la creación de otro objeto con características totalmente diferentes a las de las piezas que lo conforman.

En cierto modo, el ensamblaje o montaje resulta una especie de *collage* en tercera dimensión o escultórico; las piezas que lo componen pueden provenir de otros objetos o ser hechas expresamente para colocarse en él con tal o cual función. Los exponentes del *nouveau réalisme* también produjeron ensambles; por ejemplo, *Desayuno* (1960) de Daniel Spoerri (1930).<sup>12</sup> Éstos se realizaron con desechos de comida, ilustrando el consumo humano y, más ampliamente, la sociedad de consumo. Este tema se desarrolló más consistentemente en el *pop art*, el cual enfatizó 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), en la cual se usaron materiales sintéticos brillantemente coloreados.<sup>13</sup>

En obras ambientales, Edward Kienholz (1927-1994) usó el ensamble a una escala mucho mayor y rompió de manera radical con las connotaciones residuales de la escultura en el ensamble, rodeando literalmente al espectador y recreando la realidad en una forma distorsionada. Tenemos un ejemplo en *The Beanery* (1965, Ámsterdam, Stedelij Museum).<sup>14</sup> El uso continuo del ensamble en los noventa ha mostrado que es un medio casi tan flexible e importante para el arte moderno como la pintura o la técnica tradicional de la escultura.

---

<sup>11</sup> Wescher, *op. cit.*, p. 170. Véase foto 1.5.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 234. Véase foto 1.6.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 238. Véase foto 1.7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 239. Véase foto 1.8.

En los años setenta se crea el término *principio collage*. Simón Marchán lo menciona en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*: “el grupo berlinés liberó el término *principio collage* a unos fotomontajes políticamente provocativos”.<sup>15</sup> El término *principio collage* hace que se aumenten los elementos formales, materiales y conceptuales, y dentro de ese término se da el neensamblaje, el *collage* y los medios alternativos que se utilizan actualmente. El arte objetual actual le debe su fundamento a la recuperación de los principios del *collage* en su más amplia connotación. Al respecto Marchán nos dice: “El arte *objetual*, ha sido el primer punto de partida de la reivindicación del *principio collage* y de la apropiación de la realidad convertida en obra de arte.”<sup>16</sup>

En la actualidad se cuenta con un término adecuado para lo que está sucediendo en la arena del arte y puede recuperarse parte de los parámetros históricos. Marchán nos dice:

La recuperación del *principio collage* y la aplicación de la sensibilidad, derivada del mismo, está suscitando toda una serie de reivindicaciones de ámbitos descuidados hasta fechas recientes en sus posibilidades creativas.<sup>17</sup>

## 1.2. INICIADORES DEL ENSAMBLAJE: KURT SCHWITTERS, ROBERT RAUSCHENBERG, KIENHOLZ Y ARMAN

En 1924, en la ciudad de Hannover, Kurt Schwitters (1887-1948) retoma los ideales y actitudes del grupo Dada, y sobre todo a Marcel Duchamp (1889-1968), y realiza por primera vez un *assemblage* con su obra *Merzbau*. A partir de la presentación de los ensambles de Schwitters, se crea el prototipo del ensamblaje tridimensional. El *collage* y los objetos del grupo Dada son antecedentes que retoma Schwitters y también son reciclados por Edward Kienholz (1927), Arman (1928), Jean Tinguely (1925), Marcel Duchamp (1889-1968), Francis Picabia (1878-1953), Tristan Tzara (1896-1963). Se retoman para recrear un objeto artístico

---

<sup>15</sup> Marchán, *op. cit*

que no es pintura, no es escultura y que se denomina o se le conoce como *assemblage*.<sup>18</sup> En los ensamblajes de los nuevos realistas se lleva a cabo la transformación de los *ready mades* con elementos morfológicos que sirven a un nuevo repertorio con la revalorización de la objetividad como base de partida. En los *assemblages* los objetos se convierten en situaciones congeladas del destino humano al remitir su pátina de decadencia, su penetrante lenguaje material al grotesco brillo de modernidad convencional de cada día.

Kurt Schwitters, nos dice:

Esta mañana he visitado el lugar donde los basureros vierten su carga. ¡Dios mío, qué bello era! Mañana me traerán algunas piezas interesantes de este montón. Entre ellas, unos faroles rotos para que pueda admirarlos o, si usted quiere, utilizarlos de modelo. Están oxidados y doblados. Uno de los basureros me lo trae. Este montón de cubos, cestos, ollas, cazos, latas, cables, faroles, pipas, tubos de chimenea que la gente ha tirado, sería un verdadero tema para un cuento de Andersen. Creo que esta noche soñaré con él y en invierno no me dará trabajo. Si viene usted a La Haya le llevaré con gusto a dicho lugar y otros dos que constituyen verdaderos paraísos para el artista, a pesar de que sean tan poco vistosos.<sup>19</sup>

Kurt Schwitters recorre un largo camino y descubre tesoros entre la basura y los desperdicios. Este artista da un paso más al incluir en sus cuadros las cosas que Van Gogh pinta o dibuja.

Kurt Schwitters es la figura central del dadaísmo por sus ensamblajes. Nos gustaría verlo situado en la cúspide del movimiento, pero en la realidad sólo consiguió tener contacto con los dadaístas berlineses ya establecidos, manteniéndose en constante pie de guerra con ellos.

En 1918 se desplaza de Hannover a Berlín con la intención de ingresar en el club Dada. En un café tropieza casualmente con Raoul Hausmann (1886-1971). La fórmula de presentación "Soy pintor y yo mismo cuelgo mis cuadros"<sup>20</sup> despierta la simpatía de Hausmann; sin embargo no se le

---

<sup>18</sup> Ferit Iscan, *Así se hace un collage*, Parramón, Barcelona, 1985, p. 22.

<sup>19</sup> Wescher, *op. cit.*, p. 120.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 120.



admite al club. Comparte la máxima de Tzara: "Dada es el símbolo de la abstracción."<sup>21</sup> Kurt Schwitters ha concebido siempre su arte como abstracto, defendiéndolo como tal con entusiasmo. Para él la abstracción es el nuevo arte práctico de nuestro tiempo, la última fase lógica de la evolución artística del siglo.

El *collage* nace como consecuencia de considerar la creación artística con igual significado que la valoración de los elementos, sin importar el material. Schwitters al describir su proceso creativo nos dice:

que el material no es esencial, tomo uno cualquiera cuando el cuadro me lo pide. Contrastando materiales de distintos tipos, tengo ventaja sobre la pintura al óleo, ya que además de valorar un color frente al otro, una línea con otra y formas frente a formas, se pueden comparar distintos materiales, como madera y arpillera, y a todo artista se le debe estar permitido hacer un cuadro sólo con papel secante, siempre que sepa hacerlo.<sup>22</sup>

En 1919 aparece la primera serie verdadera de cuadros *Merz*. y, *Merzbild Rossfett (Horse Fat)* de 1919 y *Construcción Merz* de 1921.<sup>23</sup> Sus partes principales son trozos viejos de madera y alambre, ruedas dobladas, neumáticos. Todo ello clavado. Los títulos, la mayoría de las veces, están pegados sobre papeles entre números, billetes y otros restos.

Robert Rauschenberg crea en 1953 tres líneas de aplicación o modelos sobre los ensamblajes. Primeramente *combine painting*, una combinación de pintura y objetos encontrados que introduce artefactos industriales que se han convertido en objetos *trouvés*. La expresión poética-abstracta en los *assemblages* y *combine paintings* resulta una mediación entre el lenguaje poético del expresionismo abstracto y la tendencia dadaísta de aproximar el material a los objetos.

Los ensamblajes en particular no pretenden tener un valor de manifestación propia sino que se someten a la lógica del azar. Sólo resultan provocativos en la medida en que enlazan aquello que se ha convertido en el derecho de la civilización. La técnica del *combine*

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 121. Véanse fotos 1.9 y 1.10.

*painting* se sigue desarrollando hacia la tridimensionalidad en los *assemblages* de los nuevos realistas.

Robert Rauschenberg se refiere al *environment* y *acumulation*, basados en los *Merzbau* de Kurt Schwitters, se asemeja al neodadá. El *enviroment* también deriva del *combine painting*, se presenta como arte mágico y sugestivo del horror del *shock*, se convierte en objetos parcialmente usados y ensuciados, en anécdotas puntualmente formuladas.

Edward Kienholz (1927-1994) construye sus *assemblages* con restos de la vida cotidiana. Lo que los *nuevos realistas* (1959) expresan como crítica social irónica, se transforma aquí en humor negro que sorprende por lo absurdo de las uniones de distintos materiales. Lo absurdo en estos montajes de objetos nos refleja una realidad grotesca, oculta en la vida cotidiana bajo el manto del orden y enfermizas pasiones. En los *assemblages* las cosas se transforman en situaciones congeladas del destino humano. El material con su pátina nos indica lo absurdo y lo cotidiano del ser humano. Las cosas pasan a ser imágenes reflejadas y comprometidas en una crítica social, sin que se deslice en ellas la moralidad del dedo acusador. Edward Kienholz maneja “el *shock* curativo, en el sentido clásico de la tragedia, con la auténtica presencia de las cosas, en las que el hombre debe reconocer su efemeridad y sufrirla”.<sup>24</sup>

Arman (1928) efectúa los retratos de sus amigos y lanza el contenido de sus papeleras en recipientes transparentes. Pronto llena otras cajas con análogos objetos: viejas pistolas, dentaduras, manos de muñecas, tenedores, cucharas, tendedores de zapatos, cafeteras, lámparas eléctricas, instrumentos musicales, despertadores, etc., que en su multiplicidad se transforman en elementos abstractos. En tales montones de acumulaciones, Arman aclara que “objetos similares con idéntico carácter funcional no son nunca iguales en su apariencia externa, sino que poseen características individuales que sólo se ponen de manifiesto amontonándolos”.<sup>25</sup> Respecto del término *acumulation*, Marchán nos dice:

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 233 y 234.

La acumulación es una modalidad *objetual*, próxima al *assemblage*, en la que los objetos de uso de igual o de distinta naturaleza son amontonados en una disposición en relieve o son coleccionados en cajas y cofrecitos de plexiglás.<sup>26</sup>

En el montón, los objetos de consumo adquieren una sorprendente vida propia, desarrollan categorías de formas individuales, combinaciones de colores y relaciones de proporción. El amontonamiento de los objetos es sólo caótico en apariencia. Ellos dentro de las cajas transparentes constituyen un horizonte de referencia para la situación de la vida moderna y las tareas de la técnica y el consumo. En ellos se combinan el atractivo estético de los objetos, tendencias dadaístas y alusiones irónicas a los mecanismos que determinan la vida moderna.

En las acumulaciones de Arman se pone de manifiesto, con claridad lapidaria, la aplicación de la técnica del *collage* por parte de los *nuevos realistas*.

El objeto se transforma dentro del contexto artístico en un documento de la vida, suma ejemplar de sus funciones de consumo y utilización. La poesía de la composición, que con Schwitters era aún el principal criterio del colega, retrocede ante la explosiva acción directa de las relaciones cotidianas.<sup>27</sup>

El lenguaje de Arman es la cantidad; los objetos serían acumulados, entonces, en agregaciones al azar, como resulta "en *Acumulation*, jarras esmaltadas en una vitrina de plexiglás de 1961 y *Acumulación monocromática*, núm. 1520, tubos de pintura al acrílico sobre lienzo de 1988-1989".<sup>28</sup>

Exhibir el contenido de objetos de un basurero escogido casualmente como una obra de arte era, desde luego, una idea que habría encantado a cualquier dadaísta. Otro de los juegos preferidos de Arman (1928) era envolver una masa de objetos del mismo género en una matriz de

---

<sup>26</sup> Marchán, *op. cit.*, p. 166. Las cursivas son mías.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 234. Véanse fotos I.11 y I.12.

poliester líquido, que les conteria un espúreo brillo de joya. En su exposición de 1969 en el Stedelij Museum de Ámsterdam, decía Arman:

Mi técnica de acumulación consistía en dejar que los objetos manipulados por mí se compusieran por sí solos. A la larga, no hay nada más controlable que el azar. Cuando el azar depende de determinadas leyes, por ejemplo cuantitativas, ya no existe el azar. El azar es mi material de base, mi página blanca.<sup>29</sup>

Arman fue el único artista entre aquellos que usaron el *assemblage* como método principal, empleó las acumulaciones casuales como un método de composición que sustituía otros medios más tradicionales.

### 1.3. EL ENSAMBLAJE EN MÉXICO

La utilización en México del *collage* y del ensamblaje la inician los pintores surrealistas y los llamados de “ruptura”. Con una tendencia figurativa y surrealista hay que recordar a Remedios Varo (1913-1963), Leonora Carrington (1917), Alice Rahon (1913-1967) y Wolfgang Paalen (1905-1959), que realizaron sus *collages* hasta los años cuarenta. El surrealismo objetual elevó el objeto cotidiano a la categoría de arte, provocando una revolución en la concepción tradicional de la escultura. Estos lenguajes surrealistas transformaron el concepto mismo de la escultura hasta llegar al actual arte objeto.

Entre los pintores de “ruptura” que utilizaron los parámetros de la vanguardia del *collage* y del *neoensamblaje* están: Manuel Felguérez (1928) con su obra *La invención destructiva* (1964) relieve mural (chatarra de maquinaria, hilo plástico y pintura) en las oficinas de CANACINTRA. Pero el pintor que más utilizó el ensamblaje en México fue sin duda Alberto Gironella (1929-1999), considerado un *pop* culto, con una obra tipo *collage* representativo. Sobre este gran ensamblador Luis Cardoza y Aragón nos dice: “es difícil para mí la obra de Gironella,

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 234.

porque participa de lo plástico y de la ilustración en sus ensamblajes”.<sup>30</sup> Lo anterior quedó demostrado en la exposición que realizó sobre Zapata en 1973, en el Palacio de las Bellas Artes.

En su 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 se premió a Alberto Gironella ya que trabajaba en sus ensamblajes de pinturas y objetos.<sup>31</sup>

Entre las razones por las que el *pop art* no pegó al mismo tiempo 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.<sup>32</sup>

Y concluye: “La figura *pop* nunca prosperó en México.”<sup>33</sup>

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”. Por último Acha asegura que en América Latina debe haber más relación con las construcciones y ensambles en la obra artística, diciéndolo de la siguiente manera: “sin embargo, América Latina necesita más construcciones que subviertan, innoven y construyan, más que su expresión”.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, Era, México, 1988, p. 72. Véase foto 1.13.

<sup>31</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1993, p. 162.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 159.

La consolidación del *pop art* en México se da con su propia impronta en los años ochenta creándose un *pop* mexicano con el *neoexpresionismo* denominado “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.”<sup>35</sup> Sobre el *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; raíces patrias, en lo mexicano.<sup>36</sup>

El pintor mexicano que retoma el *pop art* histórico 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.”<sup>37</sup>

Luis Carlos Emerich analiza la obra de Enrique Guzmán y sobre su tendencia y concepto nos dice lo siguiente:

Profano y místico a pesar suyo, fusionó con frialdad revanchista símbolos, logotipos, imágenes simbólicas, emblemas y objetos-sentimientos, en un juego plástico atractivo por grotesco, insoslayable por fiel a la verdad más dolorosa. Postales nostálgicas, cartas de amos, fotos del álbum familiar erosionado, estampería religiosa y patria, y muchas cosas vistas hasta en los sueños como irónicas de páginas de sociales de revistas o periódico.<sup>38</sup>

Para Emerich los artistas *pop* mexicanos son “inteligentes y técnicos que hallan el modo a la cosa”.<sup>39</sup> Emerich menciona otros artistas

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>36</sup> Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*, Diana, México, 1989, pp. 15 y 16.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

mexicanos que tienen en sus obras algo del *collage*, del ensamble, del *pop* histórico: Ricardo Anguía (1951): “reúne imágenes y objetos como si fueran restos mortales de la historia oficial y sentimental de México, bajo un concepto de cajón sobre nuestra personalidad”.<sup>40</sup> También Alejandro Arango: “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.”<sup>41</sup> Javier de la Garza: “puede verse como un *poskitch* que oculta también el deseo de inventar un *pop art* nuestro exacerbando los delirios mitológicos del ilustrador Frazetta, o seguir de lejecitos el rafagazo gringo de estampería popular surgida a raíz de las películas de magia y espada”.<sup>42</sup>

Antes de continuar con lo sucedido en México durante los años noventa y con la influencia que España ha ejercido al final del siglo XX, hay que establecer una propuesta de definición sobre el ensamble. El ensamblaje o montaje es una especie de *collage* en tercera dimensión o escultórico. Las piezas que lo componen pueden provenir de otros objetos, o ser hechas expresamente para colocarse en el ensamblaje con tal o cual función.

En España se dan algunos *collages* y construcciones geométricas que tienen eco en los artistas mexicanos de la ruptura. En España se cuenta ya con una figura tan importante como es Eusebio Sempere (1923) quien, conjuntamente con Víctor Vasarely (1908-1988), había sentado las bases de esta tendencia. El carácter de *collage* tiene sus “relieves luminosos móviles”,<sup>43</sup> expuestos por vez primera vez en 1955 y juega con el movimiento real de la luz. Muchas de sus primeras obras, concebidas como maquetas de grandes relieves, tienen esta condición, y en ellas emplea cartón, madera, plástico y, en ocasiones, material eléctrico. En los últimos años, dichas obras suelen estar realizadas en acero cromado y hierro transformadas en verdaderas esculturas. Muchas de sus pinturas sobre tabla y gouaches de los últimos años conservan una sugestión de

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 59. Véase foto 1.14.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 77. Las cursivas son mías.

<sup>43</sup> Wescher, *op. cit.*, p. 254.

profundidad, como continuación de lo que habíamos visto en el *collage* más antiguo en papel y cartulina.

Otro de los autores que tienen obra en paralelo con artistas de la ruptura en el México contemporáneo es sin duda Eduardo Chillida (1924) quien ha realizado gran número de *collages*. Se trata de papel, que recorta con formas que vienen a ser transposiciones de sus esculturas a las dos dimensiones. Al respecto Wescher 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.<sup>44</sup>

En la exposición Diálogos Insólitos, Arte Objeto, presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, en mayo de 1997, se elaboraron dos ensayos aclaratorios sobre la propuesta mexicana con relación a las diferencias entre arte objeto, ensamblajes y tridimensionales. Los ensayos que aludiremos se refieren a la idea sobre el neoensamblaje que se tiene en México como parte de lo escultórico y no como la extensión de la superficie pictórica. La propuesta de la presente investigación se refiere a que el ensamble tiene características pictóricas y mi trabajo está ligado a la superficie pared con la idea de que sea parte de la pintura como categoría de *superficie pictórica*.

En el ensayo “Del sujeto al objeto”, Edgardo Ganado Kim establece su definición del ensamble y del arte objeto sobre la base de la lectura de la exposición comentada y analizada en el Museo de Arte Moderno como sigue:

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

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 254.



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.<sup>45</sup>

En el ensayo “Arte objeto”, Carlos Blas Galindo nos da diversos parámetros sobre el ensamblaje en México. Él visualiza la confusión de los términos, sin embargo destaca la necesidad de determinar las características para los ensambles. Con relación a la exposición Diálogos Insólitos que se realizó en el Museo de Arte Moderno en 1997, nos dice Blas Galindo que:

el género prevaleciente en Diálogos Insólitos, Arte Objeto es el del ensamblaje. Se define como *collage* 3D, pudiendo estar resuelto mediante recursos técnicos tales como la reunión de objetos (añosos, muchas y reiteradas veces) elegidos para ser sometidos a la elaboración expresa de ciertos componentes, a la intervención por parte del autor en algunos de los que seleccionó, mismos que por su precariedad, se disponen frecuentemente dentro de cajas, vitrinas, exhibidores, o también bajo capelos.<sup>46</sup>

Por otro lado, Carlos Blas Galindo establece que:

es pertinente referirse a la frecuentísima incorporación de elementos de lo real dentro de la realidad artística de los ensamblajes a modo de subversión, ante la fatalidad mimética de la que el arte no se ha desembarazado, así como convendría reflexionar sobre el carácter añorante de tantos ensamblajes.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Carlos Blas Galindo y Edgardo Ganado Kim, *Diálogos insólitos, arte objeto*, Museo de Arte Moderno/INBA, México, 1997, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 19. Las cursivas son mías.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 20.

Otro ensayo del maestro Blas Galindo, “Artes conceptuales y posconceptuales”, integrado a la revista *Tierra Adentro*, número 102, de febrero a marzo de 2000, nos da nuevas pistas sobre el término ensamble y sus características:

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. Con frecuencia son ubicadas en el interior de cajas, capelos o pequeñas vitrinas que cuentan con la función de resguardarlos y que son a la vez elementos integrantes de la totalidad de las obras.<sup>48</sup>

Reforzando y concluyendo lo anterior nos dice Carlos Blas Galindo: “de manera semejante a los ensamblajes, tanto los montajes como las instalaciones constituyen una especie de *collages* tridimensionales”.<sup>49</sup>

Podríamos concluir que los críticos actuales que han curado exposiciones de arte objeto, instalaciones y ensamblajes no se ponen de acuerdo en dar parámetros sobre el neoensamblaje. Sin embargo, los ensambles con tales características se consideran artísticos y en tal virtud dejan la puerta abierta para que los productores en nuestro país sigan aportando objetos que puedan definirse como neoensamblaje. La presente tesis trata de aportar el concepto que tengo sobre los parámetros del *assemblage* en México con la obra realizada.

---

<sup>48</sup> Carlos Blas Galindo, “Artes conceptuales y posconceptuales”, *Tierra Adentro*, CONACULTA, febrero-marzo de 2000, p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 7.

## FOTOGRAFÍAS



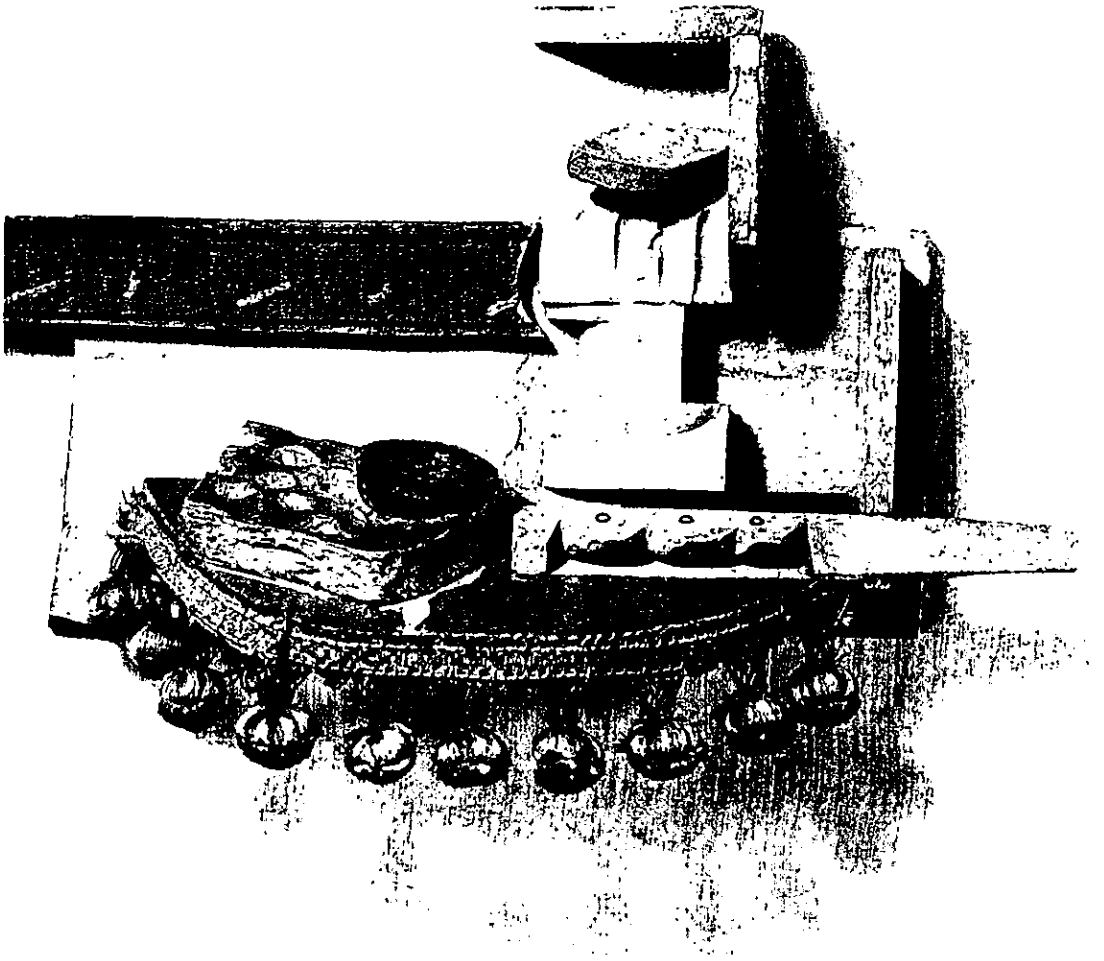
1.1. JEAN DUBUFFET, *THE DUKE*, ESPONJA, 1954



1.2. KURT SCHWITTERS, *HANNOVER MERZBAU*, 1925  
(DESTRUIDO EN 1943)



1.3. EDGAR DEGAS, *LITTLE DANCER AGED*, 1880-1881

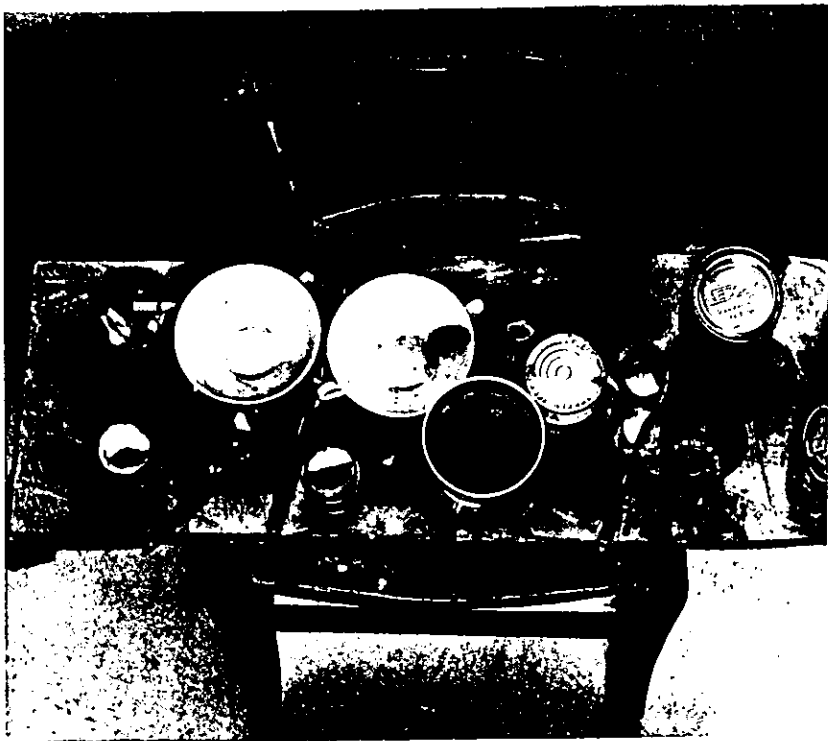


1.4. PABLO PICASSO, *STILL-LIFE*, 1914

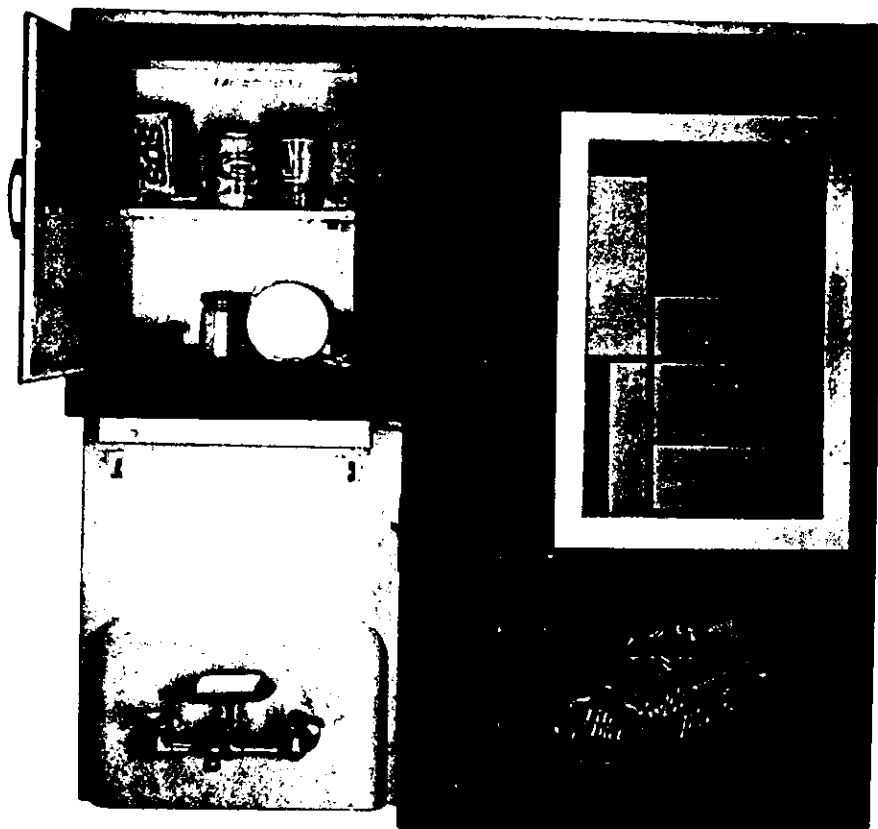


1.5. MERET OPPENHEIM, *OBJETO*, 1936, TAZA, PLATO, CUCHARA, FORRADOS DE PIEL





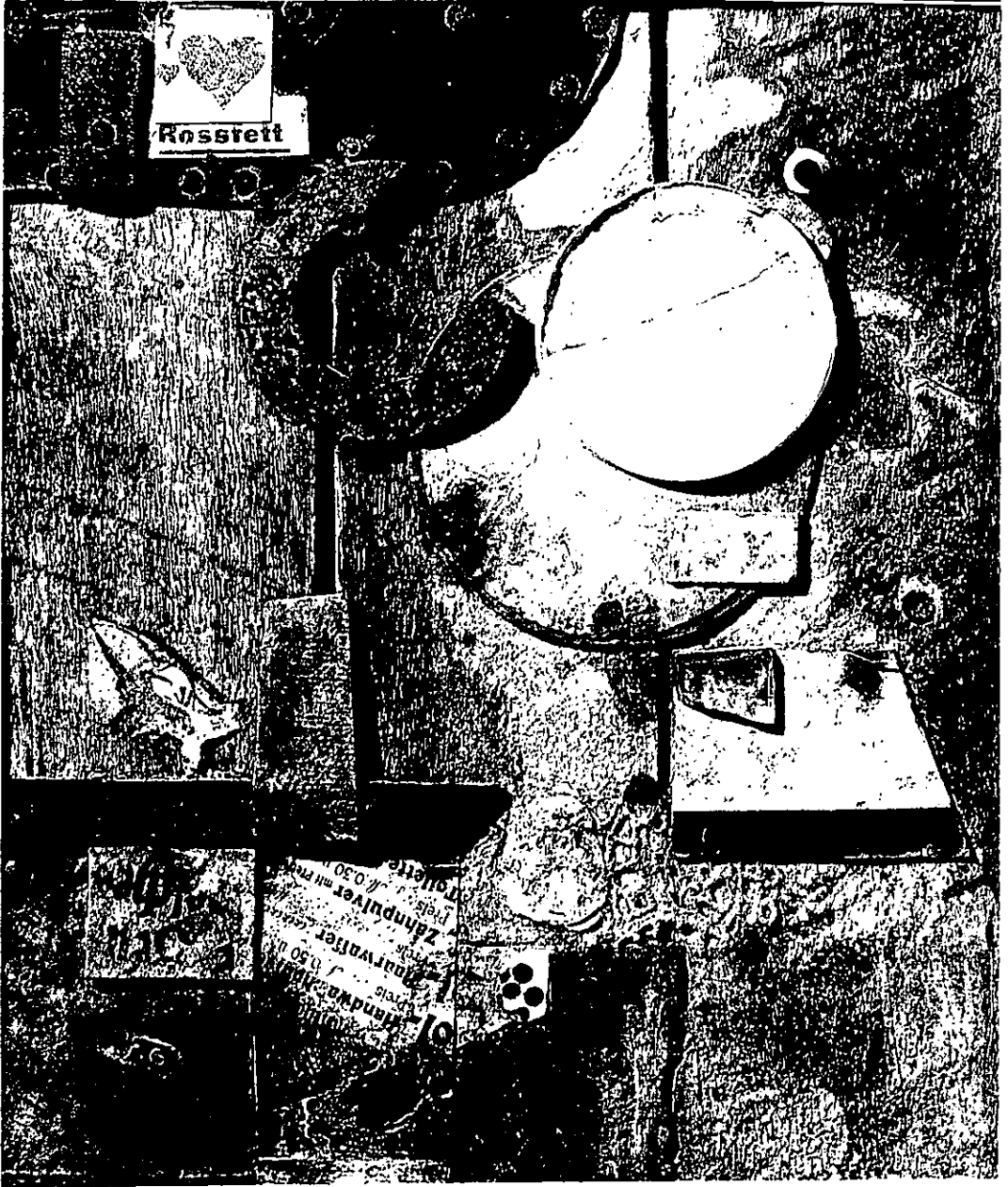
1.6. DANIEL SPOERRI, *DESAYUNO*, 1960



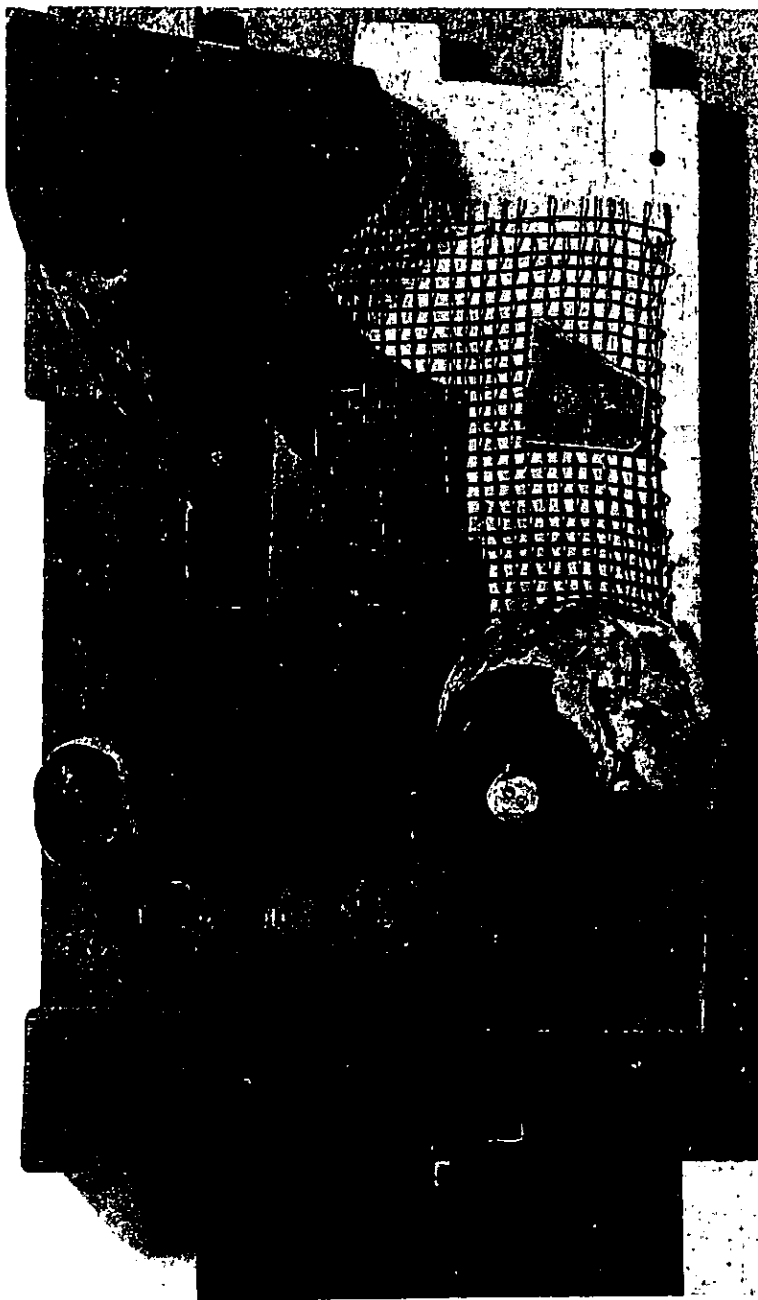
1.7. TOM WESSELMANN, *NATURALEZA MUERTA*, NÚM. 20, 1962,  
 COLLAGE Y ENSAMBLAJE CON PINTURA, PAPEL, MADERA  
 E INTERRUPTOR, 104 X 121 X 13 CM



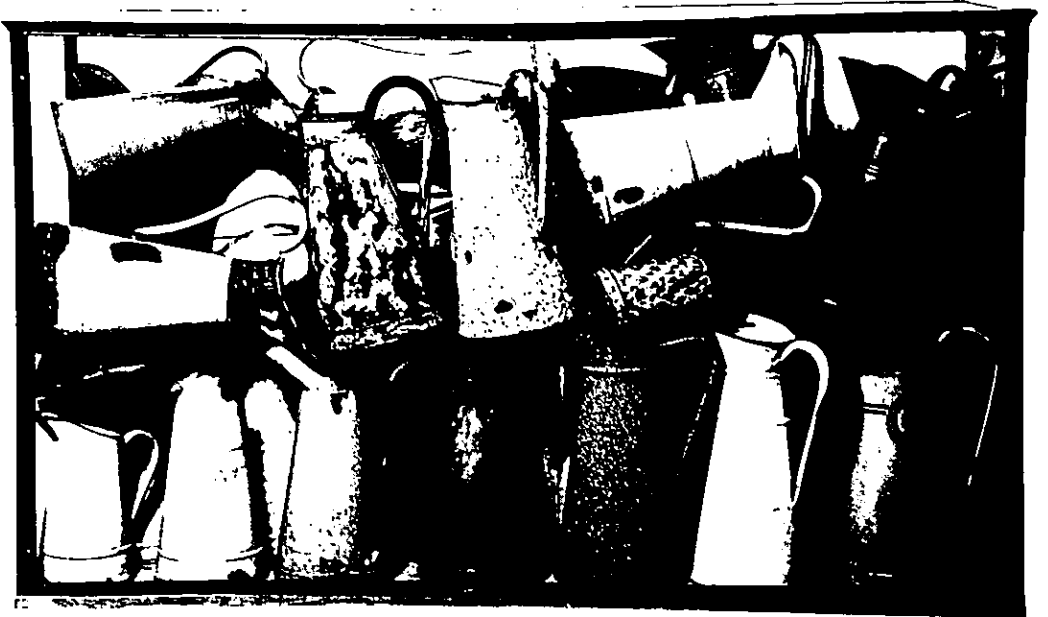
1.8. EDWARD KIENHOLS, *THE BEANERY*, 1965, ENSAMBLAJE



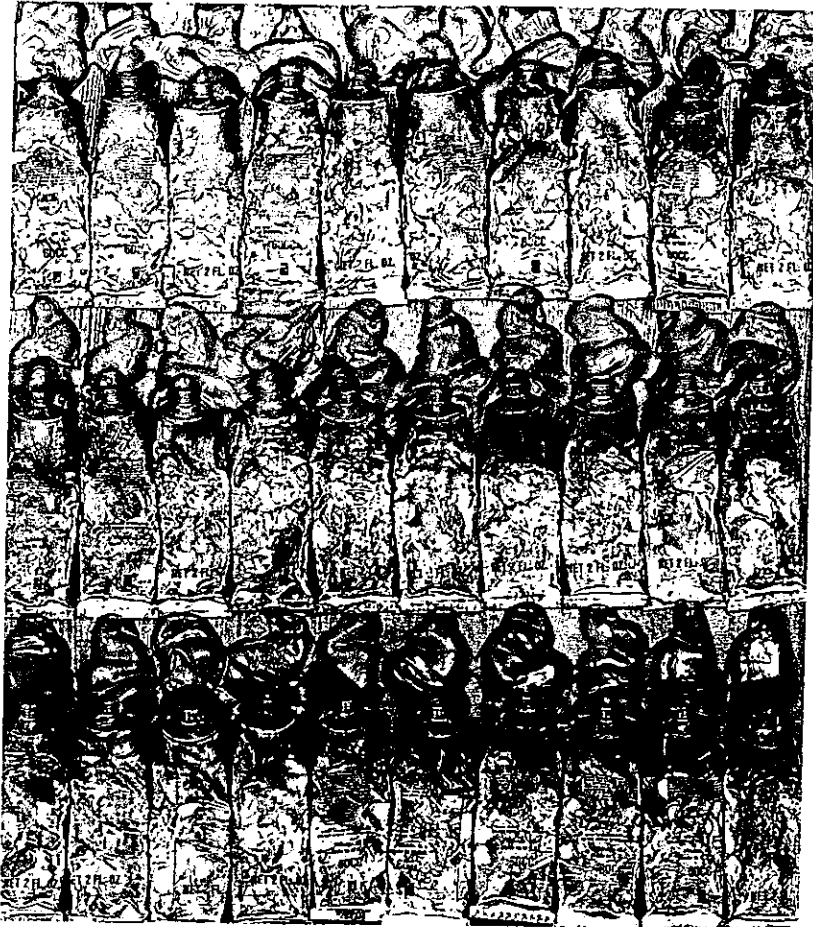
1.9. KURT SCHWITTERS, *MERZBILD ROSSFETT (HORSE FAT)*, 1919



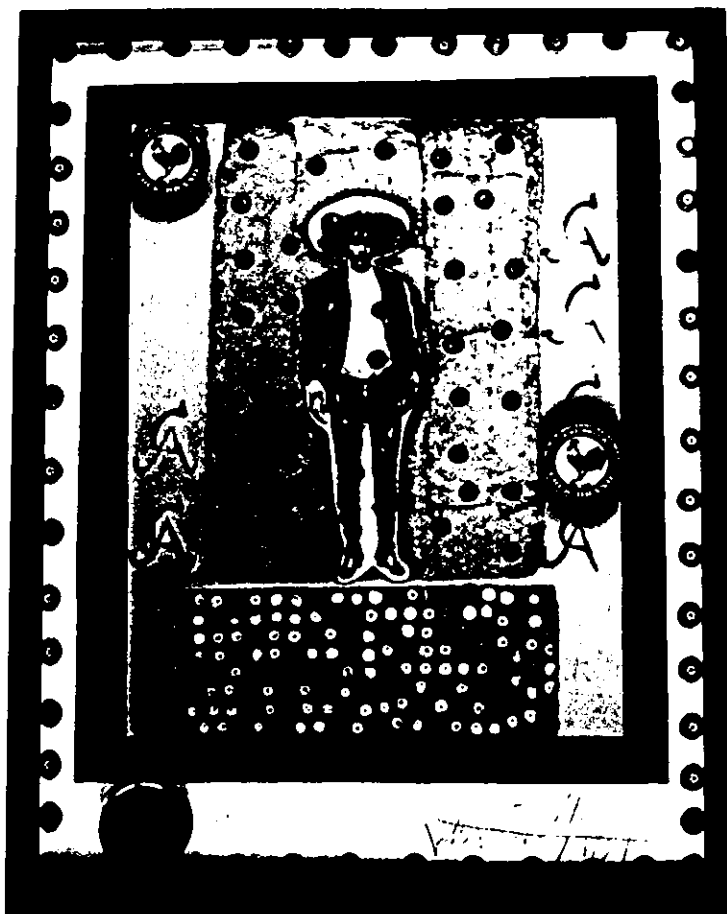
1.10. KURT SCHWITTERS, *CONSTRUCCIÓN MERZ*, 1921



1.11. PIERRE FERNÁNDEZ (ARMAN), *ACUMULATION*,  
1961, JARRAS, ESMALTE EN UNA VITRINA DE PLEXIGLÁS

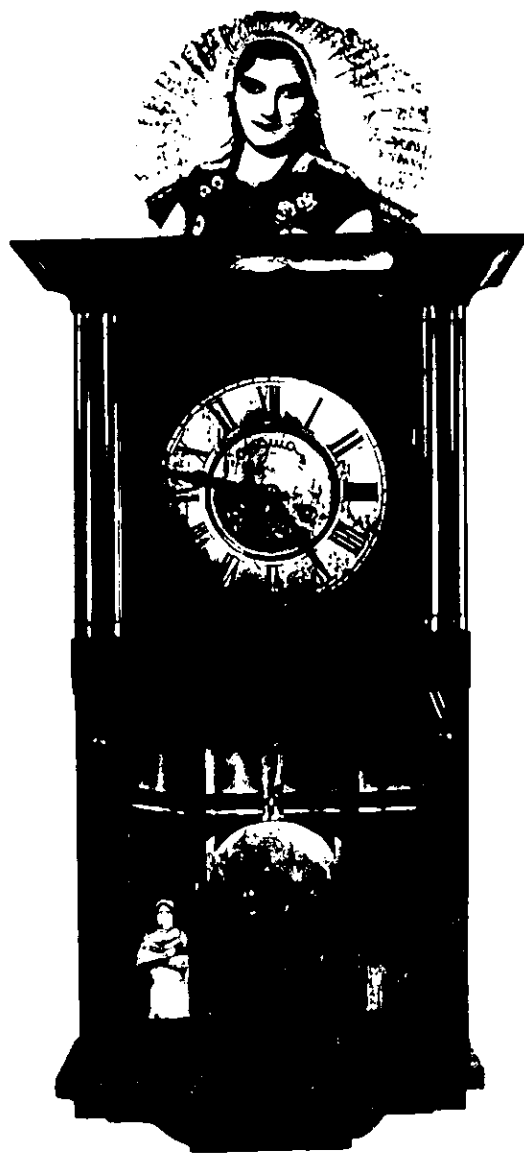


1.12. PIERRE FERNÁNDEZ (ARMAN), *ACUMULACIÓN MONOCROMÁTICA*, NÚM. 1520, 1988-1989



1.13. ALBERTO GIRONELLA, *HOMENAJE A EMILIANO ZAPATA*,  
TÉCNICA MIXTA SOBRE MADERA, 103 X 79 CM





1.14. RICARDO ANGUÍA, *LA PARADA*, 1996, OBJETOS Y ENSAMBLES, 89 X 39 X 21 CM

## 2. PARÁMETROS ARTÍSTICOS DE LA TENDENCIA DEL *ASSEMBLAGE*

### 2.1. EL CONCEPTO DE ENSAMBLAJE EN LA OBRA MERZBAU DE KURT SCHWITTERS

Kurt Schwitters (1887-1948) aporta varios elementos conceptuales en sus ensambles, desde 1914 en sus obras *Merz*. Al respecto nos dice Marchán: “En los *Merz*, se aprovechó del ritual de la destrucción de los objetos, pues para él *Merz* significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra.”<sup>1</sup>

El ensamblaje histórico debía tener los siguientes elementos que dan las características principales:

- A) Al realizar el ensamblaje hay que tener en cuenta que los materiales son irrelevantes y se integran los que exige el cuadro superficie.
- B) Se propone que en el ensamble se aprovechen las características y propiedades de los objetos como base estructural y de composición en el plano pictórico.
- C) Se propone la eliminación de toda distinción formal entre la pintura, relieve, escultura y el objeto ya hecho.
- D) Se propone que el *assemblage* no puede ser considerado ni pintura, escultura o relieve, es un objeto de arte, pero en sentido que no siempre está implícito en la expresión, es un objeto sin calificaciones.

---

<sup>1</sup> Marchán, *op. cit.*, p. 162.

En el libro sobre las técnicas mixtas de Ferit Iscan, Kurt Schwitters (1887-1948), Hannover, 1928, manifiesta sobre los parámetros técnicos, conceptuales, y materiales:

En el fondo, yo no comprendía por qué, de la misma forma que utilizábamos las pinturas habituales para crear un cuadro, no podíamos emplear materiales como 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.

De alguna manera, pensé que trabajar con estos materiales sería como dotar a mi estilo de un cierto punto de vista social, muy pronto me di cuenta de que esa actividad se convertía para mí en un auténtico placer personal, con el tiempo, éste fue el principal motivo que me movió a seguir con tales composiciones. A esta nueva técnica, basada en el empleo de los citados materiales, le di el nombre de *Merz*.<sup>2</sup>

El antecedente de los *Merz* de Kurt Schwitters es el *collage*, ya que se basa esencialmente en la manipulación de papeles recortados y pegados, y da como resultado una superficie plana con relieves poco o nada visibles. Según el libro *La historia del collage* de Wescher, el ensamblador Schwitters comienza, también en 1919, las obras plásticas *Merz*, con patíbulo del placer, con una triada de coche en la que se balancea una cuerda y una pared de cartón oculto a la víctima.

En 1920 construye la primera casa *Merz*, que recuerda la iglesia de un juego de arquitectura, pero en su atrio las ruedas delanteras de una máquina. El *Merzbau* fue destruido en 1943.<sup>3</sup>

Durante diez años, los *Merz* se realizaron de fragmentos de los desperdicios diarios. La obra se extiende al final en su casa de Hannover por dos pisos y un sótano. En un armazón arquitectónico de formas

---

<sup>2</sup> Ferit Iscan, *op. cit.*, p. 6.

<sup>3</sup> Wescher, *op. cit.*, p. 122. Véase foto 2.1.

cubistas, que determinan la impresión global, se ocultan grutas llenas de reliquias sacrílegas, que Schwitters multiplica constantemente, pega con engrudo, pinta y agrupa por temática en: *El tesoro de los nibelungos*, *La gruta de Goethe*, *El ruhr*, *La exposición de arte*, *La cueva del asesinato perverso* y *Merzpicture*, núm. 9 (1943).<sup>4</sup> Las alusiones literarias están incluidas en la estructura plástica. El proceso creativo de Kurt Schwitters se da principalmente en el *collage* y en el *assemblage*. Para realizar sus *cuadros de pedazos de papel*, con los que hizo el gran libro ilustrado de su vida, recoge materiales diariamente y de hora en hora, por donde quiera que estén.

Al principio selecciona, corta y desgarra lo que le llega a las manos: impresos y papeles de embalar, telas y sobre machas borradas con cualquier color. Los pega con dinamismo unos sobre otros. Kurt Schwitters selecciona el material conscientemente y lo ordena con cuidado. También introduce objetos delicados entre los desperdicios sin valor, como papel de seda fino, restos de puntillas y tapices de adorables motivos, que irradian una poesía hogareña. En 1919 realiza composiciones con matasellos que nos imprimen las mismas palabras banales: "Impreso, Justificante, El Secretariado" entre ellos dibuja, escribe con torpe caligrafía infantil y pega también tiras de sellos.

Alrededor de 1921 emplea ilustraciones recortadas de catálogos, revistas de modas y reproducciones de viejas obras de arte, con escenas pintorescas. Estas composiciones están emparentadas con las de los dadaístas berlineses.<sup>5</sup>

La actividad práctica de Schwitters refuerza la tendencia hacia una mayor simplicidad y clasificación de las composiciones. En el *collage*, los elementos 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),

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 122. Véase foto 2.1.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 123.

que tiene lugar en la Galería Sturm, en octubre de 1926, Schwitters escribe:

¡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 razona en mí durante mi trabajo, que he fundido en la forma y ahora suena para ustedes a través de ella.<sup>6</sup>

## 2.2. LAS IDEAS ARTÍSTICAS DE *COMBINE PAINTING*, *ENVIRONMEN Y ACUMULATION* DE ROBERT RAUSCHENBERG

En el terreno del *collage* es Robert Rauschenberg (1925) el que inicia en 1953 nuevos caminos con sus *combine paintings* (pinturas combinadas), al respecto nos dice Marchán:

son síntesis de pintura y de montajes materiales. En ellas se introducen objetos de la producción de consumo que provocan a veces efectos magníficos y fetichistas como, por ejemplo en las conocidas obras *Coca Cola Plan* de 1958, *Diplomático* de 1960 y *No Wake Glut* de 1986.<sup>7</sup>

Añade a la pintura toda clase de objetos y materiales y los cubre de color. Considera aplicable todo lo que encuentra a su alrededor: telas, ropas, objetos de consumo, marcos y paneles. En los campos de color sitúa letras y palabras y compara fotos de la prensa con dibujos intrascendentes. Pinta un paraguas abierto con todos los colores del arco iris y pega en una superficie las ilustraciones recortadas de un libro de historia del arte. Con todo esto no persigue crear obras de arte, sino establecer un puente entre la vida y el arte mismo.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 124 y 125.

<sup>7</sup> Marchán, *op. cit.*, p. 164. Véanse fotos 2.3, 2.4 y 2.5.

*Combine painting* es la unión de la pintura y el ensamble de objetos, le sirve a Robert Rauschenberg para acentuar la acción creativa, en la que somete a la realidad un constante proceso de transformación. Al respecto nos dice Marchán:

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 el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos.<sup>8</sup>

En unión con los *combine paintings* desarrolla, a partir de los principios del *collage*, nuevas posibilidades de representación, mientras que enriquece los dibujos de las ilustraciones del infierno de Dante por medio del *frottage* e incorpora a sus óleos fotografías en blanco y negro o color por impresión en seda. Tales cuadros representan una sorprendentemente documentación.

En ellos se entrecruzan acontecimientos deportivos y políticos, máquinas y construcciones, cuerpos matemáticos y tablas. Junto a los retratos de "Eisenhower y Kennedy, aparecen las obras maestras de Tiziano y Miguel Ángel y entre los últimos modelos de naves espaciales se encuentra el águila; haciendo una comparación con su *combine Monogram* de 1955-1959."<sup>9</sup> Las proyecciones confieren a la superficie una cierta multidimensionalidad, y al sobreponerse las capas transparentes las figuras se entrecruzan como en las visiones de un sueño.

Los materiales de desecho que añade Robert Rauschenberg a sus cuadros mediante su procedimiento *combine painting* deben provocar de una forma natural, dignificar lo que es despreciado como objeto de consumo. 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 convierte 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 para nada botellas de Coca Cola,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 235. Véase foto 2.6.

úras elásticas, pájaros disecados, objetos domésticos y otros restos. Con ello no trata de obtener asociaciones poéticas fantásticas en el sentido de los surrealistas, sino de señalar simplemente la problemática existencial de estos objetos, que mueren por las exigencias del consumo y la producción y que con su fugaz valor desempeñan funciones indicativas de los acontecimientos sociales. La vida eleva a los seres humanos como cometas, para sumirlos después en el olvido. “*Combine painting* convierte así al *collage* en documento activo de la vida, que no está determinada por un contenido concreto.”<sup>10</sup>

El trabajo de Robert Rauschenberg es característicamente escénico, con una lluvia de puntos de interés equivalente distribuidos como islas. El arte de Rauschenberg muestra una abundancia que refleja la absorción sensorial del habitante de la ciudad o la dispersión industrial de los bienes materiales y el derroche.

En la misma medida en que Jasper Johns (1930) tiene relación sutil con el minimal, es lacónico en el estilo, escéptico en las opciones y opone una minuciosa monumentalidad a la sensualidad documental de Rauschenberg. Muchas veces, en sus combinaciones, encontramos de nuevo la noción de reciclaje y reutilización de la basura urbana, de su “redención”, como ya antes lo había hecho Schwitters y en especial en su obra de 1955 *Diana con modelos de yeso*.<sup>11</sup>

El *assemblage* constituye una gran parte del bagaje técnico de Jasper Johns (1930), y en su trabajo hay también una importante componente popular urbana. Pero, a diferencia de Rauschenberg, él no está tan terriblemente interesado en registrar la influencia de la experiencia urbana sobre su sensibilidad personal. Al respecto Marchán nos indica:

El *assemblage* está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a una reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 236. Véase foto 2.7.

<sup>12</sup> Ferit Iscan, *op. cit.*, p. 29.

En las obras de los años cincuenta, Robert Rauschenberg ha experimentado y reciclado el *collage* y los objetos del *ready made* y hace diversas aportaciones para configurar ciertos parámetros del *assemblage*, como son:

- A) Propone que el ensamble tenga tres vertientes *combine painting* *acumulation* y *enviroment*.
- B) Manifiesta que el *assemblage* puede ser utilizado actualmente, así como el “*enviroment* y *acumulation* al integrar a la superficie pictórica objetos de la industria consumista se sigan presentando el objeto como obra de arte”.
- c) Propone “analizar la medición entre el lenguaje poético del expresionismo abstracto y la tendencia dadaísta de aproximarse el material al objeto”.
- D) Propone que el deshacer la forma de los materiales puede efectuarse “mediante su distribución sobre la superficie del cuadro, además de dividir, tocar, cubrir o sobre pintar”.<sup>13</sup>

El antecedente del *assemblage* en Europa se dio en dividir en el *collage* los materiales utilizados. En Francia, al *collage* realizado con materiales sólidos se le dio el término de “ensamblaje” y el *collage* de pintura es llamado *de técnica mixta*. El *collage* o ensamble realizado con materiales sólidos tiene como es lógico otra base preparatoria. El material principal está integrado por elementos corpóreos y, en consecuencia, las obras tienen un cierto relieve.

Generalmente se usa la madera como lo hace Louise Nevelson, (Estados Unidos, 1900-1984). Despojos de madera rota, quemada o pintada, agrupada según distintas formas. A esa madera se le añaden objetos, fragmentos de cosas fuera de uso y chucherías de desecho. Para agrupar este conjunto tan variado deberemos recurrir a “técnicas muy distintas de las del *collage* con papel, realizando *collage* con ayuda de

---

<sup>13</sup> Karin Thomas, *Hasta hoy*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, pp. 108 y 109.



relieves con: clavos, tornillos, relieves de madera. Este tipo de *collage* o ensambles requieren más habilidad y una elaboración más cuidadosa.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ferit Iscan, *op. cit.*, p. 33.

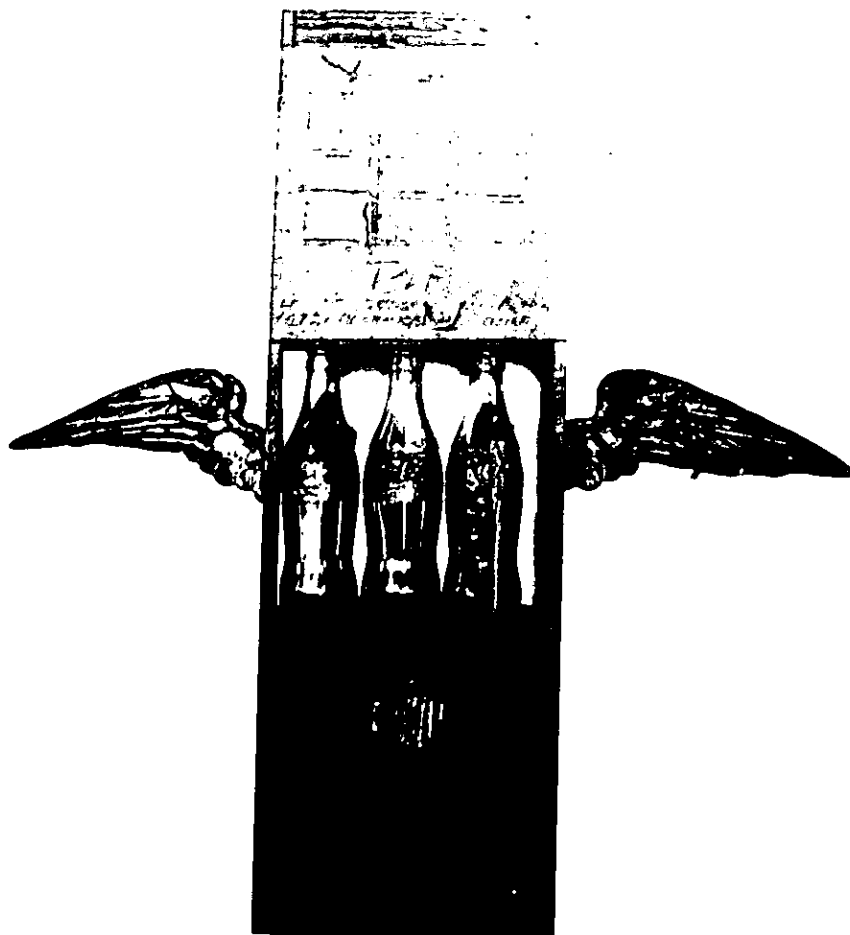
## FOTOGRAFÍAS



2.1. KURT SCHWITTERS, *MERZBAU*, 1920-1943



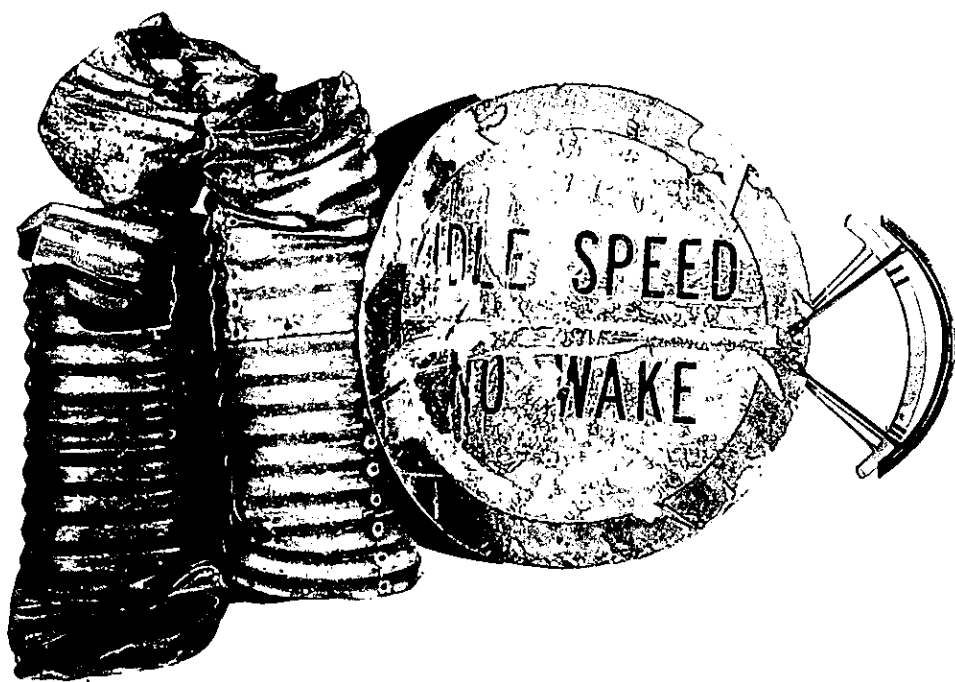
2.2. KURT SCHWITTERS, *MERZPICTURE*, NÚM 9, 1943



2.3. ROBERT RAUSCHENBERG, *COCA COLA PLAN*, 1958,  
*COMBINE PAINTING*



2.4. ROBERT RAUSCHENBERG, *DIPLOMÁTICO*, 1960, *ASSEMBLAGE*  
Y ÓLEO SOBRE LIENZO

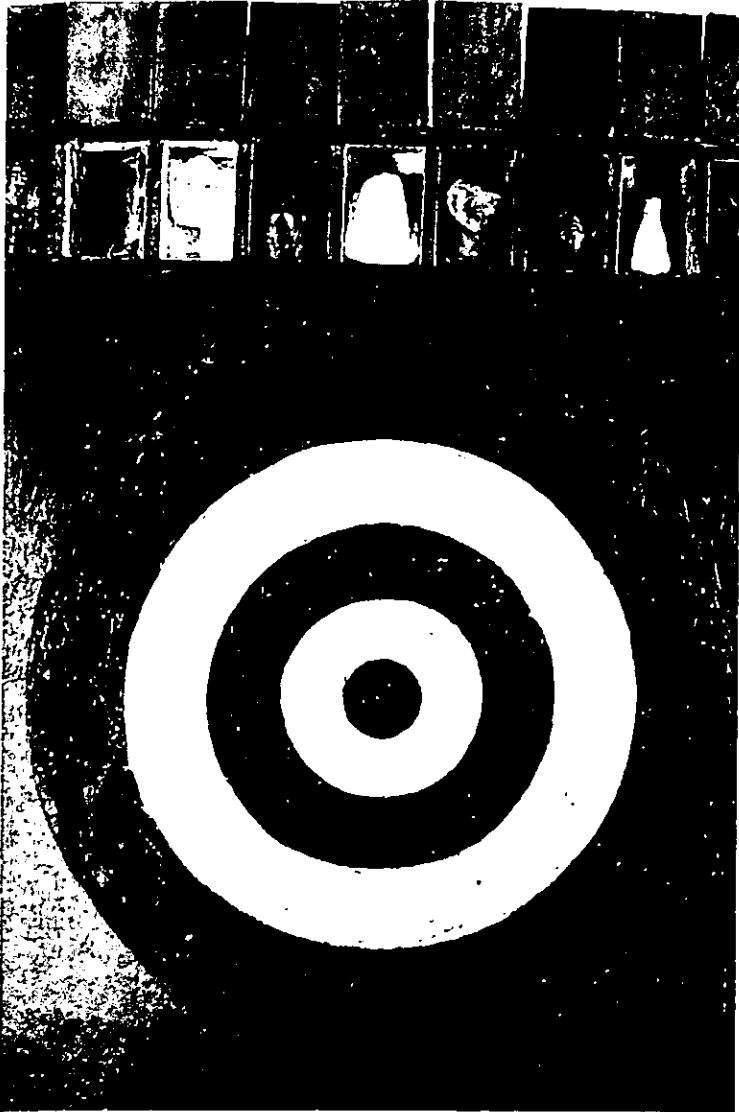


2.5. ROBERT RAUSCHENBERG, *NO WAKE GLUT*, 1986,  
METALES ENSAMBLADOS



2.6. ROBERT RAUSCHENBERG, *MONOGRAM*, 1955-1959





2.7. JASPERS JOHNS, *DIANA CON MODELOS DE YESO*, 1955,  
ENCAÚSTICA SOBRE LIENZO Y OBJETOS DE YESO,  
129 X 111 X 9 CM

### 3. OBRA PERSONAL SUSTENTADA EN EL *ASSEMBLAGE*

#### 3.1. JUSTIFICACIÓN Y CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

El planteamiento principal de la presente tesis es sin duda la apropiación, renovación o reciclamiento de los parámetros del *principio collage* y del *combine paintings*. Partir de los *assemblages* de Kurt Schwitters de 1920 y los *combine painting* de Robert Rauschenberg de 1953 y de otros precursores del ensamble. Los ensambles que se reciclaron para la presente tesis contienen los principios y características del ensamble, en especial en la superficie pictórica. La inclusión o integración de objetos encontrados, materiales de desecho y procesos industriales de construcción ha sido el soporte de mi propuesta de ensamblado al plano pictórico. Sobre la base de los criterios del *assemblage* he venido realizando obras de superficie pictórica que tienden hacia la tridimensión.

La realización de ensambles se hizo bajo dos tópicos: por un lado sistemas orgánicos y por el otro el concepto de cerradura. Los ensambles contienen diversos materiales: aluminio, madera, plástico y otros integrados a la superficie del cuadro. Los elementos de forma, textura, objetos y procesos industriales hacen la integración sobre el plano en pared. Se toma en cuenta la distribución o la composición en la superficie del cuadro hacia la tridimensionalidad.

Las referencias en mi obra del *combine painting* se desarrollan hacia la tridimensionalidad conforme a los nuevos realistas del siglo XX. Utilicé los principios de Kurt Schwitters y de Robert Rauschenberg en los objetos de pared que presento. En el ensamble es indispensable contar con

una superficie pictórica para crear la integración de procesos y objetos industriales.

Los sistemas de ensamble que realicé se construyeron a partir de elegir entre la distribución y la supresión de la forma de los materiales. Los objetos se convirtieron en superficie pictórica al ensamblarlos en el plano.

Los objetivos que se persiguieron en este análisis son

- A) Presentar un nuevo realismo a través del ensamblado, retomando los principios teóricos del *assemblage* y del *combine painting*.
- B) Aplicar en mi obra de los parámetros conceptuales del ensamblaje y de la combinación de pintura y objeto.
- C) Crear ensambles con objetos y procesos industriales vía construcción en el plano sobre pared.
- D) Utilizar procesos industriales para crear espacios entre los planos de la superficie. El proceso se da a través de placas de acero, aluminio o madera con diversos procesos industriales como son: rolado, dobleces y uniones por tornillos, tuercas y sistemas de ensamblaje.

En esta tesis se replantearon conceptos: el regreso a nuestros orígenes primigenios en formas orgánicas y los sistemas de cerrajes como elemento industrial. Me propuse realizar ensambles que no sean un simple pastiche (obra artística que combina elementos de un autor, estilo o época pretendiendo originalidad). Los objetos pictóricos de pared que se crearon tienen formas relacionadas con los sistemas orgánicos y otros con referencias a mapas o forma plana de la tierra.

Al realizar los ensamblajes como organismos que fundamentan la presente tesis y los conceptos de origen, se crearon formas alternativas, renovándose el neoensamblaje. A manera de ejemplificar algunas características que se tomaron para la ejecución conceptual y formal en la investigación, se determinan los siguientes parámetros.

Es indispensable retomar nuevamente conceptos y formas primigenias. Los ensambles que se realizaron con el antecedente histórico y mi propia interpretación y ejecución de la obra dieron origen a superficies ensambladas. Se aportó un nuevo enfoque para dar propuestas mínimas y

posibles formas para un entorno público. Con la construcción de los ensamblajes se puede intervenir en los espacios de nuestra sociedad y los espacios arquitectónicos.

Los parámetros de conceptos vanguardistas del siglo XX, como *assemblage*, funcionan actualmente en el arte, si aceptamos la existencia del neoensamblaje. Históricamente existen características únicas para el ensamble, escultura o pintura. A partir de los años setenta con el posmodernismo y la constante frase de que todo se vale en apropiaciones y reciclajes de las tendencias históricas, se ha perdido lo rígido de la separación de géneros. En las dos últimas versiones de Sao Paulo, Venecia y Kassel, tanto curadores, críticos y sobre todo artistas han borrado los límites o parámetros artísticos o de género y es indudable que la rigidez de las características artísticas quedó anulada.

Sobre la estética del siglo XX Savater nos dice: “lo bello no gusta ni disgusta si no que nos detiene”.<sup>1</sup> La estética del siglo XIX versaba sobre la belleza y cánones establecidos y fijados adecuadamente. Sin embargo, en este fin y comienzos de siglo, es indudable que la estética ha cambiado, se dice del arte malo, de lo horrible como categoría. Savater continúa: “El primordial efecto estético es fijar la atención distraída que resbala sobre la superficie de las cosas, formas, los sentimientos o los sonidos.”<sup>2</sup>

El nuevo objeto deberá trascender y ser algo que se imponga, que no sea desapercibido, que genere un cambio momentáneo y continuo en el espectador. Theodor W. Adorno sostiene que “el logro estético podría definirse como la capacidad de producir algún tipo de escalofrío como si la piel de gallina fuese la primera imagen estética”.<sup>3</sup>

El nuevo objeto no se logra sólo con cánones de belleza que ya no son aceptados actualmente por la crítica, artistas o curadores. Savater nos dice:

La trayectoria del arte moderno, sobre todo el más contemporáneo, nos abruma con distorsiones del sonido y de la forma, nos enfrenta a lo monstruoso, nos familiariza con los desgarramientos de almas sin esperanza,

---

<sup>1</sup> Fernando Savater, *Las preguntas de la vida*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 238.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 238.

ya que el arte no debe de ofrecerse fácil, barato y accesible sino que la belleza sea una promesa de felicidad.<sup>4</sup>

Depende del artista determinar si la obra que realizó se considera dentro de un género académico o sólo se adecua por problemas funcionales de concurso o de otra índole. El ensamblador deberá tener en cuenta los siguientes parámetros que creo son indispensables para la ejecución de la obra:

1. El objeto no se presenta como pintura o instalación.
2. El artista no tiene la intención de resolver el problema de género.
3. El artista no da pistas para determinar géneros, como pueden ser el color, la textura, la tridimensionalidad o el concepto.
4. El artista no resuelve el problema de pared, formal o técnico de la pintura o lo exento de la escultura.
5. La pintura ya no es hecha por pinceladas ni por óleo o acrílico, si no que puede consistir en objetos encontrados o adquiridos.
6. Lo importante es la intención y los problemas que debe resolver el artista plástico.

Al seguir incluyendo la palabra pintura creo que el artista ya no piensa en definiciones o motivaciones tan precisas sobre la denominación pintura. Las características de la pintura con objetos, ensambles como parte de concursos y catálogos, es lo nuevo como pintura en México. Lo que supuestamente debe realizar el artista como género ahora no es importante y podría estar en la categoría denominada pintura.

La combinación de materiales e intenciones por resolver son los elementos que ahora denominan los objetos artísticos. En la escultura, ahora se dice que podría ser una acumulación de objetos. Al respecto Rosalind Krauss nos dice:

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 239.

Pero además de las manipulaciones físicas efectivas de los emplazamientos, este término también se refiere a otras formas de señalización, las cuales podrían operar a través de la aplicación de marcas no permanentes.<sup>5</sup>

En conclusión, no es posible seguir realizando obra artística con las propiedades históricas de la pintura, escultura o instalación que tienen características propias que definen el objeto a través del tiempo. Los componentes de ciertas categorías artísticas han sido desplazados y no pueden ser aplicados al ensamblaje dentro del arte actual.

En consecuencia hago las siguientes propuestas para la creación de obra para el presente siglo, utilizando medios alternativos y del neoensamblaje:

- A) En la pintura ahora no es necesario la superficie, óleo, pinceles y la mano del pintor, lo importante es la idea que se desea transmitir y la propuesta del material. Hay que resolver un problema, técnico, social o personal dentro de la obra. En este caso ya no importa el color o la textura vía manual. El uso del plano es aleatorio a lo que ahora se puede considerar en la pintura. La frontalidad sigue siendo necesaria en la pintura, pero puede ser en forma tridimensional.
- B) En ciertos casos ahora ya no son necesarias la perspectiva, pinceladas, texturas y hechuras por la mano. Los objetos encontrados y dispuestos en una superficie con un concepto previamente determinado sustituyen a los pigmentos.
- C) En la escultura ya no es necesario una obra exenta o transitada o penetrada por el espacio y el espectador. Ahora hay una combinación de objetos encontrados o realizados por las manos del artista en diversas superficies.
- D) La instalación ya no es efímera con espacios u objetos desplazados, no dice nada la forma, se crea un símil a la escultura geométrica minimalista. Hay triques que se compran. Lo importante en la instalación es la idea y la técnica queda desplazada.

---

<sup>5</sup> Rosalind Krauss, *La posmodernidad. La escultura en el campo expandido*, Kairós, México, 1988, p. 70.

En la presente tesis no se agota la categoría de ensamble y la división de características, ya que es absurda, irrelevante y obsoleta la nueva configuración en torno a los géneros.

Debemos aceptar la obra artística y no encajonarla en alguna supuesta categoría o determinado nicho que sólo sirve en momentos históricos determinados. Ahora bien, si no vamos a tener referencias para el ensamblaje en categorías o nichos previamente establecidos, que la crítica ayude a entender el neoensamblaje.

Evitemos encajonarnos en “pos” o “neos” o en simples categorías obsoletas como la pintura y la escultura. Lo importante es generar expectación, conceptos artísticos y quizá cierta descripción de la forma conjuntamente con lo evocativo. Crear categorías o nichos que no dicen nada y sólo confunden al espectador invalida cualquier nueva propuesta en el arte. Hay características para retomar ideas de vanguardias anteriores y el artista debe configurar y aportar nuevas creaciones a partir de lo histórico.

En tales circunstancias, los ensambles que fundamentan el presente trabajo no deben considerarse en alguna categoría artística determinada, sino sólo por referencia histórica. En un primer boceto conceptual sobre las bases que se integran a la tesis, analicé aspectos iniciales para el desarrollo de mis ensambles. En tal virtud, debe tenerse en cuenta:

1. Que para la realización de ensambles, son necesarios los sistemas de producción en serie e industriales, de productos que se hacen en serie y por taller especializado.
2. El mínimo de formas en la hechura, igual y repetitiva.
3. La técnica para la realización del objeto, tecnología sobre la placa de acero, aluminio y madera.

La técnica que se aplicó en la obra opera con acciones industriales de hechura como: los barrenos, lo ancho de la placa, sistemas igualitarios en el objeto por coordenadas horizontales y verticales. Dentro de esa realización el concepto de simetrías y de espacio es fundamental en la

ejecución de la obra. En la mayoría de los ensambles creados por el concepto de cerradura hay dos caras iguales como parte de la obra.

Son formas de repetición industrial y hay que hacer siempre dos de la misma forma (placa de acero o aluminio) para crear una simetría bilateral y espacio real o virtual. El espacio se atrapa entre dos placas y líneas perpendiculares al plano. Primeramente se tiene un espacio total o compacto entre dos caras o círculos geométricos. Y después en rebanadas espaciales o cortadas a gajos perpendiculares al plano se ven espacios regulares cortados por líneas a distancias iguales. Dentro de la técnica empleada se incluye el uso de la computadora en los programas de dibujo industrial. Se utilizó el dibujo por computadora especialmente para hacer los cortes de placa de acero por los sistemas de oxicorte y plasma.

### 3.2. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN: SISTEMAS ORGÁNICOS Y CERRAJES

En México no todos los artistas se han bajado del tren de la modernidad y pocos están en la parada del tren posmoderno, en la estación hay muchos livianos deseando ser recolectores de objetos e ideas. Los ensambles han crecido en tamaño, número, materiales y parámetros formales, ya que pueden ser objetos tridimensionales. Actualmente se crean muchos ensamblajes que no pueden ser ignorados. En tal virtud críticos y artistas han ampliado el concepto de escultura y pintura.

Lo anterior ocurre por un incremento de las tendencias estilísticas y conceptuales como la instalación, mixmedia, tecnologías avanzadas en los ensambles y otras. Hay una diversidad de regresiones como el neoensamblaje lo cual a dado un vuelco en la escena artística. Ahora hay desde neominimal pasando por lo orgánico hasta los recolectores de objetos e ideas como los ensamblajes poshistóricos. Al respecto Arthur C. Dantono nos dice:

el arte no se ha estado moviendo lentamente sino que el concepto mismo de historia en que se movió, lenta o rápidamente, ha desaparecido del mundo del



arte, y que ahora estaríamos viviendo en lo que yo he llamado *época poshistórica*.<sup>6</sup>

Se ha modificado o alargado el término escultura con emplazamientos, intervenciones del espacio, emplazamientos marcados, formas de señalización, depresiones, intervenciones en el espacio real de la arquitectura y emplazamiento señalado. Otro término que se ha venido usando es *neoensamblaje poshistórico*. Sobre este término Danto nos dice: “En la fase poshistórica existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto.”<sup>7</sup> La ampliación ha beneficiado directamente al arte y a los artistas, ya no pueden ser ignorados los objetos que se realizan en la actualidad con las características amplias del término escultura.

Los productores estamos conscientes de esa ampliación, del beneficio del alargamiento del término escultura. Actualmente se piensa más en apropiaciones o transferencias de obras artísticas anteriores. Las rígidas categorías históricas que todavía maneja la crítica del arte ya no son determinantes para desarrollar la obra artística.

En este siglo se ha iniciado en México un nuevo *ensamble* con nuevas características, el género sería “neoensamblaje” y sus especies o apéndices los media, arte objeto, instalación y los retro, neos y poshistóricos. Al respecto Danto manifiesta que: “El arte había alcanzado su final narrativo y lo que se estaba produciendo en ese momento pertenecía a la época poshistórica.”<sup>8</sup> Para los artistas la ampliación del término escultura ha sido asimilada y están despreocupados por tratar de encajonar sus obras en alguna tendencia o género. Ahora están más preocupados por reciclarse, renovarse y apropiarse de alguna característica de obras históricas. Para los teóricos en el arte es importante definir fronteras y poder encajonar la obra en nichos, para poder escribir o entender la evolución de las tendencias históricas; pero para los productores esto no es así.

---

<sup>6</sup> Arthur C Danto, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 147.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 152.

Para el productor, la preocupación de ventilar otra terminología es innecesaria en el presente siglo y sería inútil la creación de cajones estéticos para los “tridimensionales” como Rosalind Krauss determinó en los años sesenta.<sup>9</sup> En las construcciones de la pintura contemporánea se ha perdido el deseo de la ilusión a cambio de una elevación de todas las cosas generando una banalidad estética y por tanto se han convertido en transferencias. Para la pintura, la orgía de la modernidad ha consistido en el regocijo de la deconstrucción del objeto y de la representación.

En cuanto a la deconstrucción de lo tridimensional, ésta es demasiado superficial para ser verdaderamente nula. De cualquier forma, la dictadura de la forma e imagen es una dictadura irónica. La ironía forma parte también del complot del arte, pero el objeto ha jugado a reciclarse indefinidamente, metiendo mano en la realidad.

En las instalaciones, *performances* y en el posmodernismo sólo hay un compromiso con el estado de cosas, al mismo tiempo con todas las formas pasadas de la historia del arte. El objeto contemporáneo hace uso de esta incertidumbre, de la imposibilidad de un juicio de valor estético fundamentado y especula acerca de la culpabilidad de aquellos que no comprenden nada o que no han comprendido que no había nada que comprender.

Las expresiones como el *neoensamblaje poshistórico* tienen que crear su receptor. Es en el fondo una relación convencional. Me preocupa la primacía de la forma, es decir, la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva a un ver sin entender. No es necesario esperar para emprender, ni lograr para perseverar, no es verdad que la pérdida de la cultura escrita esté compensada por la adquisición de una cultura audiovisual.

La reflexión que necesariamente implica el regreso a uno mismo es el ensamble de fin de siglo ya que es un juego visual de diseño y conceptos. Su desarrollo no es única y exclusivamente formal (módulos, simetrías y espacio). Son más importantes las ideas conceptuales y el deseo de comunicar y obtener la atención del público en el momento de ver y tocar el neoensamblaje.

---

<sup>9</sup> Krauss, *op. cit.*, pp. 70 y 71.

Hay que entregarle al espectador una forma que no solamente intuye y verifica, sino juego y decir algo, una idea un concepto firme y contundente. El desarrollo de mis ensamblajes pictóricos genera un fin de época. La pintura y escultura posmodernistas han fracasado y han salido del ámbito mexicano de una manera rápida y eficaz. Tenemos que utilizar nuevos parámetros de distingo para forzar el cambio ampliado del término neoensamblaje que ha beneficiado a los artistas y a los pepenadores de objetos e ideas. El futuro para las artes plásticas será en definitiva acceder a lo tridimensional, idea y oficio.

Hay artistas que no lo son porque no pueden decir qué se proponen, qué discurso han desarrollado. El artista del futuro es más comunicativo de sus ideas que el mismo objeto y sube su página a Internet. Los museos se transforman en video *clip* y el uso de las obras artísticas para sus inmuebles como decoración. El arte seguirá ahora más que nunca sólo para el coleccionista y la gente común sólo tendrá acceso de ver el arte por Internet

### 3.2.1. EL CONCEPTO DE FORMAS ORGÁNICAS

La ambivalencia orgánica en los ensamblajes se da a través de la capacidad de la forma para ser interpretada de forma abierta con distintas connotaciones. La doble imagen en mis ensamblajes generó en diversos planos estructurados entre sí y para el espectador hay una lectura independiente.

Para entrar de lleno a los parámetros en la forma que he asumido sobre lo orgánico, se destacan los siguientes pretextos para crear la forma:

1. Minerales, montañas, fragmentos del cuerpo humano o lava volcánica.
2. Torso humano, corte de un árbol o rama.
3. Concha de mar o volcán.
4. Vegetales, nudos de ramas o cuello de ave.
5. Formas sobre serpientes y minerales.

6. Animal o paisaje.

7. Mapas del país o ciudades.

Los ensambles que se realizaron se fundamentan en lo orgánico y lo acotado con anterioridad por la ambivalencia de la forma orgánica. El proceso creativo para la realización de los ensambles se hace con bocetos y modelos. El conocimiento de obras de otros autores de obras tridimensionales de doble imagen es el fundamento emocional y formal de la realización de los presentes ensamblajes.

Podemos citar a Jasper Johns o Robert Rauschenberg, que realizan *assemblage* con pocas ideas y crean ambivalencias en sus formas y una doble imagen. Esto genera diferentes lecturas totalmente abiertas para el espectador. La emoción y la comunicación de formas ambivalentes y de doble imagen me provocan diversas lecturas personales y son los elementos medulares para iniciar y terminar el proceso creativo sobre el neoensamblaje.

La búsqueda se dio primeramente en la creación de objetos de formas orgánicas, realizadas con las manos y partiendo de modelos a escala. El objetivo es regresar a la base primigenia en el plano hacia una tridimensionalidad y posteriormente a través del diseño, modelos a escala.

Las siguientes características dan el soporte para crear modelos y bocetos:

- A) Planos orgánicos no figurativos.
- B) Materiales como lámina de aluminio, madera, linóleo y placa de acero.
- C) Color y textura del material como epidermis final.
- D) Tamaño, dimensiones y diversas escalas.
- E) Relación numérica de colocación, progresiones y sistemas modulares.
- F) Distribución espacial, sobre la superficie-pared.
- G) Terminados en aluminio o textura del material, color de adentro hacia fuera.
- H) Repetición de formas como temática.

- I) Relacionar planos, espacio y forma orgánica entre ellas para crear ambivalencias.
- J) Creación de formas con doble imagen para el espectador, diferentes lecturas.
- K) Generación de vacíos o espacios con formas planas orgánicas
- L) Diferentes versiones de la misma forma, en diversos materiales.
- M) Diferentes terminados.
- N) La interacción por el color del material y el tamaño con el espectador le da una relación humana entre el objeto y el espectador.
- O) Formas agresivas por el material.
- P) Comunicación al espectador a través de las formas planas, fuerza, vitalidad y frescura en los *neoensambles*.

### 3.2.2. EL CONCEPTO DE CERRADURA

Para la presente tesis he iniciado la construcción de *ensambles pictóricos* y módulos tridimensionales con el tema de la “cerradura” y sus posibles interpretaciones. Hay diversas metáforas que pueden originar que los objetos contengan formas relativas al cerraje como: entradas y salidas, sistemas de cerrajes u otros sistemas de protección. Pretendí desarrollar ensambles metafóricos y tridimensionales que en conjunto o en lo individual otorguen al espectador ciertas relaciones o evocaciones a la protección.

Los sistemas de cerraje se refieren a “protegerse” de lo exterior y no ser presa fácil del que tiene una llave y puede abrir en forma deliberada mi privacidad o mi caja. Me propongo traducir el concepto de cerradura a ensambles que tengan caracteres de belleza y lineamientos de obra escultórica o pictórica y crear objetos planimétricos con simetrías, evocaciones al tema con elementos formales compositivos.

Diversos aprendizajes se generaron en la realización de objetos para la conceptualización del término “cerradura” y a través de ellos se crearon

juegos de formas que logran la forma definitiva. Las posibles metáforas de guardar, tener secretos, mantener quieto en un lugar o estar secuestrado y metido detrás de un cerrojo son pretextos para crear ensambles.

Al elaborar los ensambles con las ideas anteriormente señaladas (el cerrar o abrir, tener bajo llave o situaciones de guardar secretos o bienes), se logrará un juego de ideas y formas que pueda entender el espectador. El ensamble tridimensional crea formas que generan metáforas y determinan la obra desde la óptica de oficio, composición, evocación e incorporación de elementos formales para crear los *neoensamblajes poshistóricos*.

Para el proyecto de tesis me basé en objetos cotidianos como son los cerrajes, los bancos o depósitos que guardan lo nuestro. Con las cerraduras, llaves y cerrajes guardamos también personas en las cárceles y en los hospicios. Todo gira alrededor de un mecanismo de detener la entrada o la salida de objetos, valores y personas que van en esa dirección. Realicé el proceso creativo con las ideas que genera el término cerradura: formas tridimensionales que contengan metáforas, como pueden ser los sistemas para que algo quede guardado, ocultar cosas vía cerrojo, el dejar para uno lo suyo bien guardado, algo que sólo alguien tiene la llave. La sociedad gira alrededor de ese concepto de guardar y defender de otros algo o la idea de que nos quiten alguna cosa.

El ser humano tiene cerrojos en las fronteras personales o físicas o puestos de vigilancia para detener el flujo corporal. Para la propiedad de los individuos o cualquier bien que se tenga que guardar, se utilizan cerrojos que dan tranquilidad a las naciones y a los individuos, a los banqueros, a nuestro cajón personal, con ellos nos sentimos seguros en nuestra casa. La llave en mano es un concepto para las industrias de la globalización que generan tecnología, es una metáfora muy importante de tener algo que se abre sin ser nuestro.

Sólo puede representar una obra que entregue la llave al espectador para que abra la caja de sus ideas. También hay entradas a las fábricas u otras aberturas o cerraduras, mecanismos de producción o de protección, que impulsan sistemas formales y evocativos referentes al tema o que se

desarrollan para guardar objetos e ideas a través de los ensambles que se pondrían a su disposición.

Crear ensambles de pared con el tema de la cerradura es un pretexto para dar un contenido temático y de composición pictórica. Crear objetos que tengan forma y se consideren con epidermis o aspectos que le den la idea de una gran cerradura al espectador sería un objeto alcanzado. Se pensó en determinar la forma quedando supeditada al objeto de origen temático.

La forma debe crear vacíos dentro del volumen. En este caso me refiero a la cerradura como vacío o sistema de simetría, en virtud de que es importante en la propuesta delimitar un solo desarrollo con una sola idea como concepto y forma. 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 vacío o espacio en las obras de ensamble se genera en la línea de investigación de la “cerradura” y en la de “formas orgánicas”. En torno a la pintura y a la escultura siempre se han asociado diversas metáforas del espacio, el juego de las cavidades y lo lleno, el claro y el oscuro. Concretamente en la pintura reciente tiene mucha importancia la idea del “vacío”. Pero no sólo en pintura. A muchos les parecerá que, en lo que va del siglo XX, hay toda una corriente del arte, de la poesía, de la arquitectura, del diseño e incluso del vestido, que sugiere elegancia, por los ámbitos espaciosos con pocas cosas, por las líneas simples, por un cierto despojamiento e incluso una cierta “pobreza”.

Las razones que lo justifican son variadas y más o menos convincentes. Como es sabido, especialmente en lo que hace referencia a la arquitectura y al diseño, han abundado durante años las ideas que provienen de la estética del racionalismo y la funcionalidad, también de un gusto europeo por el aireamiento, por la claridad y por la higiene. Asimismo, ha habido una atracción por los ambientes de calma de influencia japonesa.

Otra razón de poco peso, como también se sabe, es creer que una tendencia hacia lo mínimo podría constituir una nueva táctica para acabar con el mercantilismo en el que caen las cosas demasiado materializadas,

demasiado sólidas, e incluso demasiado amuebladas. Pero todo esto no agota el porqué de esta atracción.

En la pintura y en la escultura los efectos del espacio son ya visibles, no solamente en una parte importante del arte, la poesía, la arquitectura o el diseño en general, sino también por los gustos que hoy se tienen por tantas cosas sencillas y puras, y por todo el cambio de mentalidad de la nueva generación.

No se quiere decir con esto que las obras de arte que “representan el vacío” (cerraduras o los neoensamblajes realizados para la presente tesis), en las que no hay nada o pocas cosas, serán las que precisamente nos harán vivir esta experiencia.

Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí. Una cosa es la pretendida “representación del vacío” y otra muy diferente encontrar un mecanismo capaz de sugerirlo en nuestra mente, *quién sabe si en lugar de ser algo vacío sea algo muy lleno*. Se trata de saber vivir con él, de tenerlo como un telón de fondo, como lluvia que cae sobre nosotros.

El neoensamblaje de hoy, con sus “vacíos” que muchos creen fríos, con sus llenos solemnes, despojados o totalmente cubiertos, es en ocasiones tan distanciadamente solitario que algunos incluso lo encuentran desconectado de la historia. Por el lado del material, es fundamental para el desarrollo de mis ensamblajes el vacío o espacios reales o virtuales y su construcción en forma simultánea, lo formal en la forma, lograr la composición y el uso del material adecuado. Los ensamblajes deben dar la idea inicial de la cerradura y de lo que podemos entender por cerrajes en el objeto. Su composición como propuesta conceptual debe ser más amplia que el término cerraje apoyado en la forma.

Los materiales empleados para la construcción de los ensamblajes van desde el aluminio, placa de acero, madera, linóleo hasta los productos de la industria de consumo masivo para fábricas y construcciones. 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 de ciudades de alto desarrollo artístico.



En el presente proyecto traté de que las formas planas dieran fuerza, vitalidad y frescura en los neoensamblajes. Los objetos tridimensionales que se presentan generan formas con una sola idea, la conceptualización de la cerradura desde el punto de vista formal, social, metafórico y de materiales. Hay que transmitir nuestras ideas a través de la forma y en mi caso con los materiales industriales o de fabricación masiva, ya que son inherentes a mi generación, a lo que yo vivo.

El neoensamblaje se adecua a las nuevas tendencias de la globalización, de las que ningún artista se salva en el mundo y que se refieren más a los desarrollos no objetuales e instalaciones y las nuevas características tridimensionales. Las influencias del exterior han creado en nuestro país reflejos y una desubicación conceptual en nuestros artistas.

La obra que se describe es parte de la investigación que durante varios años he realizado sobre los cerrajes, sistemas de cerradura (signo). La simetría bilateral que se aprecia es protagonista toda vez que hay un doble reflejo o espejo en la forma. Dos caras iguales que se proyectan una a la otra de igual tamaño y espesor creando una dinámica que profundiza la forma.

La simetría en mi obra crea la base compositiva para lograr el reflejo en formas similares y encontrar un espacio circundante e interno. El espacio central y simétrico tiene connotaciones de signo cristiano, donde la placa atrapa el espacio con una cruz reconocida por la cultura occidental. Los barrenos que origina la penetración de los tornillos y sus tuercas generan sustentación, equilibrio, fuerza y dan una lectura de líneas horizontales y verticales en el área central.

### 3.3. MODELOS, PROCESO TÉCNICO Y MATERIALES

Los neoensamblajes que se realizaron para la presente tesis tienen las siguientes características y medidas:

- A) Una pieza de siete paneles de 120 x 45 x 10 cm cada uno (sistema orgánico) que va sobre la superficie-pared. El sustento planimétrico es

rectangular y se ensamblan formas humanas con cortes y elementos orgánicos primigenios. En cada uno de los emplazamientos rectangulares hay de 3 a 5 ensambles planimétricos. El material utilizado es lámina de aluminio con sus tuercas y tornillos. Se hace una secuencia o narración de panel a panel.

- B) Cinco ensambles planimétricos de tipo orgánico de 200 x 150 x 15 cm cada uno aproximadamente. Forman un conjunto de mapas en pared, planos de ciudades, peces y formas orgánicas. Los ensambles tienen de tres a cuatro elementos y un fondo plano irregular, que rompe el rectángulo como formato.
- C) Tres ensambles planimétricos sobre madera de tipo orgánico con uniones de diferentes materiales. El rectángulo de madera es el que recibe formas en placa de aluminio y linóleo y pintura en acrílico gris. Los ensambles tienen diversas evocaciones como son: águila, laguna y peces.
- D) Siete ensambles tridimensionales de placa de acero que representan sistemas de cerrajes. El objeto es exento y su posibilidad también de ser emplazado en la pared-superficie. Cada uno tiene diferentes medidas. Los modelos por su escala puedan ser urbanos dependiendo de su emplazamiento en el espacio público.

Objetivos que fueron aplicados en la realización de los modelos:

- A) Lograr la creación de composiciones de ensamblaje capaces de dialogar entre las formas orgánicas y sus espacios internos. Composiciones sobre la pared de bajo y altorrelieve con la interacción de formas planas orgánicas primigenias con su debida proporción interna y su posición en el emplazamiento en la superficie preferentemente.
- B) Obtener trabajos compuestos de formas arquetípicas primitivas, orgánicas con reminiscencia a doble imagen, mapas, cuerpos o animales, como objetos rituales y ceremoniales.

- C) Para la realización de los siete paneles rectangulares se hicieron más de treinta maquetas y dibujos preparatorios y se anexan las fotografías respectivas. Los modelos son rectangulares, contemplativos, verticales con su alargamiento y su distribución en el espacio.
- D) Modelos exentos para pared o de transitabilidad con medidas de 40 x 40 x 10 cm cada uno, se anexan fotografías. En acero y densidad de la placa de tres octavos, ensamblados con tornillos, tuercas de media pulgada, que mantengan un diálogo vital entre pasado y presente.
- E) Las maquetas o modelos se realizaron con la idea de que cuenten en el futuro su debida dimensión de obra publica de pared o de transitabilidad. Se tomó en cuenta el espacio requerido en la arquitectura de ciertos edificios, para emplazarlas en entradas de los inmuebles.
- F) Los modelos de lámina de aluminio y de metal se moldearon conforme a bocetos, a través de cortes, dobleces, ensamblajes, pantógrafo, computadora y programas de tridimensionalidad, así como los certeros tornillos y tuercas. Se complementa el área técnica con dibujos por computadora, que se utilizan para el corte de la placa de acero en los sistemas de plasma y oxicorte.

En el proceso técnico se utilizaron aluminio, placa de acero y madera en los prototipos de ensamble. El uso de diversos tipos de materiales industriales generó el arranque en mi proceso creativo. Con la investigación y la aplicación de los materiales idóneos, se desarrolló una metodología para la utilización de los objetos propósito del trabajo. El uso de sistemas industriales para su desarrollo fue fundamental. Los conocimientos técnicos y de los materiales son necesarios para crear los ensambles que se presentan como conclusión en este trabajo.

El ensamblaje de las formas se llevó a cabo con placa de aluminio, verificando el comportamiento y esfuerzo de la lámina que se corta, lija y ensambla. Se debe tener en cuenta la técnica, el esfuerzo del metal, resistencia al ser ensamblada ya que hay que hacer diversos barrenos. La realización previa de los modelos, verificar el volumen real y espacial

adecuado, así como la proporción y calibres de la placa de acero y del aluminio.

Objetivos en la construcción de los ensambles:

- A) Metodología técnica del aluminio conforme a:
- Esfuerzo de la placa, lámina de aluminio.
  - Calibre de la placa, sobre la base del tamaño y esfuerzo del material y del diseño.
  - Resistencia al exterior como objeto urbano.
  - Diversos prototipos de metal, plástico, resina u otros.
- B) Formas técnicas de ensamblaje en aluminio, madera y plástico:
- Por tamaño o proporción del entorno urbano y por diseño.
  - Esfuerzo de los sistemas de ensamblaje.
  - Por elementos formales, ritmos, espacio, dirección y sus temas evocativos.
- C) Diseños en los que se aplicó la placa o aluminio:
- Orgánicos y sus diversos sistemas de construcción.
  - Conceptos de cerrajes y sus posibles metáforas.
  - Por proporción y emplazamiento urbano.
  - Por lenguaje propio y tema.

Para la construcción se tomó en cuenta los modelos, con sus características técnicas aludidas anteriormente y la aplicación de los sistemas industriales. Cada diseño tiene correspondencias al tipo de placa para ser empleada, tipos de aluminio, calibre, cualidades, sistemas o tipos de ensamblaje. Para la placa de acero, el aluminio, la madera o el plástico, se necesitó de conocimientos previos en la técnica que se menciona.

Para el desarrollo de la obra final se realizó lo siguiente:

1. Cortar, doblar, rolar y barrenar.
2. Tomar en cuenta el tamaño y calibre de la placa (aluminio o acero), para ser cortadas o emplazadas y tipos de tornillos y tuercas.

3. Utilización de tuercas y su distribución sobre el plano.
4. La aplicación de barrenos sobre la superficie se dio conforme a simetrías y forma final del objeto.
5. El color de la superficie del ensamble es el material *per se*, se recupero la verdad del material en los neoensamblajes.

En conclusión sobre la construcción de la obra, ésta se llevó acabo conforme a los modelos realizados, en su ensamblaje se utilizó aluminio calibre 16. Se llevó una bitácora del proceso técnico, a través de especificaciones industriales, fotografías y avances de construcción de los ensambles.

#### 3.4. DESCRIPCIÓN VISUAL, FORMAL Y EVOCATIVA DE LOS ENSAMBLES (LÍNEA DE INVESTIGACIÓN ORGÁNICA Y DE CERRAJES)

Con relación a la investigación de lo *orgánico* se describen nueve ensambles para pared en aluminio y madera y se incluye un políptico de siete paneles. Para la línea de *cerrajes* se describen siete ensambles en placa de acero al alto carbón (contiene entre 0.6 y 1.5 % de carbón). Los aceros al carbón son endurecibles con un tratamiento de calor.

En total son veintidós obras que constituyen la argumentación de la presente tesis. Las obras que se describen a continuación están realizadas conforme a los parámetros señalados en los capítulos anteriores. Son formas orgánicas ambivalentes, de doble imagen y cerrajes industriales. A continuación se analiza cada una de las obras ejecutadas.

##### 3.1. *Semilla*

Es un ensamble pictórico para pared que consta de dos elementos articulados. El elemento principal en forma de hueso de fruta, delimitado por una línea fina e interconectada con otro huesillo horizontal conectado en la parte inferior. Tres tuercas sujetan las dos formas creando un

ensamble lo más concreto y mínimo. El huesillo horizontal evoca el final de un esqueleto. El material utilizado es aluminio de apariencia fría y luminosa que crea contrastes entre lo orgánico y lo industrial. Las luces que se reflejan son desconcertantes ya que dos o más líneas lumínicas verticales hacen contrapunto con las dos formas horizontales. En la proporción para el entendimiento de la obra es fundamental la luz y los planos que se intercalan. Uno es de mayor tamaño planimétrico y el otro una forma mínima que evoca su reflejo.

### 3.2. *El mar*

Este ensamble pictórico de relieve sobre pared es un acercamiento al movimiento ondulatorio y efímero del agua. Hay una forma orgánica, estática, vertical que se ensambla en el centro del movimiento ondulatorio. Esta obra refleja una posición opuesta en lo que corresponde a la forma ya que son sólo dos planos interconectados, uno horizontal y otro vertical, que se unen por la necesidad de darse estabilidad y contraponer formas diferentes. Sin embargo, la unión de tres tornillos da equilibrio total y unidad a la estructura. El aluminio, tan formal y no plástico, congela la imagen para darle una elegancia de textura y evocación complementaria al lector de la obra.

### 3.3. *Águila*

Es un ensamble vertical con un eje fundamental. De su centro parte otro elemento horizontal tan importante o mayor al del eje vertical. A las dos formas las une un pequeño elemento orgánico en forma diagonal. La unión de los tres planos es fundamental para generar la referencia a un ave y el posible pliegue de sus alas. El águila va en ascenso y tiene un despliegue hacia el infinito. Al despegar sus alas crea un escape singular en una ascensión vertical y contundente. El aluminio utilizado fortalece el señalamiento de un águila plateada en despliegue o iniciando la partida.

Los reflejos plateados son quiebres de sus alas y formas que se ven movimientos de rapiña.

### 3.4. *Peces y algas marinas*

Es un ensamble vertical con un eje aglutinador en donde se conectan tres elementos en su plano. Tres ondulaciones planimétricas y su propia diagonalidad se unen al mismo eje dando la sensación de que flota. Los planos que evocan se someten o conviven entre ellos peces y algas. Los peces se entrelazan para sobrevivir y realizarse sometiéndose, conviviendo entre las algas. Son formas marinas y sus efectos de movimiento y su unión a un eje que sale a la superficie sugiere que se inicia el ciclo de vida y muerte de lo orgánico para dar vida a otro elemento dentro de la naturaleza. El aluminio es caprichoso en este bajorrelieve, ya que es muy plano, y evoca la soledad que hay en las profundidades del mar. Sin embargo, las formas mínimas y las luces del material sugieren un sabor entre eterno y espejismo marino.

### 3.5. *Paloma y cría*

Es un ensamble que está diseñado para evocar dos personajes: madre e hijo en síntesis. La hembra-madre sale al vuelo con su cría que va cerca o al costado de la madre en forma vertical. Los desplazamientos de los planos generan formas ascendentes que detienen el vuelo de la cría, que va en forma vertical y se eleva. Sin embargo, hay un acoplamiento de madre e hijo que desaparece en el infinito. La escena está interconectada con tres planos en aluminio y diversos reflejos de luz con la combinación de formas diagonales y verticales. El aluminio es muy adecuado para el ensamble toda vez que genera contrastes de formas y reflejos lumínicos en su ascensión. La unidad de elementos organiza un todo orgánico evocador.

### 3.6. Sistema orgánico y humano fragmentado (siete paneles)

Estos ensambles consisten en una obra que se divide en siete partes o capítulos de formas orgánicas y humanoides, que se apoyan en rectángulos del mismo material y que fueron construidas como soporte o plataforma. Las formas en aluminio ensambladas en cada panel son sustantivas a la técnica y generan sustento con adjetivos a los planos. Son formas recortadas, ensambladas con tuercas y tornillos sobre un plano regular, con una supuesta lectura narrativa e independiente a la vez. Sombras y luces son fundamentales para dar lectura de izquierda a derecha como si fueran páginas de un libro que cuentan una historia en siete hojas. La narrativa que se expresa es un todo como puede ser cada uno de los paneles por separado.

Podrían funcionar en forma independiente ya que son planos planimétricos y pictóricos. Sin embrago, la apuesta en un todo nos obliga a hacer una lectura que va del uno al siete. Hay dos hojas similares e invertidas que dan un descanso a la lectura y que un punto y aparte. La lectura genera diversos contrapuntos dobles en el conjunto. En los paneles existen formas que evocan, por ejemplo, la confinación de formas marinas, peces, algas, células, virus, fragmentos humanos, minerales y fragmentos orgánicos en descomposición, que originan una amplitud de formas. Existe una contradicción entre sí pero otorgan una unidad de concepto formal-orgánico.

La sustentación de las formas que están sobre rectángulos iguales les da más fuerza de comprensión, ya que el material de soporte ayuda definitivamente a las formas orgánicas o morfológicas que se van uniendo de panel a panel, de hoja a hoja. Los ritmos y seguimiento de diversas direcciones otorgan riqueza de movimientos al políptico, creando profundidades con las sombra. La conexión de un panel al otro panel hace ciertas narrativas de un pedazo de forma orgánica, que se desarrolla y se desplaza hacia un lugar indeterminado. Al ir sumando las formas de hoja a hoja, se genera un todo.



## TRES ENSAMBLAJES REALIZADOS CON MADERA, ALUMINIO, LINÓLEO Y ESMALTE ACRÍLICO

### 3.7. *Laguna mineral*

Es un ensamble de pared en el que se mezclan diversos materiales que a su vez se contraponen por forma y textura. En la superficie hay profundidad de pequeños planos al plano sustentador. En las aristas del rectángulo de madera se interconectaron formas planas en aluminio con diversos tamaños que crean un marco de perímetro. El ensamble genera diversas sombras y relaciones de espacio entre las pequeñas placas y el plano mayor. En la parte superior se encuentra adherida al plano una forma mineral recortada en linóleo, su dibujo o diseño evocan minerales o piedras. En ese mar plano de grises, en la parte inferior hay cinco óvalos en plástico que forman pequeñas islas en ese mar planimétrico.

La superficie plana, gris y pintada tiene incisiones sobre la madera. Hay diversas líneas cóncavas en forma irregular sin crear un sentido geométrico o conceptual, sino sólo gestos de profundidad o depresión sobre la madera. El relieve cuenta con espacios creados por depresiones en la madera del plano que dan formas en aluminio que están en los perímetros del rectángulo. La evocación del ensamble es sin duda lo orgánico, minerales, metales y sedimentos de madera con sus espacios circundantes y cóncavos en la superficie del plano mayor creando sombras en los perímetros del rectángulo.

### 3.8. *Águila mineral*

Es un bajorrelieve en el que protagoniza un ave en ascenso en su parte izquierda sobre el rectángulo de madera que sustenta la obra. El plano pintado en gris tiene diversas depresiones gestuales en su superficie plana y genera espacios diversos. El águila se para o sobrevuela una isla de minerales que está formada en dirección ascendente y evoca una bota mineral. Se observan las sombras que genera la protección a la isla

mineral por la rapiña. En la parte derecha del plano se crea un espacio casi regular entre una arista perfecta y su contraparte o interlocutor.

El diálogo entre esa línea vertical y su espacio intermedio, creando formas orgánicas adosadas en el perímetro inferior de la derecha, es fundamental en la obra. Los planos de aluminio dialogan entre sus formas contrarias y sus sombras se funden en el espacio logrado entre los dos elementos planos en aluminio. En la parte superior ocurre todo, un espacio generado por los diversos cóncavos gestuales con depresiones irregulares que dan vacíos para respirar totalmente de abajo hacia arriba. La evocación del ave en vuelo se obtiene creando un plano negativo similar en forma pero no en volumen sobre la isla de mineral adherido al plano principal.

### *3.9. Encuadre de un mineral*

El ensamble pictórico que se describe tiene como fundamento hacer evidente la isla mineral y su enmarcamiento con formas pequeñas de aluminio ensambladas en las aristas del plano. En la parte superior izquierda hay un encuadre de forma triangular irregular que enmarca el plano rectangular creando una sombra casi regular. En la parte de la derecha va bajando una forma irregular de derecha hacia el centro creando sombras de ambos lados del plano emplazado con un desenvolvimiento descendente.

En la parte inferior izquierda se encuentran la isla mineral muy visible en forma de pie y sobre de ella un plano de aluminio con cierta evocación de animal que succiona los minerales. El plano mineral o isla tiene forma de bota tirada en el mar gris con un sinnúmero de líneas cóncavas. El sustento orgánico que apunta hacia un espacio generoso en depresiones irregulares cóncavas crea un mar gris uniforme sobre la madera. Este ensamble sobre minerales con sombras y su medio ambiente crea espacios en sus extremos, en las alturas y su propia reivindicación orgánica de los minerales aparentes.

## SIETE ENSAMBLES CON EL CONCEPTO DE CERRADURA

### 3.10. *Cruzamiento*

En la forma superior e inferior se abre el semicírculo que penetra el espacio del signo con cortes en diagonal. En la parte superior se alarga el signo con las dos líneas en diagonal. Lo más importante es el espacio que atrapan las dos caras iguales y simétricas bilaterales. Se crea un volumen virtual y real a la vez que está limitado por los planos recortados. Las líneas en forma lateral son estructuras y formas filiformes horizontales que ascienden o descienden según la visión del espectador. Es una escultura de planos y líneas que sustentan espacio y forma con signo. En tal virtud se cumplen los parámetros planimétricos y filiformes en el ensamble del presente siglo.

### 3.11. *Máscara*

La obra que se describe es parte de la investigación que he realizado sobre los sistemas de cerrajes y cerraduras. En la obra que se analiza hay una ambivalencia que corresponde a una máscara y que, por el otro lado, es una entrada de puerta o cerraje. La pieza es de presencia vertical muy aérea y utiliza la simetría bilateral. Las dos caras iguales son el espejo de la una a la otra, y dan una estructura espacial y formal. El ensamble vertical sustentado por los planos inferiores conectados por líneas que penetran las dos caras de los planos genera una belleza singular.

El espacio circundante y el interno son patentes y sumamente espléndidos en su forma y su visualización. La obra está construida con un espacio que es material visual, éste es patente en los laterales y en su área central simétrica (horizontal y vertical). Los espacios internos provocan una sensación de flotación de la pieza y se ven líneas horizontales que crean la estructura de la forma y la amplitud del espacio entre las dos caras bilaterales. Los ejes o tornillos que se estructuraron en forma vertical y horizontal generan la parte evocadora de la máscara

dándole fortalecimiento al símbolo de cara, máscara que sustentamos los humanos día a día.

### 3.12. *Cerradura al DNA*

La serie sobre el concepto de cerradura se inicia con este primer ensamble tridimensional. La forma redondeada del objeto a primera vista es determinante para iniciar el recorrido visual. En la parte central y simétricamente se deja un vacío negativo en forma de cerraje. La parte central del objeto otorga contundencia a la obra: espacio y volumen. El espacio se da en dos supuestos: el frontal en forma de cerradura y en sus laterales se crea la otra mitad del ensamblaje. La simetría bilateral o de doble efecto se visualiza por el reverso y por el frontal. La interconexión de las líneas que unen los dos planos crea un ritmo ascendente o descendente según el inicio o fin del recorrido visual.

Los ejes o elementos que detienen el espacio entre los dos planos se conectan de lado a lado, con separaciones ideadas ex profeso para crear espacios indeterminados. El vacío se genera entre cada una de las líneas y en los planos internos que se desprenden de la simetría que va de izquierda a derecha con otro tipo de intervalos o conexiones. El ensamble por su lado lateral es tremendamente rítmico y convincente pues las líneas van y vienen con espacios limitados y encontrados entre planos y líneas. Las tuercas son hexágonos y dan a la superficie un contexto geométrico como de puntos. Desde un ángulo lejano se ven remaches, puntos o hexágonos que le proporcionan al ensamble planimétrico una superficie unida, articulada y presentada sin ocultar las tuercas.

### 3.13. *Germinación neoindustrial con cerraje*

Son dos ensambles unidos totalmente diferentes e independientes. Se enlazan en el centro incorporando lo central simétrico con el plano de la cerradura de su exterior. El ensamble circular contiene un elemento recto y conciliador entre una forma redondeada y otra recta en su diagonalidad

total. Tres ejes atraviesan la forma circular y la recta uniendo los dos ensambles en sus partes centrales y simétricas. La germinación ocurre con el elemento recto que brota de la parte central y medular del fruto. La colocación en dirección diagonal es fundamental y sugiere diversas connotaciones de salida, de peso o equilibrio entre un elemento y el del fruto. Hay dos superficies con textura de tuercas y tornillos en dos planos. En el espacio interno concurren ejes horizontales que unen los dos planos de simetría bilateral con sus ritmos visuales de sombra y luz. La superficie del elemento vertical en el segundo plano o en el interior está marcada con líneas más cortas y uniones totales entre cada uno de los planos que unen la forma recta y sustentadora del fruto. En su parte lateral se verifican dos sistemas de coordenadas, en el centro del espacio lateral salen más tuercas y líneas que sostienen la rectitud de la forma. En el espacio lateral se ven diferentes tamaños entre las líneas de sustentación.

### 3.14. *Llave para la cerradura al DNA*

El tema cerradura no estaría completo si no tenemos la llave de la obra. Es importante tener una llave para abrir los ensambles. La forma horizontal del ensamble evoca una llave. Su forma geometrizada es determinante para la serie de cerrajes. Su textura dentro de la placa con letras y números sugiere que la llave abre y cierra. La unión de las líneas tiene sus ritmos, la distancia es similar entre los puntos del recorrido que se hace conforme a la visión de los perímetros de la forma. En su parte lateral hay un espacio que se determina por sus planos y que abarca cierto límite entre las líneas y los planos. Una llave grande causa extrañeza y no se imagina como una llave de mano.

### 3.15. *Cerraje interno*

Es un ensamble con sustentación central interna, con un espacio simétrico y central dentro del plano que no sale por ningún perímetro de la placa. El espacio se concentra en su diagonalidad interna. Es un ensamble que se

encierra en sí mismo con sus planos y su evento principal de forma central y contundente. Sus planos se unen con líneas interconectadas de hoja a hoja. Para disfrutar de una textura más rica y numerosa de tuercas y tornillos hay más líneas que en otros ensambles. Es más rítmico porque los espacios entre los planos externo e interno son de diferente largo y en su interior se crea un movimiento más cercano y rápido entre las líneas.

### 16. *Cerraje con dos aberturas*

En el ensamblaje que se describe hay dos entradas en la misma superficie. La forma abarca dos elementos de entrada y salida que pueden ser espacio que se une dentro del *cerraje*. Es más difícil abrir la cerradura pues hay dos formas de hacerlo y hay dos llaves que deben meterse simultáneamente. La abertura principal es mayor que la otra, está en la parte central y ubicada simétricamente en forma descendente. La segunda se encuentra en la parte superior y es más pequeña pero tan importante como la mayor. El juego de dos formas que pueden abrir o cerrar le da al ensamble mayor dinamismo y complejidad. En su parte lateral hay pocas uniones entre los planos. Éstos se sujetan a las líneas horizontales que tocan los vértices internos de los dos elementos del cerraje. Las líneas horizontales se unen por tamaños iguales. La línea de la superficie no va sobre la redondez de la forma plana sino que se sitúa en coordenadas horizontales y verticales.

# FOTOGRAFÍAS

ENSAMBLES DE PABLO KUBLI

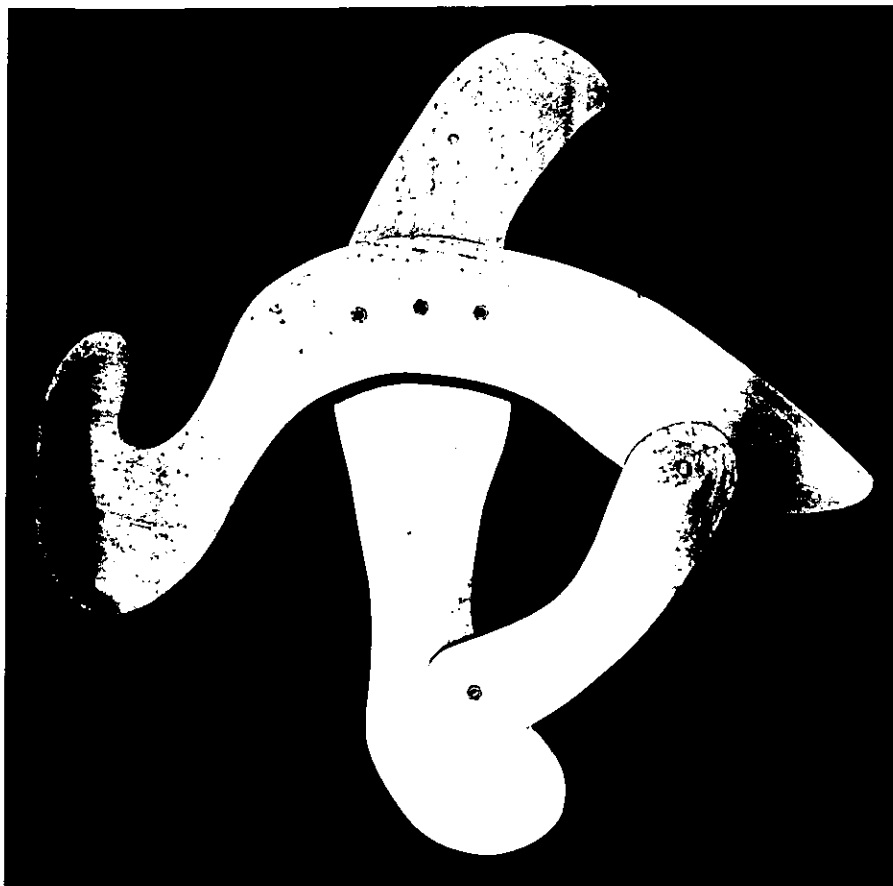


3.1. *SEMILLA*, 2000, PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS Y TORNILLOS, 90 X 150 X 10 CM





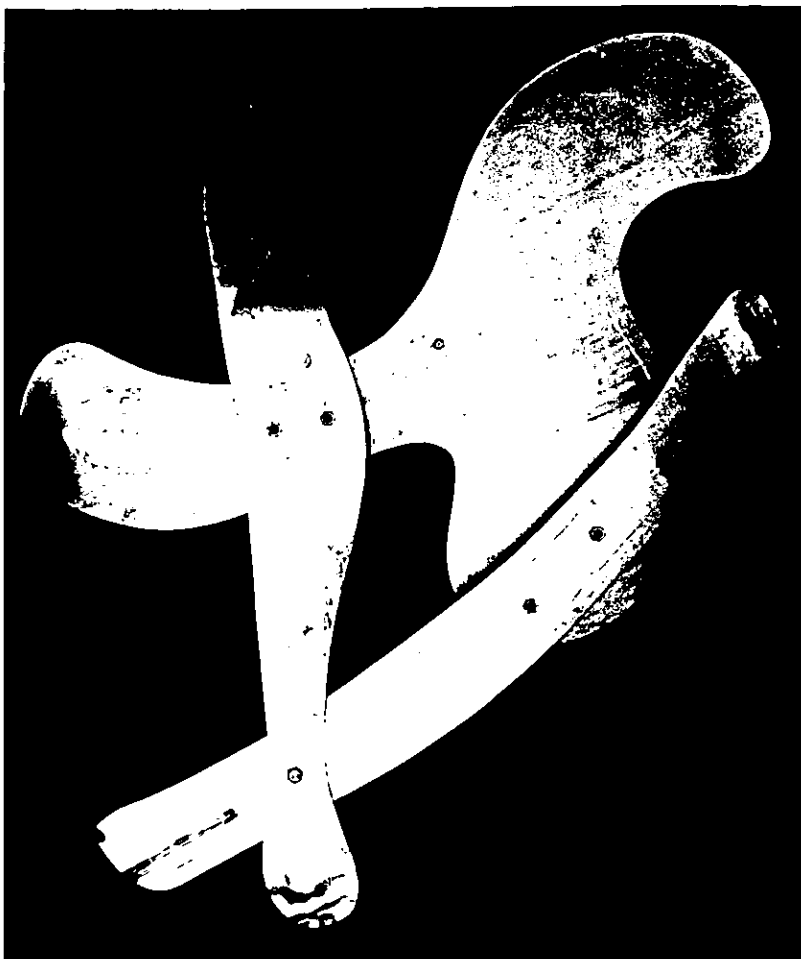
3.2. *EL MAR*, 2000, PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS Y TORNILLOS,  
130 X 90 X 10 CM



3.3. *ÁGUILA*, 2000, PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS Y TORNILLOS,  
122 X 120 X 10 CM



3.4. *PECES Y ALGAS MARINAS*, 2000, PLACA DE ALUMINIO,  
TUERCAS Y TORNILLOS, 150 X 130 X 10 CM



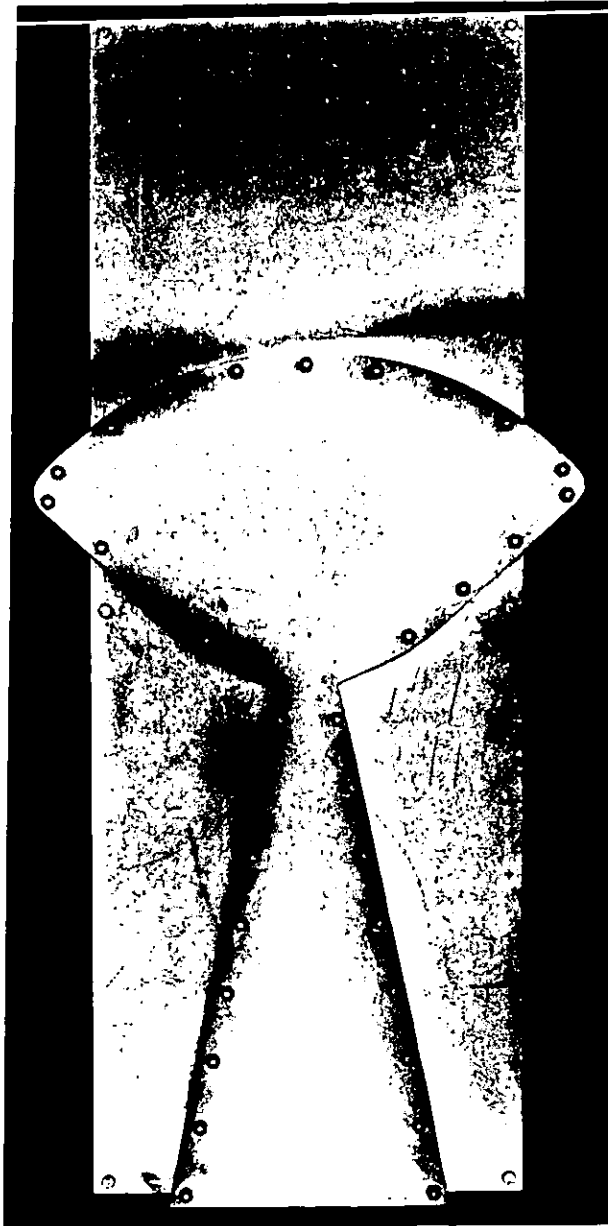
3.5. *PALOMA Y CRÍA*, 2000, PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS Y TORNILLOS, 130 X 110 X CM



3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 X 45 X 10 CM C/U



3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 x 45 x 10 CM C/U

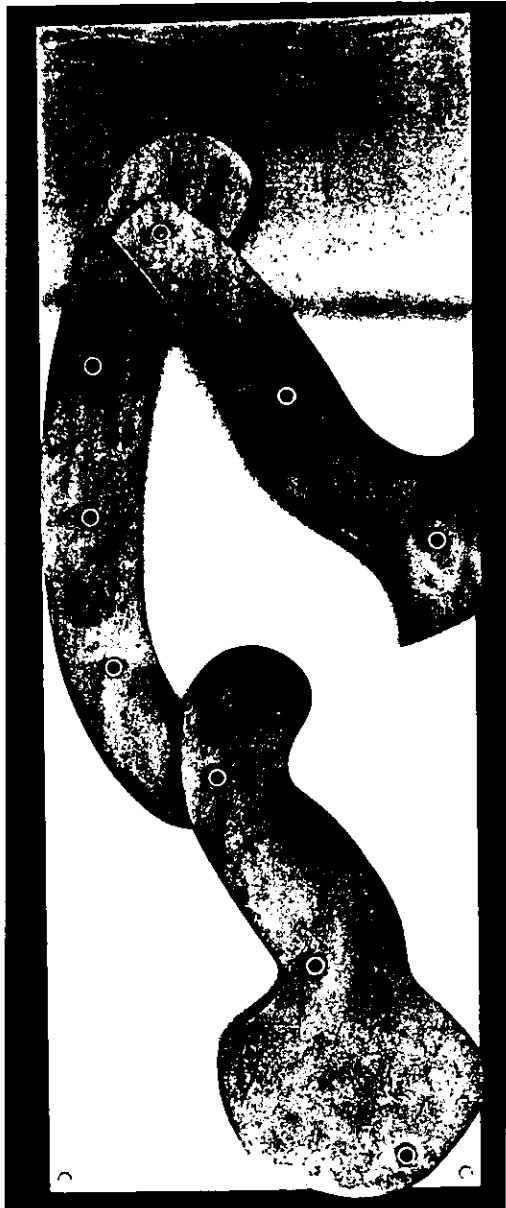


3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 X 45 X 10 CM C/U

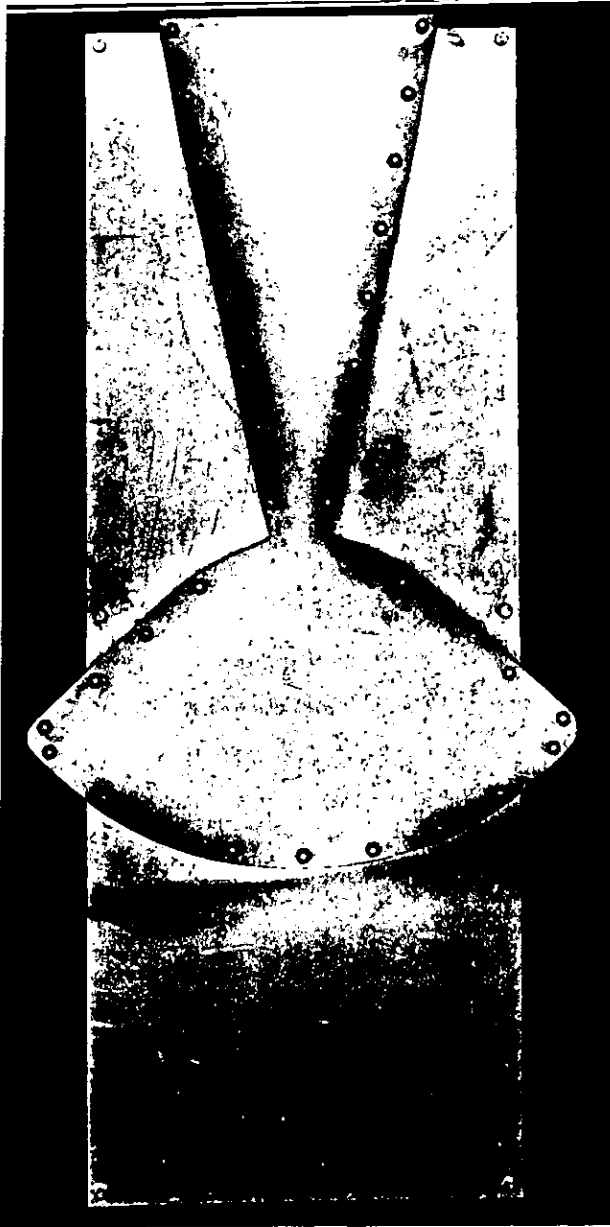


3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 X 45 X 10 CM C/U





3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 X 45 X 10 CM C/U



3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 X 45 X 10 CM C/U



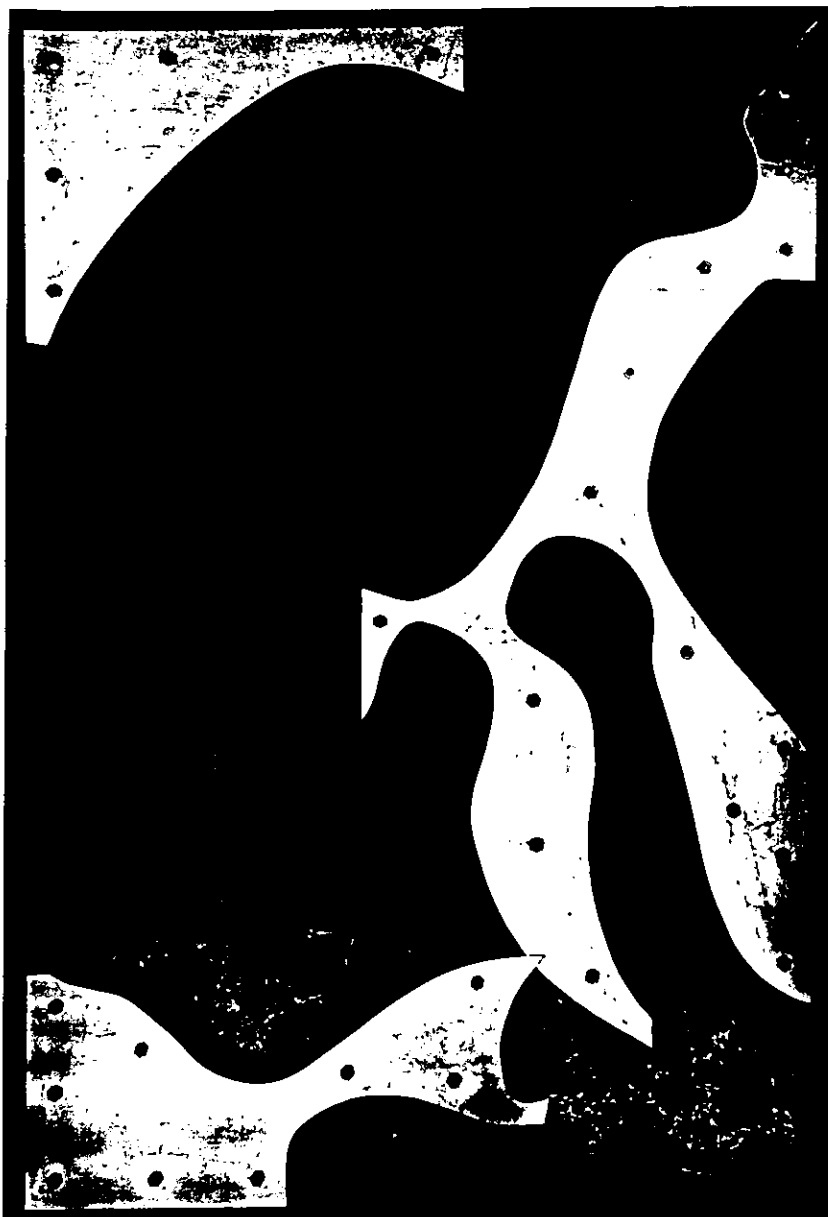
3.6. *SISTEMA ORGÁNICO Y HUMANO FRAGMENTADO*, 1998,  
POLÍPTICO (SIETE PANELES), PLACA DE ALUMINIO, TUERCAS  
Y TORNILLOS, 122 x 45 x 10 CM C/U



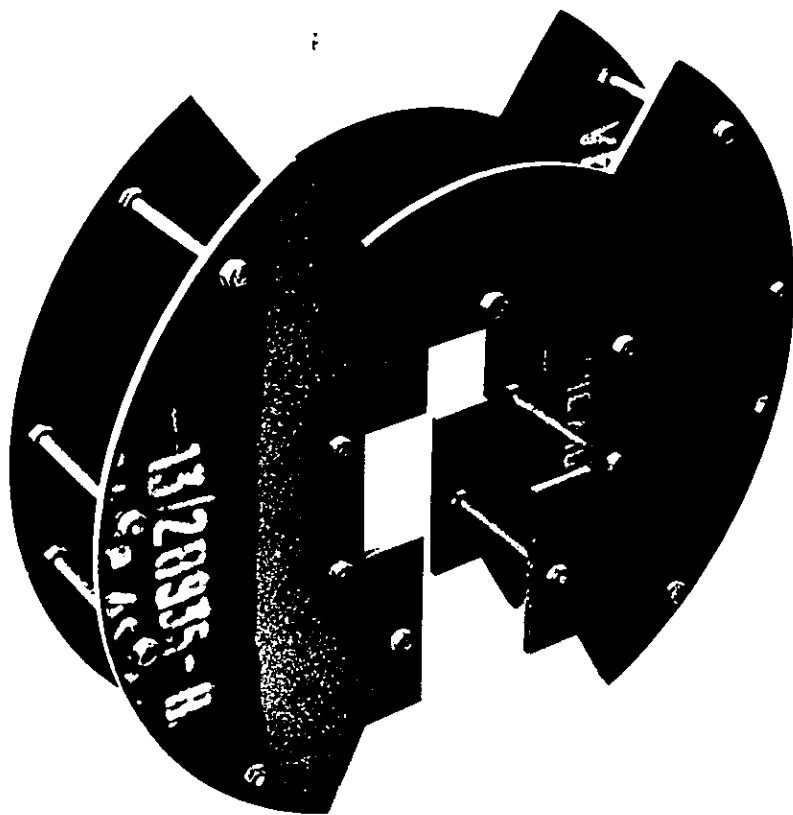
3.7. *LAGUNA MINERAL*, 2000, MADERA, PLACA DE ALUMINIO Y LINÓLEO, 122 X 80 X 10 CM



3.8. *ÁGUILA MINERAL*, 2000, MADERA, PLACA DE ALUMINIO Y LINÓLEO, 122 X 80 X 10 CM



3.9. *ENCUADRE DE UN MINERAL*, 2000, MADERA, PLACA DE ALUMINIO Y LINÓLEO, 122 X 80 X 10 CM

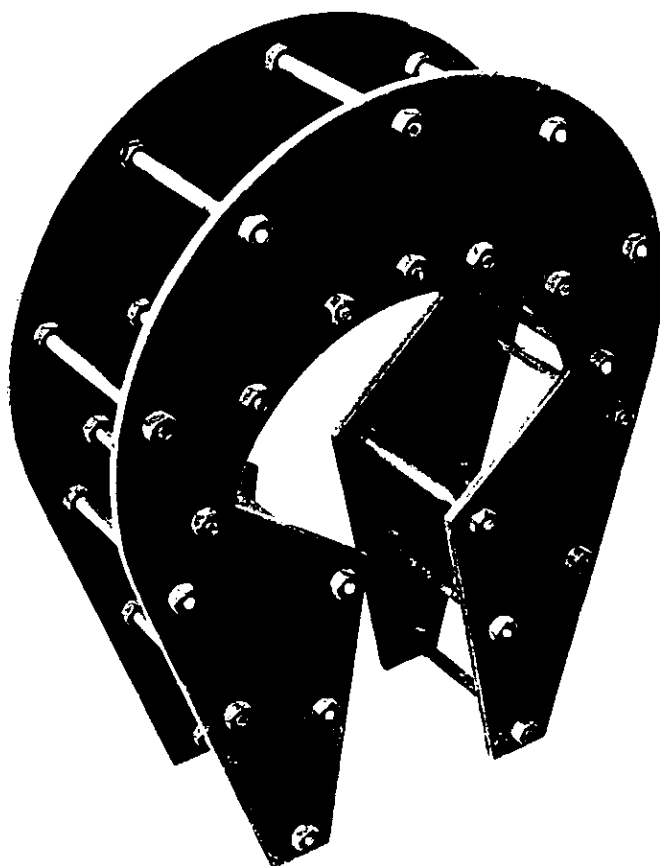


3.10. *CRUZAMIENTO*, 2000, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILOS, 70 X 80 X 20 CM

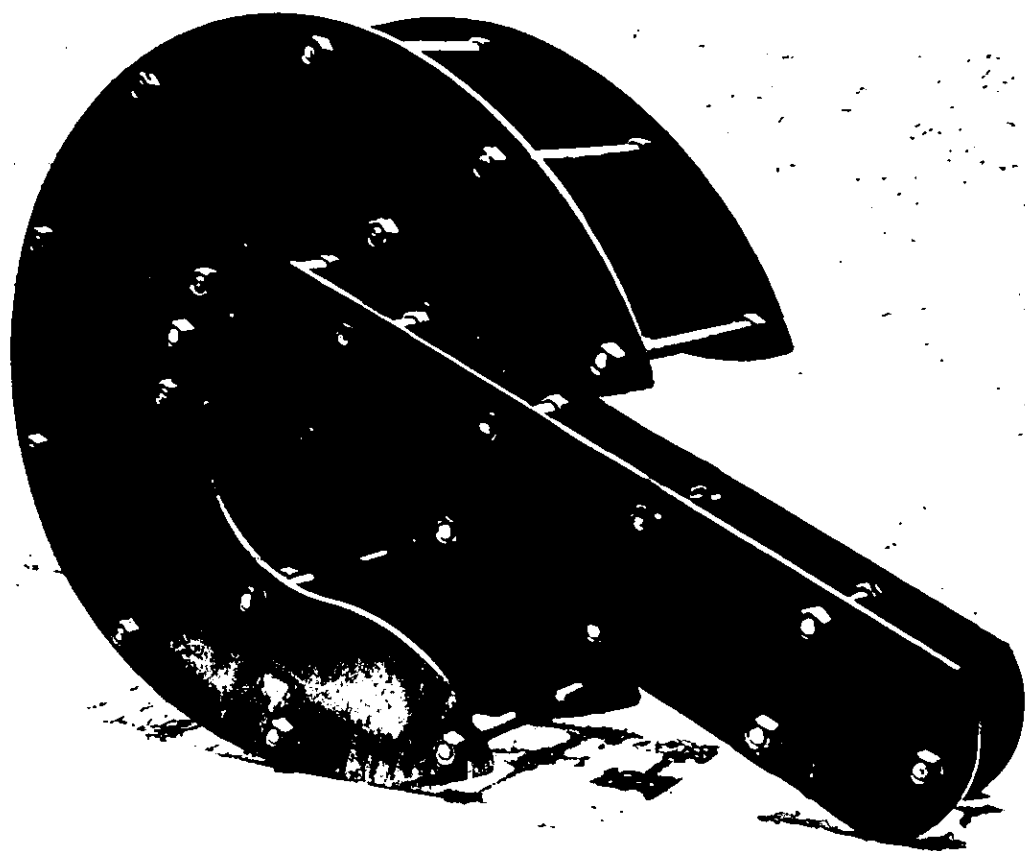


3.11. *MÁSCARA*, 2000, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS,  
45 X 35 X 10 CM

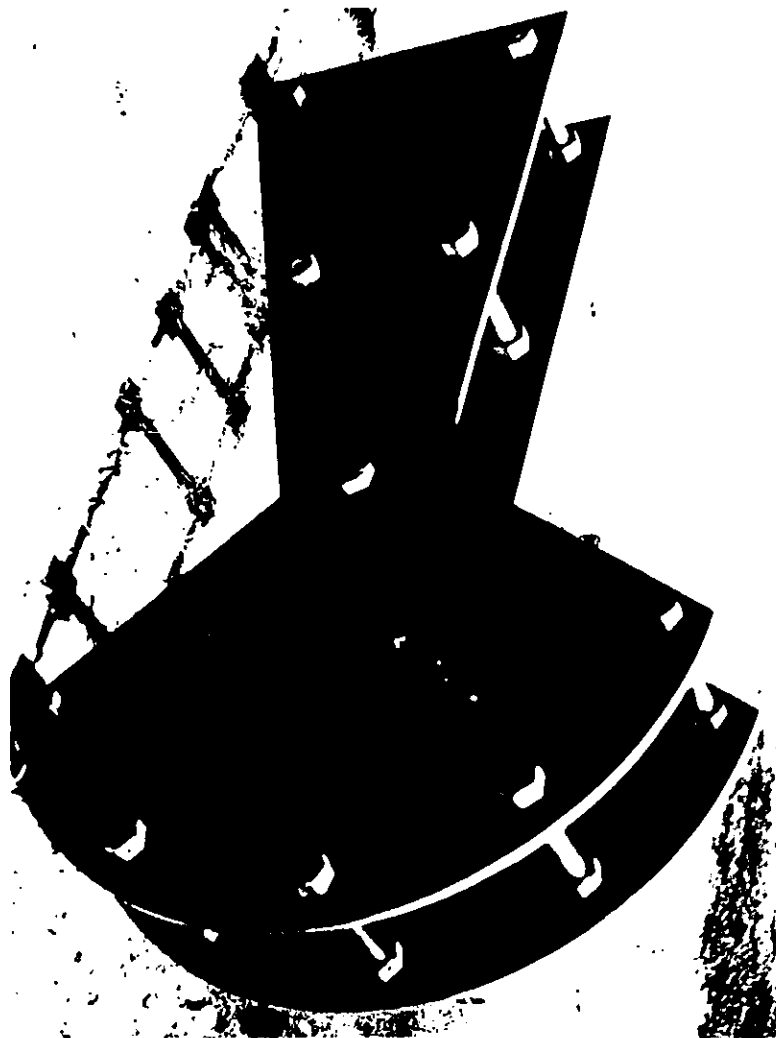




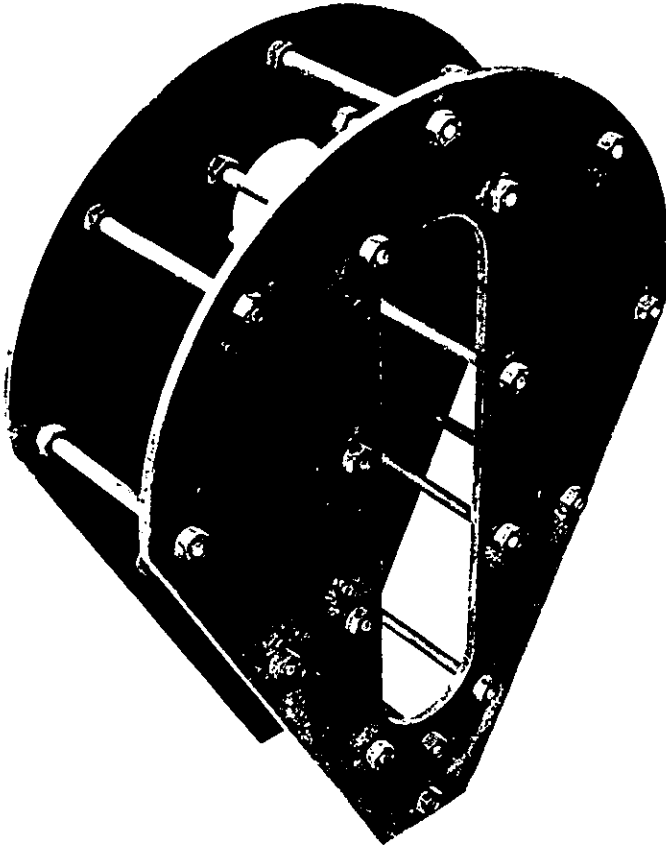
3.12. *CERRADURA AL DNA*, 1998, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS, 170 X 130 X 50 CM



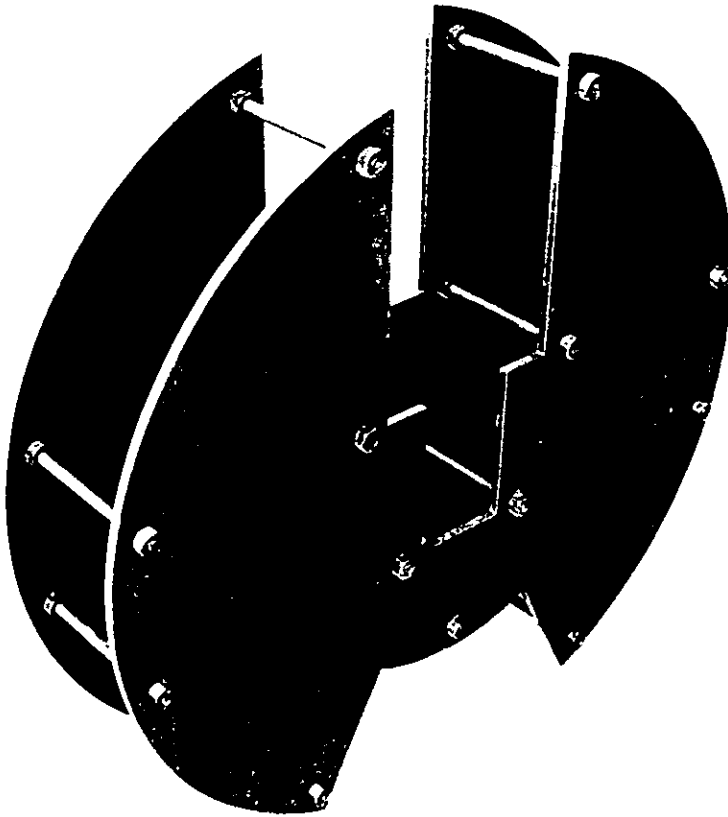
3.13. *GERMINACIÓN NEOINDUSTRIAL CON CERRAJE*, 1998, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS, 125 X 185 X 50 CM



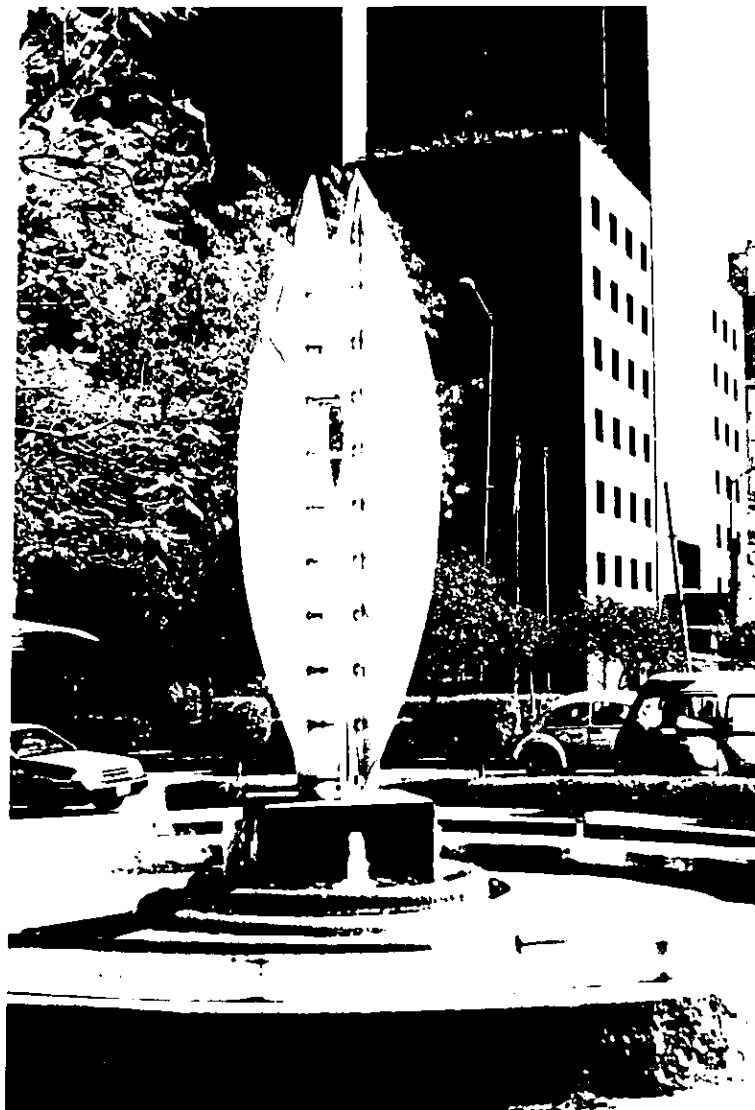
3.14. *LLAVE PARA LA CERRADURA AL DNA*, 1998, ACERO CORTEN,  
TUERCAS Y TORNILLOS, 80 X 130 X 30 CM



3.15. *CERRAJE INTERNO*, 2000, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS, 50 X 70 X 20 CM



3.16. *CERRAJE CON DOS ABERTURAS*, 2000, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS, 75 X 80 X 20 CM



3.17. *ESMO 21*, 1996, PLACA DE ACERO, TUERCAS Y TORNILLOS, 6 M DE ALTURA. OBRA PÚBLICA UBICADA EN INSURGENTES SUR Y KANSAS.

## CONCLUSIONES DE LA APLICACIÓN DE LOS PARÁMETROS DE LA TENDENCIA ASSEMBLAGE EN MI OBRA

Los parámetros artísticos del *collage* y del *assemblage* han sido modificados en los años setenta a través del término *principio collage*, que incluye el ensamblaje y engloba nuevos materiales. Actualmente podemos decir que los artistas han encontrado en el neoensamblaje elementos de desarrollo para sus obras. En México llega el *assemblage* con la corriente surrealista gracias al trabajo de Leonora Carrington, Alberto Gironella y otros que lo aplican en sus obras. Hasta los años ochenta llega a consolidarse un *pop* mexicano con las obras bidimensionales de los llamados neomexicanistas, con los antecedentes de carteles y calendarios.

Para este siglo que comienza es muy saludable renovarnos o reciclarlos con apropiaciones de los parámetros del *principio collage* o de las obras que se ubican en el neoensamblaje. En México los productores han iniciado con entusiasmo la creación de nuevos ensamblajes con la tendencia a la tridimensionalidad. Sin embargo, hay pocos mexicanos que se dedican a realizar ensambles, pero hay un interés creciente en retomar parte de los parámetros históricos del *principio collage* y del *assemblage* y sus transformaciones conceptuales para el presente siglo.

1. Los productores de obra artística debemos reciclarlos en ideas y conceptos de las vanguardias del siglo XX, para potenciar o acelerar nuestras creaciones a través de apropiaciones o transferencias. En la realización de mi obra utilicé los parámetros creados por Kurt

Schwitters con su *Merzbau* y Robert Rauschenberg con su *combine painting, environment* y *acumulation*.

2. En los ensambles pictóricos de superficie, encaminados hacia la tridimensión, se hacen construcciones con objetos reciclados y materiales diversos de la industria. Los artistas mexicanos tratan de subvertir, innovar y construir nuevos tipos de ensambles, organizando el espacio de la superficie y dejando la expresión en un segundo plano.
3. En la actualidad una superficie pictórica ensamblada puede considerarse escultura ya que no hay linderos determinados entre los géneros artísticos. Desde los años sesenta, Rosalind Krauss visualizó el fin de los linderos entre géneros. Hay menos preocupación por las categorías artísticas. Lo que sí hay que entender es la apropiación del *principio collage* como alternativa dentro del neoensamblaje.
4. El neoensamblaje puede realizarse mediante recursos técnicos, acumulaciones de objetos e ideas. Los componentes son sometidos a la elaboración, intervención y selección del objeto. En la facturación de la obra la técnica y los materiales no son los que dan más aportación a la forma, sino la idea y la renovación.
5. En el neoensamblaje se aprovechan las características y propiedades de los objetos seleccionados sobre la base de un concepto estructurado y la composición en el plano pictórico. Nuevamente, los artistas actuales ven en el término *principio collage* la idea de aprovechar las características de los objetos encontrados haciendo modificaciones e integraciones al concepto.
6. Al realizar los neoensamblajes se modifica la forma de los materiales (realizados o encontrados) efectuándose la distribución sobre la superficie además de dividir, tocar, cubrir o pintar. La composición sigue siendo esencial para obtener un objeto estructurado aunque el material y la técnica se puedan dejar a un lado.



7. En la actualidad el neoensamblaje retoma los parámetros conceptuales de materiales y formatos del *assemblage* histórico. Sin embargo en México a partir de los años ochenta se elabora el *pop* mexicano (neomexicanistas) con materiales permanentes como el óleo, el acrílico sobre tela (casi siempre bidimensionales).
8. La tendencia del *pop art* (*collage* y ensamble de crítica social) no prosperó en México pues no tuvo equivalencias sociales y artísticas. Hasta los años ochenta se dio nuestro *pop* mexicano. La comunidad artística de México siempre tiene recelo a lo internacional y si toma algo del exterior trata de imprimir una impronta nacional, lo cual no ocurrió con el neomexicanismo. Actualmente es un pastiche con veinte años de retraso y de mal gusto.
9. Pueden confrontarse los veintidós ensambles que fundamentan esta tesis con las fotografías y la descripción formal y evocativa de cada objeto en el tercer capítulo. El sustento histórico y conceptual del *assemblage* me dio la pauta para la realización de la obra. Sin embargo cada ensamblaje que realicé (con madera, lámina de aluminio, placa de acero, linóleo y otros materiales) se creó con mi lenguaje y la sustentación del presente trabajo. Con ello doy testimonio de que es fundamental para los artistas renovarse, reciclarse y apropiarse de las tendencias históricas para potenciar la obra artística del presente siglo.

## OBRAS CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, JUAN, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1988, 169 pp.
- , *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 1992, 253 pp.
- , *La crítica del arte*, Trillas, México, 1992, 222 pp.
- , *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1994, 232 pp.
- ALBRECHT, HANS JOACHIM, *Escultura en el siglo XX*, Blume, Barcelona, 1981, 244 pp.
- BATTCOCK, GREGORY, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkely, 1984, 454 pp.
- BERMAN, MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1982, 303 pp.
- BOTTERO BIANCA y ANTONELLO NEGRI, *La cultura del 900. Artes plásticas*, Siglo XXI, México, 1981, 228 pp.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS, *Pintura contemporánea de México*, Era, México, 1988, 232 pp.
- COLPITT FRANCES, *Minimal Art. Critical Perspective*, Research Press & Arbor, Londres, 1990, 220 pp.

- DANTO, ARTHUR C., *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, 252 pp.
- D'ANGIOLELLA, GABRIEL, *Historia de la pintura, tomo IV. La pintura contemporánea*, Asuri de Ediciones, Bilbao, 1989, 881 pp.
- ANTONIO, EMILE DE y MITCH TUCHMAN, *Painters Painting. A Candis History of the Modern Art Science, 1940-1970*, Abbeville Press, Nueva York, 1984, 192 pp.
- EMERICH, LUIS CARLOS, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*, Diana, México, 1989, 197 pp.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, JOSÉ MARÍA, *Jasper Johns*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1995, 68 pp.
- , *Pop Art*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1998, 72 pp.
- FAUCHEREAU, SERGE, *Arp*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1988, 128 pp.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La producción simbólica*, 3ª ed., Siglo XXI, México, 1986, 234 pp.
- HONNEF, KLAUS, *Arte contemporáneo*, Benedik Taschen, Colonia, 1991, 238 pp.
- ISCAN, FERIT, *Así se hace un collage*, Parramón, Barcelona, 1985, 79 pp.
- JOHNSON, ELLEN H., *Modern Art and the Object. A century of Changing Attitudes*, Icon, Nueva York, 1993, 288 pp.
- KLEE, PAUL, *Bases para la estructuración del arte. La nave de los locos*, Premia Editores, México, 1985, 69 pp.
- KRAUSS, ROSALIND E., *Los papeles de Picasso*, Gedisa, Barcelona, 1999, 237 pp.
- , *La posmodernidad. La escultura en el campo expandido*, Kairós, México, 1988, 238 pp.
- LAKOF GEORGE Y MARK JOHNSON, *Metaforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1995, 286 pp.

- LUCIE-SMITH, EDWARD, *Latin American Art of the 20<sup>th</sup> Century*, Thames & Hudson Ltd, Londres, 1997, 216 pp.
- MELIÀ, JOSEP, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, 359 pp.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1997, 483 pp.
- OSTERWOLD, TILMAN, *Pop Art*, Taschen, Madrid, 1999, 240 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *Los privilegios de la vista*, núm. 8, III, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 312 pp.
- PUNTUAL, ROBERTO, *América Latina. El geometrismo sensible*, Jornal do Brasil, Río de Janeiro, 1978, 387 pp.
- SALTONSTALL MATTISON, ROBERT, *Masterworks, in the Robert and Jane Meyerhoff Collection*, Hudson Hills Press, Nueva York, 1995, 200 pp.
- SAVATER, FERNANDO, *Las preguntas de la vida*, Ariel, Barcelona, 1999, 288 pp.
- THOMAS, KARIN, *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, 333 pp.
- WALDMAN, DIANE, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1992, 336 pp.
- WESCHER, HERTA, *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1980, 278 pp.
- YAKUSH, MARY, *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*, National Gallery of Art, Washington, 1999, 199 pp.
- YENAWINE, PHILI, *How to Look at Modern Art*, Harry N. Abrams, Publishers, Nueva York, 1991, 160 pp.
- YUE-ALAIN, BOIS, JACK COWART Y ALFRED PACQUEMENT, *Ellsworth Kelly. The Years in France, 1948-1954*, National Gallery of Art, Washington, 1992, 290 pp.

## REVISTAS Y CATÁLOGOS

- BLAS GALINDO, CARLOS y EDGARDO GANADO KIM, *Diálogos Insólitos, Arte Objeto*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1997.
- BLAS GALINDO, CARLOS y SYLVIA NAVARRETE, *Tierra Adentro. Artes Conceptuales*, CONACULTA, México, febrero-marzo de 2000.
- CONDE, TERESA DEL, *12 Escultores Finimilenaristas en Mexico*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1998.
- LEIDER PHILIP, "Shakespearean Fish", *Art of America*, octubre de 1990.
- MANRIQUE, JORGE ALBERTO, *Édgar Negret: Máquina, Magia, Sensualidad*, Museo Rufino Tamayo, Edisigma, México, 1992.