

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**La abstracción en la obra de Alejandro Otero: Ensamblajes (1960-1964)**

Trabajo especial de Grado  
para optar al título de Licenciada en Artes  
mención Artes Plásticas

Autora: Natalia Paolillo  
Tutor: Freddy Carreño

Caracas, mayo 2011

*A la abuelita Venus (1923-2011)*

## AGRADECIMIENTOS

Ignacio A. Gorrochategui, por el apoyo y la edición de imágenes.

Subdirección de Educación del MBA, especialmente al Lic. José Luis Guevara y Lic. Mary Martínez, por el material bibliográfico y los catálogos aportados.

Lic. Lizett Álvarez y Gerónimo Reyes por el apoyo metodológico.

Biblioteca del Museo de Bellas Artes.

Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo.

Centro de Documentación Alejandro Otero, Museo Alejandro Otero.

Centro de Investigación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP).

## RESUMEN

La presente investigación aborda los ensamblajes de Alejandro Otero desde el punto de vista de la abstracción; si bien su trabajo desemboca en una reflexión en torno al arte abstracto, para principios de los años sesenta experimenta con la técnica del ensamblaje y el uso del objeto insertado en la obra de arte. En el primer capítulo se desarrolla el concepto de abstracción a través de la producción artística de Otero. En las *cafeteras* comienza su camino hacia lo abstracto tomando el objeto como punto de referencia, a partir de ahí se desliga completamente de las inspiraciones de la realidad, experimenta con el *collage* hasta desembocar en los *coloritmos*, representantes del arte abstracto geométrico. Se concluye con un primer concepto de abstracción que tiene que ver con descartar todas las representaciones o alusiones a la realidad.

Luego se estudiaron las posibles influencias de los ensamblajes de Otero, comenzando por Marcel Duchamp y sus aportes al arte contemporáneo. Tanto el *pop art*, el neodadaísmo y el nuevo realismo se caracterizan por la inserción del objeto como parte fundamental de la obra de arte. Todas estas tendencias coinciden con la propuesta de Marchán Fiz conocida como el *principio collage*: este trata de la revalorización de la obra de arte como objeto artístico que había sido reivindicado por estas corrientes en contraposición a las corrientes conceptuales. El *principio collage* sirvió de enlace entre el ensamblaje y la abstracción, proponiendo la inserción de la realidad directamente en el plano así como la descontextualización del objeto transformado en obra de arte.

Para demostrar estas ideas, se analizaron un grupo de obras correspondientes a los ensamblajes de Otero, evidenciando la presencia del *principio collage* y de abstracción, ambos desde el punto de vista de la técnica del ensamblaje y de sus características formales.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación intenta encontrar las posibles relaciones entre los ensamblajes de Alejandro Otero y el concepto de abstracción, persiguiendo como objetivo principal establecer si se puede o no hablar de ello en esa serie de obra; se estudiarán las corrientes paralelas a la geometría plástica que surgieron en Europa y Estados Unidos que de alguna manera influyen en la producción artística de Otero. El trabajo tiene un perfil de investigación de tipo descriptiva, que identifica la abstracción como un fenómeno que se refleja en los ensamblajes, para ello se basa en el análisis de las obras de arte y otras fuentes documentales.

Si bien para la década del sesenta las corrientes abstractas habían perdido protagonismo, en esta investigación se indagará lo sucedido con el concepto, tomando en cuenta la actitud defensora de Otero del arte abstracto manifestada a través de publicaciones periódicas y cartas, además de sus asociaciones con las nuevas tendencias artísticas que incluyen la inserción de la realidad directamente en la obra de arte a través del ensamblaje de objetos industriales o de uso cotidiano.

En primera instancia se estudiará el concepto de abstracción a través de la producción artística de Alejandro Otero, quien a lo largo de su carrera artística indagó en el campo de lo abstracto desde las *cafeteras* hasta los *coloritmos* tomando en cuenta la influencia de este artista en el arte venezolano, para luego poder establecer un primer acercamiento al concepto de abstracción o de la capacidad de reducir y simplificar las formas que no aluden de ninguna manera a la realidad, oponiéndose a las corrientes figurativas que imitan al mundo sensible. En el caso de Otero se inclina hacia el pensamiento racionalista que desemboca en el arte abstracto geométrico, el cual se vale de las formas matemáticas y del estudio del color y su ubicación espacial en el plano.

Para lograr una mejor comprensión de la serie de ensamblajes de Otero, se deben tomar en cuenta las corrientes artísticas que se venían desarrollando a lo largo de la década de los años sesenta. Para ello, hay que volver la mirada hacia principios del siglo XX europeo, donde Marcel Duchamp desempeñó un papel de suma importancia a través las vanguardias artísticas, específicamente con el movimiento dadá. Duchamp fue uno de los primeros artistas en considerar el valor estético en el uso del objeto cotidiano, buscando crear impacto y rechazo por parte de sus espectadores.

En los años sesenta se retoman los trabajos dadaístas de Duchamp, como influencia principal de tendencias como el nuevo realismo, el neodadaísmo y el *pop art*; estas se caracterizaron por el uso del objeto no-artístico insertado en sus lenguajes plásticos. Para el estudio comparativo entre los ensamblajes de Otero y estas corrientes se utiliza el concepto de *principio collage* introducido por Simón Marchán Fiz con respecto a las tendencias artísticas que valoraban el carácter objetual del arte. La estética del desperdicio y el uso del objeto industrial son dos de las características comunes de las corrientes antes mencionadas, pero es a través del *principio collage* que logramos hilar la técnica del ensamblaje con las ideas propuestas por los diferentes artistas.

El *principio collage* funcionará también como herramienta teórica para entrelazar estas tendencias del arte contemporáneo que apoyan la inserción del objeto de uso cotidiano como valor estético con la abstracción, esta ha pasado por muchos cambios desde la culminación del movimiento abstracto geométrico. No se considera un concepto que encierra los principios de una corriente artística sino que puede llegar a ser una característica de la obra de arte, proponiéndose como el acto de simplificar e incluso descontextualizar al objeto de su concepto y función; acto que parece darse de manera directa en la técnica del ensamblaje antes mencionada.

Además habría que tomar en cuenta la desaparición del problema de representar la realidad, la aparición del objeto que se inserta directamente en la obra de arte elimina los cánones representativos y los invierte bajo la idea de la presencia directa de la realidad en la obra de arte. Este cambio en el debate entre representar y reproducir conduce a una nueva interpretación del concepto de abstracción.

Para finalizar, se toman en cuenta todos estos antecedentes que se insertan de una u otra forma en el trabajo plástico de Alejandro Otero, tomando como una de las fuentes principales los escritos del propio artista acerca del nuevo realismo y el neodadaísmo, para poder comprender cómo se aproxima Otero al uso del objeto industrial. Una vez tomadas en cuenta estas asociaciones, se procederá a analizar algunas obras pertenecientes a esta serie de ensamblajes tomando en cuenta los conceptos de abstracción y *principio collage* reflejados en estos trabajos. Para optimizar el estudio de estas obras se propone orientar al lector a través de los elementos formales tal como los concibe Rudolf Arnheim.

A través de las relaciones establecidas entre las obras y estos conceptos se intenta demostrar que existe la presencia de la abstracción en estos ensamblajes, si bien no resulta una característica primaria o de gran importancia para el estudio del ensamblaje; si es un punto interesante observar que Alejandro Otero no abandona lo abstracto de manera abrupta sino que para la década del sesenta todavía se puede hablar de su presencia en estas obras de arte. Este trabajo se plantea establecer los cambios que se dan en el concepto de abstracción y se reflejan en las propuestas del arte contemporáneo, específicamente en los ensamblajes de Otero.

## **Capítulo I**

### **Alejandro Otero: Experiencias en el campo de la abstracción**

## Alejandro Otero y la búsqueda de su lenguaje plástico

*Alejandro Otero tiene el indudable mérito de haber sido el primer artista venezolano que se lanzó resueltamente a la conquista, para Venezuela, de la actualidad de la pintura*  
J.R. Guillent Pérez

### Primeras propuestas abstractas: *Las Cafeteras (1946-1949)*

El arte del siglo XX se caracterizó por las distintas búsquedas y experimentaciones en torno al tema, el color y la introducción de las formas no figurativas. Estas manifestaciones tuvieron su propio eje teórico o manifiesto en el cual proponían una nueva visión del arte, además de la capacidad de traducir sus postulados a través de imágenes y nuevos lenguajes plásticos. Tal es el caso de la abstracción que de ser un movimiento vanguardista pasó a convertirse en una tendencia del arte, reflejando aquellas propuestas plásticas que escapan de la representación de figuras humanas y la naturaleza.

*Luego de 1945 las teorías abstractas encontraron eco en América. Y a su vez los americanos que iban a Europa comulgaron con el nuevo arte, facilitando su expansión por el hemisferio. Era una juventud rebelde que había roto con la tradición y se arrojaba a los brazos a lo que al principio pareció ser una iconoclasia. La nueva pintura significaba una negación sistemática de los medios que venían empleándose con una época transformada por la técnica. La influencia más marcada fue la de Mondrián, cuya obra representaba en su totalidad un esfuerzo intelectual titánico por encontrar la clave de un lenguaje que sintetizara, en una civilización nueva, el desarrollo histórico del arte<sup>1</sup>.*

A mediados del siglo XX, la tradición pictórica venezolana continuaba siendo figurativa y se regía bajo las innovaciones plásticas del Circulo de Bellas Artes (1920-1935), quienes abrieron el campo artístico a las técnicas del post-impresionismo y las diferentes experimentaciones y reinterpretaciones que surgían en el campo de

---

<sup>1</sup> CALZADILLA, Juan. "El abstraccionismo en Venezuela". Crónica de Caracas. Caracas. Vol. IX, nº 44, Abril-Junio 1990, p. 279

las artes plásticas, dando como resultado una manifestación del arte dedicada al paisaje, a la pintura al aire libre y a la figura humana. Estas situaciones respondían un poco a las transformaciones socioculturales que se venían dando en el país. Para 1938, se abrieron las puertas del Museo de Bellas Artes y poco después los primeros salones oficiales de arte venezolano. Por otra parte, la dirección de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas se le otorgaba al maestro Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), miembro fundador del Círculo, quien se dedicó a enseñar a los jóvenes estudiantes las tendencias artísticas derivadas del impresionismo, así, en la escuela se estudiaron las artes plásticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX a través de lenguajes de varios artistas como Paúl Cézanne<sup>2</sup>, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, entre otros. Aún así *la escuela respondía a la conquista de un arte vernáculo o nacional, definitorio de la identidad cultural del país, a través del paisajismo*<sup>3</sup>, el cual se había convertido en el tema pictórico por excelencia a raíz de los aportes de los artistas del Círculo de Bellas Artes.

De este modo la generación que tendría la oportunidad de dar inicio al movimiento moderno venezolano estudió en la Escuela de de Caracas bajo la tutela del maestro Monsanto; en este grupo figura Alejandro Otero, quien todavía rigiéndose por las normas del arte figurativo (fig. 1), culmina sus estudios y obtiene una beca para estudiar en París, donde conoció las últimas tendencias del arte europeo que le inspiran a llevar a cabo su primer acercamiento hacia lo abstracto. *Las Cafeteras* dan a conocer una nueva forma de percibir el arte en Venezuela, en el que se concibe al objeto como tema plástico proponiendo plasmar la realidad sin intención imitativa (fig. 2). *Otero va directamente a la esencia del problema,*

---

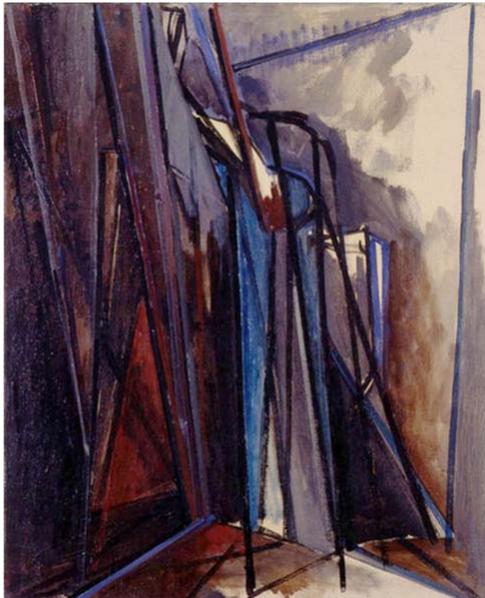
<sup>2</sup> Artista francés considerado el padre del arte moderno, cuyo factor más importante fue la composición, el hecho de poder crear imágenes a través de la simplificación de las formas y el abocetado.

<sup>3</sup> WILSON, Adolfo (Comp.) "Prólogo". *Consonancia. La abstracción geométrica en Argentina y Venezuela*, p. 153

utilizando solo los medios indispensables, necesarios a la conquista del objeto previsto<sup>4</sup>; escapando de las iconografías del arte académico venezolano.



Alejandro Otero  
*Cerro de Agua Salud*, ca. 1945  
Fig. 1



Alejandro Otero  
*Cafetera azul-primera versión*, 1947  
Fig. 2

---

<sup>4</sup> PALACIOS, Inocente. "Alejandro Otero". *Pintores Venezolanos*, nº18, 1967, p. VIII

*Para mí fue inolvidable, y me dejó profundas marcas, el descubrimiento de Pablo Picasso. Nadie me dio tanto goce, tanta fe en la pintura y tanto deseo de purificación porque nadie para mí había sido tan claro, tan entrañablemente claro, al punto de esclarecer y llegar a poblar por sí solo mi soledad (...) La pintura, los pintores, aunque eran para mí algo muy vivo, distaban mucho de ser acompañantes reales. Para hacerlos presentes era necesario que los reconstituyera<sup>5</sup>.*

Pablo Picasso en su período postcubista, dedicó parte de su obra a la naturaleza muerta, estudiando la relación espacio-forma a través de objetos de uso cotidiano como cacerolas, cafeteras e incluso calaveras (fig. 3 y 4). Otero comienza reconstruyendo la experiencia pictórica del artista malagueño con los mismos objetos. La representación de naturalezas muertas crearon imágenes que se simplifican hasta lograr la presencia de apenas unas pocas líneas que aparecen creando formas esquemáticas de los objetos. Otero se orienta hacia al arte analítico, en el que se puede apreciar el carácter sintáctico. *Apoyadas sobre un orden compositivo en constante desarrollo creador (...) está presente una misma conducta vertebrada que parte de un solo y mismo principio de orden plástico<sup>6</sup>: la recomposición del objeto. Esta consistió en ir de-construyendo gradualmente las formas hasta llegar al punto de la desaparición del elemento inicial.*



Pablo Picasso  
*Naturaleza muerta*, 1945  
Fig. 3

<sup>5</sup> OTERO, Alejandro. "Testimonios sobre la pintura" en Adolfo Wilson (Comp.) *Ob. Cit*, p. 236

<sup>6</sup> BOULTON, Alfredo. "Alejandro Otero rinde cuentas: cuatro etapas de su obra" en Douglas Monroy (Comp.), *Alejandro Otero ante la crítica*, p. 172



Pablo Picasso  
*Bogavantes y peces*, 1949  
Fig. 4

Se trataba de un primer intento de liberar el arte de su dependencia de la historia y la literatura, concentrando su atención en los objetos y su composición plástica, la incidencia o ausencia de la luz y el color; alejándose del carácter anecdótico que había caracterizado al arte hasta entonces pero todavía no renunciaba a las formas reconocibles, aún se podía observar a la realidad como punto de partida de la composición. Poco a poco, Otero se va liberando de la influencia picassiana hasta conseguir su propio lenguaje, el objeto se va desdoblado dentro del lienzo por medio de la línea y el color, hasta desaparecer por completo, resultando una composición de carácter abstracto. Para 1948, de aquellas cafeteras y ollas solo queda la inspiración; a través de la síntesis y la metamorfosis del objeto se comienza a manifestar la abstracción.

*El artista de hoy ya no puede ser un cronista de sucesos, un costumbrista o un simple narrador. Es antes que nada un creador, crea y construye aún dentro de una caótica circunstancia (...) se rescatan elementos fundamentales: línea, valor, color, dentro de una posición que genera lo vital en toda su fuerza y amplitud. El tema del arte abstracto es la vida, pero la vida como totalidad, no reducida a su anécdota ni a su alegoría ni siquiera a su símbolo.<sup>7</sup>*

En *Las Cafeteras* se evidencia un hecho revolucionario en el arte venezolano, aquella pintura rechazaba lo imitativo y se convertía en una manifestación

---

<sup>7</sup> OTERO, Alejandro. *Polémica sobre arte abstracto*, p. 64

interpretativa de la realidad (fig. 5). Otero reflexiona en torno a los utensilios de uso cotidiano y propone una pintura libre que se vale de la simplificación de las formas a través de un proceso de de-construcción del objeto. Al mismo tiempo se crean tensiones con el uso de la línea y el color, las formas se vuelven cada vez más esquemáticas mientras el objeto desaparece entre los elementos de expresión visual.



Alejandro Otero  
*La botella y la lámpara IV, 1948*  
Fig. 5

Entre 1948 y 1949 Otero promovió lo abstracto asumiendo una actitud estética y defensiva de esta corriente. Siendo la abstracción un proceso de síntesis, fundado en la posibilidad de reinterpretar formalmente los objetos que nos rodean sin alguna característica anecdótica o histórica. La desnaturalización significaba la liberación de un nuevo arte no mimético e independiente de fórmulas y esquemas de representación, es una concepción transformadora del arte y su lenguaje. Implica reducir o simplificar lo representado creándose así una imagen nueva y original, llevando la línea a límites extremos y desechando las iconografías conocidas hasta el momento.

En la obra de Otero lo abstracto se define como el proceso de la simplificación y desmaterialización de los objetos, para ello el artista se puede valer de los elementos de expresión visual tales como la línea, la luz y el color. Otero elimina las perspectivas y los puntos de fuga para darle importancia a los efectos luminosos. Si bien el objeto es todavía punto de partida para su obra, la descontextualización del mismo y su descomposición son representaciones abstractas.

### **Aportes de *Los Disidentes* (1950), defensores del arte abstracto**

*Rehusamos continuar la línea tradicional de la cultura venezolana porque desconfiamos, porque no encontramos en ella un punto de partida desde el cual podamos seguir adelante<sup>8</sup>*

*Pascual Navarro*

A finales de los años 40 los jóvenes venezolanos buscaban nuevos compromisos con el arte, luego de la aparición de las *cafeteras* comienza el auge y defensa del arte abstracto. Alejandro Otero junto con otros artistas como Pascual Navarro, Mateo Manaure, Carlos González Bogen y Perán Erminy fundaron una agrupación que llevó por nombre *Los Disidentes* (1950), un grupo de pintores que reaccionaron en contra del arte paisajista, *animados por un espíritu reformador afín al del Taller Libre de Arte, Los Disidentes rechazaron categóricamente la tradición naturalista representada por la Escuela de Caracas, proponiendo en su lugar la búsqueda y articulación de una gramática plástica<sup>9</sup>.*

---

<sup>8</sup> NAVARRO, Pascual. "Los disidentes y sus críticos" en Adolfo Wilson (Comp.), *Ob. Cit.* p. 215

<sup>9</sup> WILSON, Adolfo (Comp.). "Prologo". *Ob. Cit.* p. 154

Los Disidentes se pronunciaron en contra de los cánones académicos de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas y de los Salones de Arte promovidos por el Museo de Bellas Arte; dicho descontento lo manifestaron a través de sus obras y una revista que llevó el mismo nombre del grupo en la cual reflexionaban acerca de los sucesos actuales del arte venezolano y europeo. Llegaron a publicar 5 números de la revista; estos artistas conceptualizaron y defendieron al nuevo movimiento del arte y criticaron a aquellos que se identificaban con las tendencias impresionistas y academicistas. Los contenidos divulgados en sus publicaciones plasmaron la necesidad de rebelarse en contra de la situación del arte venezolano. Tanto en el aspecto teórico como en sus obras, demostraron la impresión que había causado en ellos las vanguardias europeas. Se trataba de una juventud rebelde que quería ir más allá de la tradición académica, la cual se había quedado estancada en los aportes del Círculo de Bellas Artes.

Quisieron liberar a la pintura de todo accesorio, convirtiéndola en una experiencia de creación pura y dejando atrás lo anecdótico y metafórico. Este grupo de artistas cuestionaron el arte oficial venezolano y condenaron los salones de arte. Además asumieron la responsabilidad y el compromiso con el arte de su tiempo, predicando el arte abstracto como una nueva vía de representación del arte moderno. *Los Disidentes* fueron en contra de la estética conservadora que hasta entonces dominaba el escenario plástico en Venezuela. La aparición de *Las Cafeteras* marcaba una pauta en el arte venezolano pero todavía se mantenían los cánones figurativos y tradicionales en la Escuela de Artes de Caracas. Su postura frente a la actitud plástica imperante fue bastante agresiva.

Paralelamente a la actividad de *Los Disidentes*, el trabajo plástico de Otero abandonaba el objeto como punto de partida e inspiración hasta desembocar en su próximo trabajo plástico: la serie *líneas inclinadas sobre fondo blanco* (1950-1951).

El artista se concentraba ahora en los elementos plásticos: la línea y color como lenguaje principal de sus obras. Ya su pintura se encontraba totalmente independiente de todo accesorio, se conectaba a la realidad a través de lo abstracto. *Otero quería llevar su abstracción hasta desintegrar el propio concepto del cuadro, hasta destruir el objeto como lenguaje plástico*<sup>10</sup>. En el trayecto se identificó con los aportes de Piet Mondrián (1872-1944) y sus búsquedas de los principios básicos de la abstracción geométrica.

*Mondrián representa para él la llave que le permitirá abrir la puerta cerrada de sus últimas obras. En efecto, sus líneas inclinadas [fig. 6] de 1950-1951, lo habían llevado a una estructura plástica que coincidía con lo esencial de las ideas sistematizadas por Mondrián a partir de 1917. Como él, Otero había reducido su pintura a los tres colores primarios sobre el fondo blanco de la tela*<sup>11</sup>

En esta etapa del artista ya están superadas *Las cafeteras*, quedan únicamente unas finas líneas de color sobre un fondo blanco. Otero se concentró en el estudio del color sobre el espacio, lo abstracto encontraba la simplificación de la obra en su máximo exponente. De la interacción de colores primarios sobre el gran fondo monocromo fue apareciendo el ritmo como elemento de expresión. Este fue el primero de una serie de ejercicios plásticos con los que experimentó el artista.

El arte abstracto hasta la década del 50 tuvo presente la intención de desligarse completamente de la naturaleza, siendo estudiado desde el punto de vista de la composición y sus aspectos formales. La obra de Otero parte de una realidad artificial (la naturaleza muerta) para luego ir la descomponiendo en sus elementos más resaltantes traducidos en líneas, colores y luz. Gradualmente se desliga de todo artificio, objeto o naturaleza hasta llegar al estudio del color a través

---

<sup>10</sup> BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela vol.3*, p. 191

<sup>11</sup> JIMENEZ, Ariel. "A la altura de los tiempos" en el catálogo de la exposición *Otero, Cruz-Diez, Soto. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*. Galería de Arte Nacional. Caracas. Octubre 1994-Enero 1995, p. 25

de la interacción de unas pocas líneas de color sobre un fondo blanco, este estudio le llevará a conocer la abstracción geométrica.



Alejandro Otero  
*Líneas inclinadas sobre fondo blanco*, 1951  
Fig. 6

### **Alejandro Otero y su relación con la abstracción geométrica.**

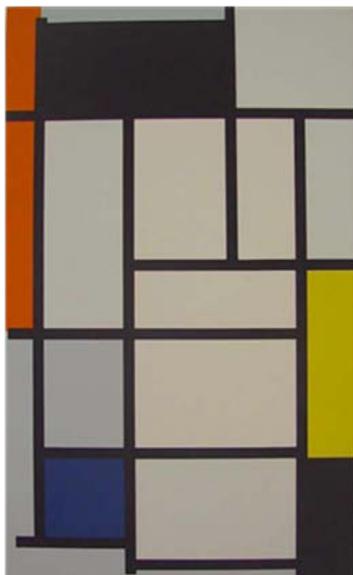
#### **Explorando los planteamientos de Mondrián.**

*En 1950 el geometrismo se había institucionalizado como tendencia oficial y había que buscar los nuevos caminos a partir de él. También había que buscar nuevas técnicas y materiales, más cónsonos con la experiencia que se deseaba comunicar. Inclusive otro espacio como soporte de la obra<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> MONTERO CASTRO, Roberto. "Alejandro Otero: visión del mundo a través de la luz", en Douglas Monroy (Comp.), *Ob. Cit.* p.139

Alejandro Otero ahora empezaba a experimentar con el geometrismo artístico, resultando de estas búsquedas diversos grupos de obras como *Los Collages Ortogonales* (1952-1953) y *Horizontales Activas* (1953-1954). Ambos basados en los aportes de Piet Mondrián. Para el artista holandés el arte resultaba del análisis de la realidad y no mimesis de esta, para ello se valió del estudio del espacio y el color articulados en un nuevo lenguaje que dio a conocer bajo el nombre de *Neoplasticismo*: un vocabulario que constituye la descomposición de la naturaleza en formas planas. Con la finalidad de lograr hacer del arte un acto racional y objetivo que podría considerarse universal por carecer de iconografías y elementos específicos de una sola cultura. Mondrián propuso la racionalización del arte a través de la geometría (fig. 7), lo abstracto se convertía en un nuevo lenguaje en el que la pintura ya no estaba supeditada a ninguna realidad y tenía como fin último a la pintura en sí misma.



Piet Mondrian  
*Composition rouge jaume blue, s/f*  
Fig. 7

*La comunicación espiritual que existió en la obra de Alejandro Otero y la de Mondrián, constituye uno de los testimonios de mayor y sincera integridad intelectual del que se tenga registro en el arte contemporáneo venezolano. La devoción de los conceptos de la construcción y plasticidad desarrollados por el artista holandés a partir de sus teorías del neoplasticismo, fueron asimiladas y expandidas por Otero hasta llevarlos a límites más lejanos que aquellos en los que los dejó Mondrián<sup>13</sup>.*

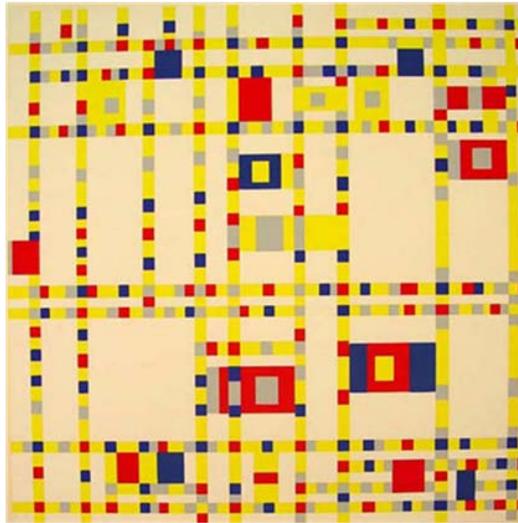
El lenguaje de Otero se establece a través de las formas geométricas y los colores puros, pero no sólo iba cambiando el orden representativo sino también los materiales y técnicas plásticas. El artista *necesitaba saber que posibilidades ofrece este nuevo mundo, sonoro y vibrante, en su búsqueda espacial. En la serie Horizontal-Vertical del mismo año 51, apunta problemas relacionados con el momento<sup>14</sup>*. De igual manera plantea la experiencia de los *Collages Ortogonales*. Esta vez, abandona el lienzo y se enfrenta a una técnica nueva iniciada por los cubistas y dadaístas: los *papiers colles* o papeles encolados, le abrían un nuevo camino dentro de su orden compositivo. Aún conservaba el mismo vocabulario expresivo de las series anteriores: el uso de la línea y el color a través de los lenguajes abstracto-geométricos, perfeccionándolo a medida que fue diversificando su trabajo. Experimentando con esta tendencia del arte y alejado de toda influencia directa de la naturaleza, se adentra en búsquedas más racionalistas y de carácter analítico a través del estudio compositivo de las líneas y la creación de planos de color. Además de estos antecedentes Otero toma como base de sus *Collages Ortogonales* a los famosos *Boogie-Woogies* de Mondrián (fig. 8), reinterpretándolos libremente por medio de retículas de color; el artista venezolano se encontraba en la búsqueda de nuevos caminos en el campo del arte.

---

<sup>13</sup> OBERTO, Ignacio Enrique. "Alejandro Otero: la pintura será lo que el hombre-pintor haga de ella" en Douglas Monroy (Comp.), *Ob. Cit.*, p.280

<sup>14</sup> PALACIOS, Inocente. *Ob. Cit.*, p. XIII

*La intención de profundizar en los mecanismos ópticos y plásticos del color como elemento puro es evidente. Los elementos son tratados siguiendo muy de cerca los aspectos esenciales de la estética de Mondrián, que planteaba la abolición de la línea curva, de la voluta, a favor del uso de la línea recta horizontal y vertical (...) en pro de la aplicación del color puro<sup>15</sup>.*



Piet Mondrian  
*Broadway Boogie Woogie*, 1942/1943  
Fig. 8

Esta nueva percepción del arte condujo a las experiencias de la integración de las artes. El arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), encargado de diseñar y construir los museos de Ciencias y Bellas Artes, se le encomienda un proyecto mucho más ambicioso: la sede de la Universidad Central de Venezuela. Para el desarrollo de la Ciudad Universitaria, Villanueva invitó a artistas nacionales como Mateo Manaure, Víctor Valera, Francisco Narváez y Alejandro Otero e internacionales como Alexander Calder, Víctor Vassarely y Jean Arp, para intervenir los espacios y estructuras arquitectónicas con murales, relieves y esculturas. La UCV se convertía en un centro de convergencias artísticas de una extensa variedad estética.

---

<sup>15</sup> CHACÓN, Katherine. "El color constructivo: los Coloritmos de Alejandro Otero" en Douglas Monroy (Comp.), *Ob. Cit.* p. 218

*Las artes son los grandes testimonios del significado cultural de cada época; en ellas descubrimos los rasgos que marcan la individualidad histórica. En la medida en que manifiestan más unión de concepto o más participación formal entre ellas, más claramente se despliega el eje social alrededor del cual rota el binomio hombre-cultura. La presencia de ese eje favorece la aglutinación de la expresión artística. Es más: la unidad del contenido humano es fecunda y necesaria condición para que florezca la integración total. Alrededor de un fin común, alrededor de un propósito colectivo se aúnan la arquitectura, la pintura, la escultura y la técnica. La unión de objetivos facilita la síntesis plástica.*<sup>16</sup>

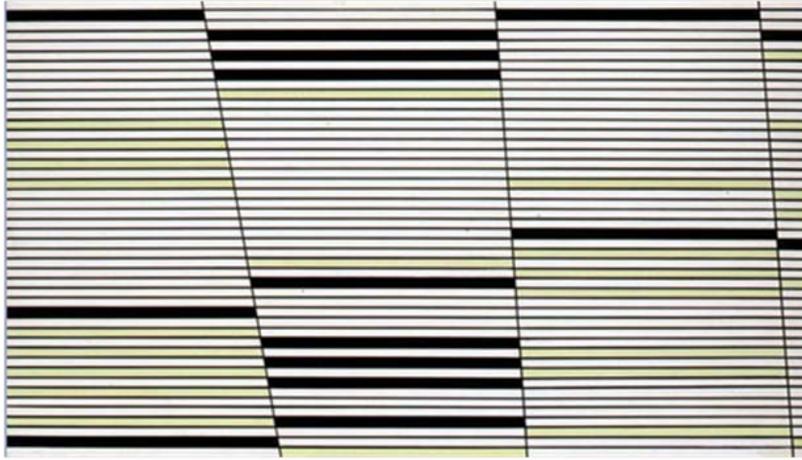
La síntesis de la cual se derivaba lo abstracto encontraba consonancia con las ideas de Villanueva de integrar las Bellas Artes –pintura, escultura y arquitectura- en un solo espacio urbano; esta experiencia se repetiría a lo largo de la carrera del arquitecto y de muchos artistas venezolanos.

Otero todavía influenciado por Mondrián realiza los murales para la Facultades de Arquitectura y Farmacia y la biblioteca de la Facultad de Ingeniería, estas obras a gran escala inspiradas en los principios de la abstracción geométrica lograron la conquista del espacio a través del arte; no se trataba de un muralismo tradicional sino de la intervención de un espacio arquitectónico por medio de dinamismos entre líneas, planos y color a través de la abstracción. Los artistas abstractos geométricos, regidos por los postulados de Mondrián quisieron hacer un arte público que saliera de los museos a través de diferentes estructuras urbanas.

De las experiencias con el maestro Villanueva, Otero se inspira para experimentar con una última serie conocida como *Horizontales activas* (1954-1956) (fig. 9), en las que el movimiento se presenciaba a través de la vibración visual que se producía por lo rítmico o repetitivo. En esta serie las ortogonales ya desaparecen, quedando la verticalidad y horizontalidad para completar la composición de la obra.

---

<sup>16</sup> VILLANUEVA, Carlos Raúl. Conferencia publicada bajo el título "La integración de las artes" en la revista *Arquitectura, espacio y forma*. S/L S/F. Visitada por última vez 15/09/2010. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/10sintesis2.html>



Alejandro Otero  
*Horizontales activas*, 1954  
Fig. 9

Lo abstracto se convertía en movimiento artístico, que señalaba un modo representacional de una idea, no de una imagen de la realidad. Por ende, el uso de los medios expresivos tenía que cambiar, lo que llevó a muchos artistas entre ellos Alejandro Otero, a experimentar con materiales menos convencionales, como en un principio lo habían propuesto los cubistas y dadaístas. El *collage* fue una manera de salir de la rutina establecida con la pintura en lienzo, las intervenciones en los espacios públicos y de la Universidad Central de Venezuela fueron otra, hasta llegar a la madera y el aerógrafo.

### ***Los Coloritmos (1955-1960), nuevas propuestas en el lenguaje plástico***

Para finales de la década de los años 50 Alejandro Otero era uno de los principales exponentes del abstraccionismo geométrico en Venezuela; experimentó con lo que hoy en día conocemos como *Coloritmos*: tabloncillos verticales pintados al duco, apoyándose en los planteamientos de Mondrián acerca del color/forma y su relación con el espacio. El lenguaje abstracto que venía madurando desde principios de los cincuenta, encontraba su punto más alto en esta serie de obras, a través de

un arte analítico que concibe a la obra como una unidad que logra conquistar el espacio por medio de los colores puros.

Otero, basándose en las tesis antinaturalistas, rechazaba la imitación de la naturaleza así como cualquier alusión anecdótica a la literatura o historia; entre los enfoques que se le daba a la abstracción, pretendía reinterpretar a la realidad a diferencia del arte no objetivo que rechaza las apariencias y la mimesis. Mondrián había propuesto la reducción de las formas naturales a elementos abstractos; los artistas de la década de los 50, inclinándose en esta idea y en lo heredado de los cubistas acudieron a las formas planas y geométricas.

*Toda pintura es abstracción, puesto que se fundamenta en la separación, en el acto de abstraer (...) abandona el hecho real y la vida del modelo, sino que deja su figura, su contorno, la pretensión de imitar todo de un modo ilusionista esa entidad espacial, tomando solo sugerencias cromáticas, rítmicas y formales<sup>17</sup>*

*Los Coloritmos (fig. 10) transformaron el arte a través de sus planteamientos y su carácter universal que se captaba de un modo racionalista y prácticamente matemático. No solamente por sus conceptos sino por su ejecución, el artista abandonaba una vez más el lienzo para utilizar ducos de maderas pintados con aerógrafos, en la búsqueda de un nuevo camino en pro de su objetivo estético. En esta etapa (...) el problema plástico fue simple y escueto. Con una mínima cantidad de recursos y una muy severa estructuración llenaba de colores ciertos espacios verticales (...) logrando de esa forma construir un cuerpo dinámico<sup>18</sup>.*

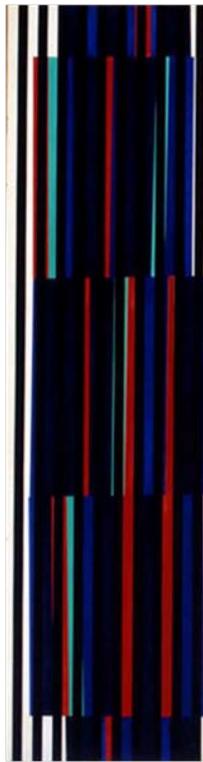
El movimiento se convirtió en preocupación plástica para artistas como Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero; este último lo planteaba a través de la percepción visual, el nuevo espacio se transforma por medio de la repetición de las líneas verticales negras que se yuxtaponen a los planos de color sobre fondo blanco.

---

<sup>17</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Arte contemporáneo*, p. 88

<sup>18</sup> BOULTON, Alfredo. *Alejandro Otero*, p.14

Sus objetivos se concentraron en crear vibraciones por medio de la línea y el color, como elementos primarios de la composición. Este era el inicio del Cinetismo en Venezuela, podría relacionarse con el *Óp. Art* o arte óptico que perseguía el mismo objetivo a través de los efectos retinianos. Otero exploraba las posibilidades y relaciones entre líneas y color para que al ubicarlas dentro de la obra creasen vibraciones ópticas.



Alejandro Otero  
*Colotirno 68*, 1960  
Fig. 10

Otero gana el Premio Oficial de pintura en 1958, quedando la pintura abstracta asimilada y reconocida en Venezuela. El dependía de su relación con las problemáticas formales de su tiempo; igualmente, intentaba transformar e integrarse a la realidad. La actitud del hombre-artista evoluciona y se desarrolla en conjunto con su obra; para lograrlo debe valerse de los medios necesarios para actualizar los lenguajes plásticos. Las investigaciones de Otero se basaban en el movimiento como preocupación plástica y en concebir la obra de arte como unidad,

congregando en un todo las formas con características varias, logrando saturar un espacio determinado.

El lenguaje del artista se desenvolvía entre la transformación de lo cromático y la creación de nuevos espacios plásticos. La forma dependía del uso del color dentro de estas imágenes rigurosas y estructuradas verticalmente. A medida que fue desarrollándose la serie, los estudios de Coloritmos fueron modificados y basados en el principio del arte abstracto.

*La palabra abstracción, usada en arte sobre todo a partir de Kandinsky, buscaba referirse, más que a un determinado tipo de pintura, a esa aventura de la forma impregnada de un contenido distinto al de la corriente netamente naturalista, y que por deformación de su sentido inicial, se aplicó únicamente a la pintura con formas planas y recortadas<sup>19</sup>*

Además de las técnicas, los artistas abstractos innovaron en los conceptos recurriendo a los problemas intrínsecos del arte. No se trata de un arte social, ni de críticas políticas, como se había caracterizado el arte latinoamericano a lo largo del siglo XX, sino de una manifestación de problemáticas artísticas a partir de sus propios elementos expresivos: la composición, la línea, el plano, el ritmo, el movimiento. La preponderancia de los elementos de expresión visual y de la interpretación de los mismos según cada artista. Otero lograr asociar las ideas neoplasticistas de Mondrián, para conquistar el espacio a través del color, creando estas grandes estructuras verticales en las cuales las líneas negras encerraban las formas rectangulares y triangulares sobrepuestas en fondo blanco. El mismo fondo monocromo de la experiencia con las *Líneas sobre fondo blanco* se repite en los *Coloritmos* traducidos a un lenguaje más contemporáneo.

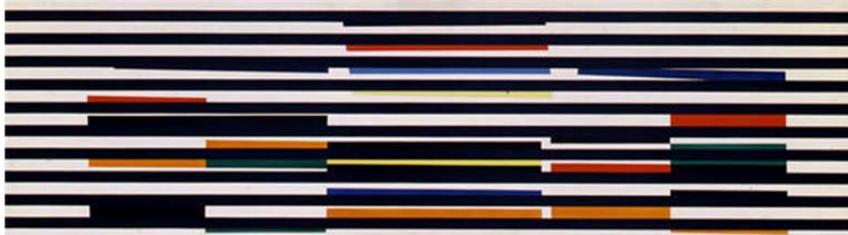
*La contemporaneidad de los Coloritmos radica, precisamente, en esa alegre visión de un universo regido por el orden y el espíritu. En su vivencial*

---

<sup>19</sup> OTERO, Alejandro. "Abstracción geométrica" en Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.), *Ob. Cit.*, p. 179

*manifestación estética, donde ritmo, color y espacio tienden a ofrecernos una síntesis estética de correlación y dinámica actual. Una pintura donde la vocación se resuelve en puro y jubiloso juego creativo, más allá del oficio calculador y limitado*<sup>20</sup>

Otero buscaba la trascendencia de la materia como aporte a las nuevas transformaciones que debía tener el arte, para el artista la importancia de un movimiento u obra que describa su tiempo siempre fue un principio de su trabajo como pintor. *Los Coloritmos* necesitan de su propio espacio tanto para captar su sentido espiritual como para apreciar sus aspectos formales, que resumen un universo de síntesis y pensamiento matemático (fig. 11), siendo una manifestación artística sumamente racional de su composición geométrica.



Alejandro Otero  
*Coloritmo 11*, 1956  
Fig. 11

Así surgen las propuestas abstractas de Alejandro Otero, tomando en cuenta que primero, el artista se une al movimiento abstracto, inspirado por Picasso, a través de la re-composición de los objetos todavía tomando en cuenta la naturaleza mas no su imitación directa. En segundo lugar, se observa como Otero utiliza el proceso de síntesis combinado con la sistematización del proceso racional de la abstracción geométrica; los experimentos con las posibilidades de un nuevo lenguaje basado en la abstracción a través de la interacción del color y la forma en ritmo constante.

---

<sup>20</sup> LIZARDO, Pedro Francisco. "Coloritmos una pintura vivencial" en Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.* p. 39

*La definición de Michel Seuphor es sintomática. «Dice así: Llamo arte abstracto a todo arte que no tiene ninguna llamada, ninguna evocación de la realidad observada, sea ésta o no lo sea el punto de partida del artista. Es abstracto todo arte que sólo puede ser juzgado legítimamente desde el punto de vista de la armonía, de la composición, del orden o de la desarmonía, de la descomposición y del desorden deliberados»<sup>21</sup>*

Tomado en cuenta la definición de Seuphor podemos relacionarla directamente con el trabajo plástico que estuvo realizando Otero hasta el final de la década del 50, haciendo énfasis en los distintos procesos y artistas con los que se encuentra a lo largo de estas búsquedas. El rechazo a lo anecdótico y circunstancial hacen de los planteamientos de Otero uno de los eventos plásticos más importantes del siglo XX venezolano. Las formas y los lenguajes son ilimitados por medio de los procesos reflexivos en torno al arte. Para Otero: *la forma es por naturaleza abstracta, es decir, que puede y debe leerse como realidad en sí, por sobre lo que es capaz de representar, o de cualquiera otra idea que aluda*<sup>22</sup>. El artista debe tener la capacidad de plantear problemas en el campo plástico y sus posibles soluciones a través de su obra, para ello debe constantemente renovarse a sí mismo. A Otero, el lenguaje de la abstracción le ayuda a resolver los problemas estéticos por medio de un proceso de reflexión y cuestionamiento constante.

Las incógnitas que Otero se plantea son las relaciones entre el espacio y el tiempo que intenta resolver a través del campo del color, lográndose una ruptura con las representaciones de la realidad, por ello recae en los conceptos de la abstracción. Trata de liberar el arte de las formulas tradicionales que todavía se dictaban en la Academia, postulando un arte nuevo que pueda comunicarse más directamente con el espectador a la vez que se preocupa de los problemas compositivos y de los elementos de expresión inherentes al arte, dejando a un lado lo anecdótico y la iconografía.

---

<sup>21</sup> SANCHEZ, Manuel. "El arte desde la abstracción" en Ricardo Gullón (Comp.). *El arte abstracto y sus problemas*, p.17

<sup>22</sup> OTERO, Alejandro. *El territorio del arte es enigmático*, p.11-12

## **Capítulo II**

### **Tendencias artísticas y conceptuales en la década de los 60 y sus relaciones con la abstracción**

## Los aportes de Marcel Duchamp a los nuevos lenguajes de los años 60.

*En artes plásticas se entiende por lenguaje un sistema de formas significativas susceptibles de ser articuladas coherentemente*<sup>23</sup>.

Finalizada la década de los 50 el arte contemporáneo busca nuevas vías de expresión para la construcción de lenguajes innovadores en el campo de las artes; los artistas se preparaban para dar un paso más adelante, haciendo a un lado al informalismo y el expresionismo abstracto, con propuestas que fuesen más allá del mundo interior y el reflejo sentimental de cada artista. Para ello buscaron respuestas en las vanguardias europeas, y encontraron ideas y técnicas que servirían para renovar el arte contemporáneo.

De ahí surgieron dos vertientes, aquellos que se inclinaron hacia la idea como arte dando inicio al arte conceptual, minimalismo, *happenings*, *land art* y *body art*, que no necesitaban de la construcción de obras sino un concepto base como punto de partida; muchas se valieron del arte escénico como parte de las técnicas fundamentales. Otros decidieron reivindicar al objeto artístico, de ahí surgen corrientes objetuales como el *pop art*, nuevo realismo, neodadaísmo, entre otros; estos grupos de artistas le dieron un valor al objeto artístico e insistieron en la necesidad de la obra de arte y su contemplación. *Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la “representación” de la realidad objetiva ha sido sustituida por la “presentación de la propia realidad objetual”*<sup>24</sup>

Las propuestas plásticas de Marcel Duchamp (1887-1968) fueron el nuevo punto de partida para el arte de los años 60; el artista había experimentado con el

---

<sup>23</sup> OTERO, Alejandro. “Lenguaje y descomposición”, 1985. En Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ob. Cit*, p. 301

<sup>24</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, p.153

cubismo, futurismo, fauvismo y fue uno de los principales representantes del movimiento dadaísta. Promovió una nueva forma de ver y concebir el arte y criticó a aquellos artistas que se interesaron más por los aspectos técnicos y del oficio, en vez de innovar y aportar nuevos lenguajes al arte moderno.

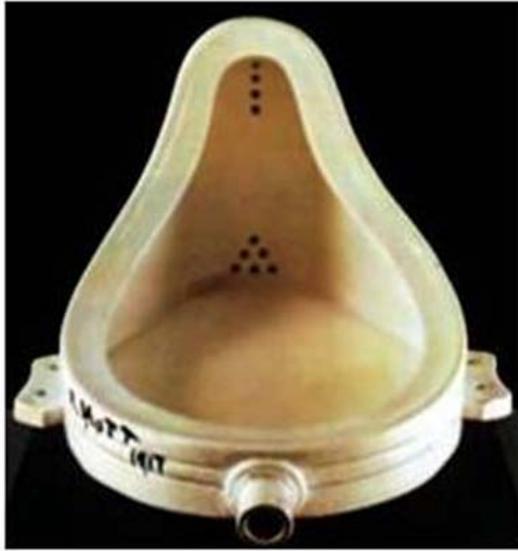
El movimiento dadá fue una de las vanguardias más radicales del siglo XX, sus integrantes partieron de la negación del arte, planteándose como el primer movimiento “anti-arte”, no solamente en lo referente a la plástica sino también a otras manifestaciones culturales como en el caso de la literatura. Los dadaístas buscaban burlarse de la pomposidad del arte, con un trasfondo irónico, e intentaron llevar estas propuestas hasta sus últimas consecuencias. Duchamp basándose en los principios dadá valorizó la existencia del objeto y manifestó su interés por las producciones industriales bajo el principio de despojar al pintor del lienzo y el oficio.

El artista planteaba nuevas formas de expresión a través del objeto manufacturado y producido en masa. Estos objetos se liberaban de su funcionalidad mientras se convertían en la negación total de la obra de arte. En su obra *Urinario* (fig. 12), firmada bajo el seudónimo R. Mutt, propone el objeto que se fabricaba para cumplir una función específica como un producto estético y artístico, con el fin último de demostrar sus ideas dadaístas de negación y rebeldía en contra del arte oficial. Esta obra fue expuesta con el propósito de transgredir y rebasar los límites de lo que hasta el momento se consideraba arte.

*Subjetivamente, un objeto nunca es otra cosa que una unidad resistente, un núcleo unitario de experiencias que se conserva inmutable (lo que equivale a decir que se repite) a través de un cierto número de otras experiencias (...) es una estructura: esto es un subconjunto de experiencias que consideramos fundamentales respecto a un subconjunto que consideramos accesorio<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*, p. 167



Marcel Duchamp  
*Urinario (réplica del original de 1917)*, 1964  
Fig. 12

El objeto comenzaba a jugar un rol dentro del campo artístico, en primera instancia se convertía en una manera de transgredir y burlarse de las convenciones establecidas hasta los momentos. La obra de arte dadá no se conforma con la mera contemplación ni mucho menos con la mimesis de la realidad; intenta dejar un mensaje que hay que descifrar: *la idea como raíz principal de la creación artística*. Se trata de un arte analítico que busca reflexionar en torno a la imagen, para ello *introduce el elemento psicológico, en este caso afectivo e irónico, en la composición. Es el comienzo de su rebelión contra la pintura visual y táctil, contra el arte retiniano*<sup>26</sup>

Duchamp se convirtió en el artista de las ideas y padre del arte conceptual, desarrolló su obra a través de un lenguaje de orden intelectual, reflexionando en torno a los objetos y sus cualidades estéticas, buscando crear impacto en el espectador. Además fue vocero de la superación de las técnicas tradicionales del arte, promoviendo que este debía acercarse a la realidad. Entre estos aportes,

---

<sup>26</sup> PAZ, Octavio. *Desnudo bajando la escalera*, p.19

Duchamp creó un grupo de obras que se conocen como los *Ready-made* (fig. 13). Como su nombre lo indica, consiste en un grupo de obras que no requirieron del oficio del pintor ni de las habilidades del escultor. Tampoco buscan idolatrar a los objetos, lo contrario, fueron el *punto de partida de todas las especulaciones posibles sobre el objeto, la intromisión del producto industrial en el arte y la reacción de la sensibilidad contemporánea ante la invasión del mundo por el objeto*<sup>27</sup>.



Marcel Duchamp  
*La novia desnudada por sus solteros*, 1915-1923  
Fig. 13

Los *Ready-made* son una respuesta a la crisis del arte moderno, que buscó nuevos lenguajes técnicos y conceptuales por medio de las vanguardias; también se trata de encontrar nuevas técnicas o materiales cónsonos con la nueva vida del hombre moderno tras la llegada de la máquina y la producción en masa. Para Duchamp eran obras puras, sin modificaciones ni alteraciones de ningún tipo; los objetos contaban con su integridad plena tal cual fueron elaborados en fábricas, otras veces adherían varios elementos compositivos quizás para enfatizar su carácter irónico.

---

<sup>27</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Nuevas tendencias pictóricas*, p.73

Por lo general, estos elementos permanecen anónimos sin marcas o registros específicos pero cargados de una característica gestual e inclusive intelectual. El hecho de despojar el objeto de su utilidad era una manera de descomponerlo, no a nivel de lo material pero sí en el campo conceptual. No se trata de una mimesis aristotélica ni de una abstracción geométrica como la concibe Mondrián, sino de descontextualizar estos objetos, sacarlos del lugar donde se acostumbra a verlos y la manera de usarlos; para Duchamp se traducían en una manera de interpretar las relaciones entre el hombre y el arte a través del acto creador.

### **Pop Art.**

Partiendo de las ideas planteadas por Duchamp en torno al uso del objeto, y haciendo especial énfasis en los aportes plásticos que ofrecía el *Ready-made*, el fotomontaje y el collage, el *pop art* encuentra un vínculo entre el arte y la cultura urbana que se fue gestando a lo largo del siglo XX y que ahora aparecía bajo las nuevas condiciones sociales de la producción industrial. En la década del 60 el arte busca ir más allá de sus concepciones tradicionales y encontró en las vanguardias europeas, específicamente en las obras de Duchamp y Picabia<sup>28</sup> que habían relacionado el arte con la sociedad de consumo que se iba generando a principios del siglo XX. El *pop art* surge en el Reino Unido y en Norteamérica, siendo una nueva tendencia que busca sus estímulos dentro de la cultura de masas y concebía su estética con un repertorio de íconos urbanos que se difundían a través de los *mass media*. De esta tendencia surge la cultura pop que se relaciona con la moda y no con las tradiciones populares.

---

<sup>28</sup> François Picabia (1879-1953), artista francés que experimentó con diversas vanguardias hasta llegar a ser uno de los representantes principales del movimiento dadá junto a Duchamp y Tzara. Entre sus obras se destacan sus collages que luego desembocaron como fuente inspiradora para los ensamblajes de los años 60.

Como una crítica a esa nueva sociedad que se iba gestando y que buscaba refugio en el capitalismo tardío. El *pop art* critica arduamente la actitud de este nuevo ciudadano contemporáneo que “depende” del consumo como parte de la vida cotidiana. Y se manifiesta en los años 60 a través de las imágenes y los objetos que utilizaron como basamentos de sus críticas sociales, aún así fue una tendencia muy poco agresiva comparada con los dadaístas.

*El pop art de élite tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo. Apropia el amplio repertorio de elementos populares extraídos del panorama de los objetos de uso que nos envuelven*<sup>29</sup>

A pesar de estas características el *pop art* seguía concibiendo el arte en su sentido más conservador, al artista como aquel hombre consagrado con finalidades de lograr la universalidad del arte a través de los medios de comunicación. Su idea de transformar el objeto en una experiencia estética sin ninguna postura frente a la sociedad, al contrario, se aprovechaban de las modas y los nuevos íconos para crear sus propias obras. Las imágenes más populares entre estos artistas salieron de carteles publicitarios, la televisión, el cine y el comic. Buscaban a través de estos medios apropiarse de manera banal y fetichista de lo cotidiano, habiendo pasado por alto completamente los planteamientos nihilistas y provocativos de Duchamp y los dadaístas.

En caso de Andy Warhol, el artista encontró su fuente de inspiración en imágenes como Marilyn Monroe (fig. 14) y en las latas de sopas Campbell que se convirtieron en los nuevos iconos de la sociedad, fundando a través de estas imágenes nuevos arquetipos o iconografías. Warhol proponía la reproducción masiva como una forma de expresión artística, su admiración por las fábricas y compañías industriales le hicieron proponer un arte de consumo masivo que se

---

<sup>29</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p.33

manufacturaba a la manera de cualquier otro objeto de consumo. En el caso de las cajas de jabón Brillo o *Brillo Box* (fig. 15) se puede observar claramente cómo el uso de un producto como una caja contenedora de un producto de consumo del hogar como el jabón de lavar se convierte en objeto estético y de culto artístico, no sólo por despojarlo de sus funciones sino por colocarlo fuera de su contexto "natural" (como un supermercado o una lavandería); en él se observa claramente el concepto duchampiano del *Ready-made* aplicado al *pop art*.



Andy Warhol  
*Portafolio de Marilyn Monroe*, 1967  
Fig. 14



Andy Warhol  
*Brillo soap pads box*, 1964  
Fig. 15

Por otro lado Roy Liechtenstein (1923-1997), utilizó el *comic* o la historieta (fig. 16) como tema principal de su obra plástica con la intención de despojarlas de su intencionalidad y convertir el producto del consumo, emergente para el momento, en un objeto netamente decorativo; estas obras tienen la particularidad de los *ready-made* y las obras de Warhol, que responden a imágenes ya conocidas por los espectadores. Sus obras suelen estar cargadas de una gran intensidad dramática.



Roy Liechtenstein  
*Popeye*, 1961  
Fig. 16

El *pop art* se pronuncia en contra de los contenidos subjetivos del expresionismo abstracto<sup>30</sup> mientras buscaba nuevos arquetipos dentro de las relaciones entre las imágenes y los objetos. Al mismo tiempo no pretende ser una ruptura, ya que mantiene relación con planteamientos anteriores como los *collages* cubistas y los *ready-made* de Duchamp, dando como resultado un arte objetualizado que se conoció como *assamblage* o ensamblaje. A través de ellos se indagaban las

---

<sup>30</sup> Movimiento Norteamericano (1947). Experimentaron nuevas técnicas en donde predominaba la individualidad del artista, para ello unieron los estilos surrealista y abstracto. Alcanzado a través de ellos dos objetivos: la importancia de la personalidad de cada artista como clave de la obra de arte y la identidad propia de un arte norteamericano desligado de toda influencia Europea. Entre estas corrientes se destaca la *action painting* con artistas como Pollock, de Kooning y Kline; todos coincidían en la búsqueda plástica de la gestualidad y los estados de ánimo.

disoluciones de la glorificación de la obra de arte en el espacio, ya que no estaban supeditados a un marco ni a un pedestal, podían ir en las paredes, los techos e incluso en el suelo. Aislar el objeto o sus fragmentos dentro de un *collage* o ensamblaje no perseguía el objetivo de negar o criticar el arte sino de adherir los elementos de la vida cotidiana y hacer el arte más accesible al espectador.

El *pop art* fue producto de las sociedades de consumo, no busca la crítica ni lo irónico sino señalar lo actual, la moda o las tendencias que no son más que producto del capitalismo. También fue heredero de la tradición abstracta; ésta ya no se concebía como un movimiento sino como modo o tendencia representativa. *Imponiendo un cambio de actitud en el arte, los materiales artísticos y la temática del arte, los primeros artistas pop, como todos los innovadores en todas las épocas, han cambiado nuestra manera de ver al mundo*<sup>31</sup>.

### **Neodadaísmo y Nuevo Realismo.**

Como se menciona anteriormente, varios artistas se pronunciaron en contra de las expresiones subjetivas que tomaron como punto de partida la creación artística. Este grupo, inconforme con las representaciones gestualistas del arte, propuso la representación de imágenes y creaciones iconográficas inclinadas hacia una estética que rozaba con lo decadente mediante la utilización de objetos desgastados, rotos e inservibles. Se pronunciaron en contra de la pintura elitista y sofisticada quizás con la intención de encontrar nuevos dogmas en la estética contemporánea. *Toda obra no-representativa remite en un nivel sintáctico-formal a la instauración de un orden entre su repertorio material y formal*<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> LIPPARD, Lucy. *Pop art*, p.136

<sup>32</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. Cit*, p. 81

Estos artistas bajo la bandera del *Neodadaísmo* intentaron crear una relación más directa entre arte y vida; el arte debía ser accesible a la sociedad, como ya lo había intentado el *pop art*, artistas como Jasper Johns (1930) o Robert Rauschenberg (1925-2008). Este último se dedicó al arte objetual norteamericano partiendo del concepto del *combine-painting* o pinturas combinadas, una síntesis entre pintura y otros materiales, como observamos en *Monograma* (fig. 17). La introducción de productos de consumo e incluso partes disecadas de animales para dar efectos de fetichismo e incluso la sensación de estar ante un objeto mágico-religioso como una forma de reinterpretar el *ready-made* y así denunciar las transformaciones sociales a través de los experimentos formales en el arte.



Robert Rauschenberg  
*Monograma*, 1955  
Fig. 17

Los neodadaístas hicieron una transición entre el arte para las masas y la denuncia del culto a la personalidad del artista, ideas muy relacionadas al trabajo artístico de Marcel Duchamp. Aún así carecen del carácter rebelde de los dadaístas, de hacer una anti-obra de arte, pero ya el hecho de despojar un objeto de su

significación es un acto transgresor. Los neodadaístas utilizaron varias técnicas mixtas, el ensamblaje y el collage fueron las principales, teniendo un interés por los objetos industriales destruidos.

*Sin embargo, el objeto de hoy no está usado en lugar de la materia ni busca equiparse con ella. En su violenta "implasticidad" nos habla de un lenguaje de arte que no se parece a ningún otro, y en eso es renovador. Sirve de purificador. Se dirige a nuestra sensibilidad, nos despierta cada vez de un modo distinto y cada vez hay que tratarlo de un modo diferente.<sup>33</sup>*

El objeto fue la materia prima para la creación artística, intensificándose con la finalidad de descubrir nuevos valores estéticos y transformaciones del medio pictórico. El arte ya no se consideraba decorativo sino una reflexión de elementos formales como el color y el espacio. Se trata de componer como si fuese un juego de inteligencia, utilizando los objetos para poder darle efectos expresivos que impresionen a los espectadores.

*En el neodadá emplean los «Ready-made» para descubrir en ello su valor estético. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como provocación y ahora los admiran como bello y estético<sup>34</sup>. Estos artistas utilizaron el shock como elemento de goce estético en sí mismo, ya que indagaron con la intención de satirizar sin tener que trasgredir como lo hicieron los dadaístas, quizás por el simple hecho de que estos actos cometidos por Duchamp y otros artistas habían sido asimilados como parte del trabajo y de la conducta del artistas, que debía transgredir y mover al espectador (fig. 18). Se relacionaron con la "estética del desperdicio", utilizando desechos y ensamblándolos con lo que hoy conocemos como técnicas mixtas, bajo la premisa de relacionar su trabajo artístico con la vida cotidiana y poder conmovier*

---

<sup>33</sup> OTERO, Alejandro. "Neodadaísmo", 1962 en Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ob. Cit*, p.185

<sup>34</sup> DUCAHMP, Marcel citado por MARCHAN FIZ, Simón. *Ob Cit*, p 36

al espectador, sin tener que caer en los temas de la moda como en el caso del *pop art*.



Jasper Johns  
*Casa de tontos*, 1962  
Fig. 18

En conjunto con el Neodadaísmo, aparece otra *tendencia no-representativa posterior al informalismo*, que tienen como base la primacía concedida al color y la *visualidad pura*<sup>35</sup> conocida como *Nuevo Realismo*; este buscaba las relaciones estéticas mediante el uso de las mismas técnicas y objetos decadentes, además de intentar sistematizar los valores cromáticos de las obras. Mediante el uso de imágenes obtenidas por los *mass media* y de una realidad protagonizada por la industria y la tecnología.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 89

*En el nuevo realismo no hay historia alguna y los objetos se ordenan casi siempre en función de un clima sin significación precisa. El objeto o sus asociaciones hablan a cada quien de manera distinta. La actitud del artista es más libre y el resultado más sorprendente e imprevisible*<sup>36</sup>

Pierre Restany (1930-2003) y Yves Klein (1928-1962) formaron parte de esta tendencia con expectativas de "volver" al pasado y a la realidad, mediante el uso de la técnica del *décollage*, simplemente planteaba ir en contra del collage a través de medios y recursos desgastados e incluso clasificados como desechos o basura. Se identificaron con los principios de dadá y del surrealismo, otorgándole valor estático y formal a los objetos. Más allá de su posible relación con el *pop art*, los "nuevos realistas" iban promoviendo el arte como expresión de *shock* y se pronunciaron en contra de lo aceptado por los círculos artísticos.

### **El *assemblage* o ensamblaje.**

A mediados del siglo XX los artistas comienzan a buscar nuevas técnicas para comunicar sus ideas de manera menos tradicional, para ello se inspiraron en las obras dadaístas de Marcel Duchamp. *En nuestra época, muchos artistas han renunciado a este tipo de técnicas [tradicionales] y han optado por crear sus esculturas mediante el procedimiento del ensamblaje, es decir, integrando en una obra piezas del mismo o diferente material*<sup>37</sup>.

La palabra "ensamblar" se refiere al hecho de unir piezas y crear nuevas formas, es una técnica que representa la liberación total del marco y del pedestal de la obra de arte, esta se considera libre de aquellos elementos que la complejizaban haciendo de ella, un producto accesible al hombre y no una obra etérea con un

---

<sup>36</sup> OTERO, Alejandro. "Nuevo Realismo", 1962 en Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ob. Cit*, p.188

<sup>37</sup> LIAÑO, Marta. ¿Qué es un ensamblaje? p.1

lenguaje codificado a través de la iconografía del arte. El ensamblaje recuperó el valor del objeto artístico, al resaltar sus cualidades sensibles a través de la síntesis entre pintura, relieve y escultura. El montaje de los materiales dejaba claro los nuevos principios estéticos que se le otorgan al objeto en si mismo.

A consecuencia de los *ready-made* y las obras trasgresoras de Duchamp resulta una técnica que refleja a los objetos cotidianos e industriales. El *assemblage* es el resultado de un proceso creativo, en el que los artistas pueden lograr nuevas realidades partiendo de objetos reales, el dilema entre representar y reproducir se establece a partir de estas obras de arte. Entablando al acto creador a partir de lo ya existente, de lo fabricado; *el artista aprovecha todos los materiales que le ofrece la vida cotidiana y la combina en sus obras tomando en cuenta sus valores plásticos-formales –dimensión, color, textura-, o su posible contenido simbólico*<sup>38</sup>. El ensamblaje como técnica acepta todo tipo de materiales y se abre a las posibilidades expresivas que cada uno de ellos les puede ofrecer; tomando al arte como motivo de búsquedas e innovaciones constantes.

Tomando como ejemplo a las obras dadá y sacando piezas de su contexto y función original (fig. 19), cada artista exalta el potencial estético que pueden tener; esta actitud sirvió para denunciar las conductas del hombre contemporáneo que se derivaron de las consecuencias directas del consumismo, los medios de comunicación o *mass media* y los aportes tecnológicos. Son nuevos *principios estéticos en otro tiempo axiomáticos, negando a los objetos un valor en sí, y dando vida a la traslación del concepto de arte, del objeto creado, al objeto encontrado*<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, p.5-6



Jean Tinguely  
*Mautz II*, 1963  
Fig. 19

Uno de los artistas que ejemplifica perfectamente el uso del ensamblaje fue Jean Tinguely (1925-1991), quien estuvo vinculado con las corrientes informalistas<sup>40</sup> y utilizó el *assemblage* como recurso expresivo, en su obra se toman en cuenta las siguientes premisas estéticas: primero, extraer el objeto de su contexto originario y por ende, de su funcionalidad, y segundo, la manera de presentar ese conjunto de cosas tanto en el aspecto compositivo como sus significados en el marco sociocultural. En su obra *Frigo Duchamp* (fig. 20) desaparecen las diferencias entre lo representado y su significado, abriendo un campo de posibilidades semánticas, llegando incluso a proclamar la realidad misma como parte de su obra. El ensamblaje ha sido utilizado por gran variedad de artistas que encontraron en él las posibilidades sintácticas y estéticas para reflejar sus ideas y reflexiones en torno a las relaciones entre arte y la vida del hombre.

---

<sup>40</sup> Corriente del arte cuyo principio es la expresión totalmente subjetiva del artista a través de los elementos de expresión visual, sin tener ningún tipo de interés sociocultural. El gesto y la abstracción son características típicas de esta tendencia del arte que busca traducir expresiones y sentimientos.



Jean Tinguely  
*Frigo Duchamp*, 1960  
Fig. 20

### **Principio Collage**

Según Simón Marchán Fiz, las propiedades sintácticas del collage trascendieron los límites pautados por los cubistas y dadaístas, además fueron el principio de una serie de acontecimientos en el arte. El collage se convertía en un objeto artístico estructurado a través de la inserción de materiales reales en el cuadro. A su vez, se aleja de los conceptos tradicionales de la pintura mientras se va transformando en un proceso artístico autónomo. Esta metamorfosis de las técnicas tradicionales persistieron luego de ser superadas las vanguardias artísticas, por ello Marchán Fiz propone la denominación de *principio collage* para aquellos fenómenos y obras de arte que se valieron de la reivindicación de materiales considerados no-artísticos que fueron apareciendo a lo largo de la historia del arte contemporáneo.

Para la década de los años 60, este concepto reconoce las posibilidades creativas de la utilización del objeto. Su atractivo proviene de la perspectiva visual y objetual que responde a las nuevas posibilidades del arte y de su relación directa

con la vida y el hombre en su espectro más amplio, ya que busca relacionarse directamente con el espectador y los códigos que le rodean en su cotidianidad. El collage, desde el punto de vista de lo procesual o formal, es una técnica en la que se insertan materiales reales, hechos por el hombre o sacados directamente de la naturaleza, un concepto expresivo que explora las cualidades de los objetos o la materia desde la visión de lo estético.

*La capacidad de explorar estas cualidades materiales y desvelar las estéticas en los objetos desprovistos hasta entonces de ella, relaciona las prácticas de Picasso con el arte objetual de los ready-made dadaístas y el objet trouvé surrealista<sup>41</sup>. Cuyo principio viene a ser una extensión del arte y pretende ser una nueva visión estética desde el punto de vista formal por medio de los elementos que le componen y a través de los contenidos sintácticos que el artista le otorga al emplearlos dentro de una obra determinada. A partir de la década de los 60 ya no se enfatiza en movimientos sino se habla de tendencias artísticas, cada artista desarrolla su lenguaje propio que documenta una reflexión estética y una concepción del arte contemporáneo. La obra de arte en si misma se convierte en el punto de partida del análisis que trasciende al objeto estético, el artista comienza a dedicarse al estudio de los lenguajes que están implícitos dentro de cada tendencia.*

*El collage inauguraba las problemáticas de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles (...) se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido univoco con el fin de explorar la riqueza significante<sup>42</sup>*

El principio collage tuvo un auge bastante significativo en el campo del arte objetual así como en las nociones del arte conceptual emergente; este último como consecuencia del legado de Duchamp ya que *los fragmentos introducidos, sin*

---

<sup>41</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. Cit*, p.160

<sup>42</sup> *Idem.*

*modificaciones, ya se dan la mano en cierto sentido con los «ready-made». Otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal*<sup>43</sup>. En estos momentos aparecen las primeras obras conceptuales, con la condición de otorgar nuevas connotaciones semánticas en que la idea se convierte en la obra de arte. El arte objetual se convertía en el medio de reflexión de si mismo, trataba de explorar las capacidades de los materiales y develar, a través de ellos, la estética del objeto. En oposición al arte conceptual, la objetualidad recupera las apariencias formales y descontextualizando al objeto, este es declarado obra de arte.

Se considera una extensión del arte, ya que en él se señalan nuevos comportamientos artísticos alrededor del objeto y sus cualidades estéticas en contra de las manifestaciones como los espacios lúdicos y el arte de acción que no necesitaban concebir la obra de arte como un objeto sino como un concepto, aunque ambas cuestionan al objeto artístico tradicional y reflejen el fenómeno histórico-social de la contemporaneidad. Así es como nuestros artistas logran apropiarse de las realidades no artísticas como hecho estético, idea sugerida por Marcel Duchamp a principios del siglo XX.

La reivindicación del objeto, que comienza a concebir el arte como autónomo y estructurado que no imita la realidad sino que instaure nuevas realidades, logrando integrarse las relaciones entre arte y vida (Fig. 21). El artista no necesita del conocimiento manual tradicional, ofrece nuevas posibilidades en el campo del proceso artístico, instaurándose la diferencia entre “representar” y “lo representado” por medio de sus cualidades formales, visuales y sensibles.

Se evidencia el *principio collage* a través de la transformación de los materiales, es decir, la desfuncionalización del objeto de uso cotidiano o industrial al

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.159

sacarlo de su contexto habitual y codificarlo por medio de los lenguajes contemporáneos del arte. Al mismo tiempo, se plantea la discusión en torno a la existencia de la obra de arte como objeto, al negar la tradición académica en pro de la instauración de diferentes lenguajes plásticos. Las iconografías son sustituidas por las teorías y concepciones individuales del arte; la estética del objeto se convierte en un ejercicio antropológico del artista y su visión de la humanidad. No ha de ser una actitud agresiva o polémica necesariamente, sino una forma de manifestar los cambios socioculturales utilizando el arte como vehículo.



ARMAN – Armand Pierre Fernández  
*Acumulaciones de jarras*, 1961  
Fig. 21

### **El ensamblaje y su relación con el principio collage**

Partiendo de la reivindicación del *principio collage* en la década del sesenta, podemos concluir que el carácter sintáctico y formal de las obras de arte comenzaba a cambiar partiendo desde dos puntos de vista: primero, la importancia del carácter objetual de la obra, y segundo, el arte conceptual que abanderaba a la idea como principio del arte. Desde este punto de vista podríamos afirmar que en el arte contemporáneo su *objetivo es la creación de las relaciones entre todas las cosas del*

*mundo, la superación de las fronteras entre las artes, con la pretensión de unir arte y no-arte en la imagen total*<sup>44</sup>.

Todas estas tendencias surgen como proceso conciliatorio entre el arte y el no-arte creando relaciones entre las distintas formas de expresión artística. El objeto real sustituye a la ilusión del mismo, la obra se comienza a construir de un modo diferente, pauta iniciada con las vanguardias del siglo XX. La revalorización de lo planteado por los dadaístas para darle nuevos valores alegóricos y simbólicos al arte-objeto convirtiéndose en una variable del *principio collage*.

Crear a partir de lo ya existente lleva a cada artista a reflexionar en torno a la iconicidad de los objetos, como lo manifestaban aquellos que se rigieron bajo los preceptos del *pop art*. *A través de (...) elementos tomados de la cultura popular y la sociedad de consumo el artista propone una reflexión un tanto irónica sobre las creencias, los rituales, lo religioso y la comercialización de todo ello en nuestra sociedad*<sup>45</sup>. A su vez, el ensamblaje es también una nueva lectura del legado dadaísta, demostrándose en manifestaciones como el Nuevo Realismo y el Neodadaísmo, el aprovechamiento del valor estético de los objetos como forma de estimular visual y perceptualmente a los espectadores.

*En una época como la nuestra, tan marcada por rupturas y constantes cambios en todas las áreas de la vida, en el campo del arte el ensamblaje no sólo ha traído importantes transformaciones (...) en cuanto a los materiales, las formas, los temas y el tratamiento del espacio escultórico, sino que también se ha revelado como uno de los recursos plásticos que mejor expresa la realidad diversa, cambiante y fragmentada de nuestras sociedades modernas*<sup>46</sup>.

Planteando el ensamblaje como la relación existente entre el arte y su técnica a la vez que evoca al *principio collage*, valiéndose de los nuevos niveles entre la

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 162

<sup>45</sup> LIAÑO, Marta. *Ob. Cit*, p.13

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 15

representación y lo representado, en pocas palabras, en lo que se puede observar en la obra y los distintos significados que se le puedan dar desde el punto de vista de los espectadores. Las corrientes Neodadaístas, el *pop art* y las estéticas del desperdicio se encuentran íntimamente relacionadas con el arte y la vida cotidiana; el *principio collage* y el ensamblaje superan los límites de la pintura y la escultura, poco a poco se fue liberando de los cánones tradicionales de la composición y la representatividad. Se reconoce el carácter objetual de la obra, además de valores y funciones sociales, el objeto como producto de la sociedad de consumo, síntoma de la alienación del hombre contemporáneo, incluso podríamos hablar del objeto como mercancía y fetiche (Fig. 22).



Jean Tinguely  
*Untitled Baluba*, 1961  
Fig. 22

*Frente a la vida cotidiana y el trabajo alineado se propugna el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad, portadores de significados sometidos a un proceso de degradación semántica y social*<sup>47</sup>. El arte intenta reflexionar a partir de los diferentes niveles de iconicidad del objeto (en sí mismo y lo que representa), aprovechando sus nuevos valores estéticos y antropológicos. Los fragmentos alcanzan posibilidades creativas, sin sujetarse a la utilidad o función a la que estaba destinada al momento de su fabricación y su rol en la vida cotidiana, se vuelven portadores de significantes en el campo semántico y social. De su estudio y realización aparecen propuestas plásticas como las ambientaciones, las instalaciones y otras manifestaciones del arte contemporáneo; junto con su aparición los objetos son declarados arte y asimilados por los críticos y artistas del momento.

### **Principio Collage y abstracción**

La creación de imágenes en el campo del arte cambió radicalmente durante los últimos cincuenta años del siglo XX, fue necesario conocer y experimentar con nuevas técnicas y estilos así como plantearse diferentes retos y problemáticas en el arte contemporáneo y sus posibles soluciones a través de las obras de los artistas de su tiempo. Entre los años 50 y 60 las nociones del arte figurativo y lo abstracto experimentaron un proceso de transformación altamente significativo, la gran zanja conceptual que les dividía comenzó a atenuarse.

La abstracción pasó de ser un movimiento como en tiempos de Kandinsky y Mondrián a ser una tendencia del arte, ¿qué sucedió con este concepto? ya no se consideraba un movimiento con sus características y postulados y un grupo de

---

<sup>47</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p.169

seguidores encargados de demostrar sus hipótesis en torno al arte, sino un concepto aplicado a ciertas piezas artísticas.

*El artista de hoy es un mejor intérprete de las reacciones anímicas de la sociedad actual de lo que fue el de generaciones anteriores respecto a la suya debido a la gran variedad de medios que dispone para expresar su obra. Los medios son otros y el resultado también ha de ser otro<sup>48</sup>*

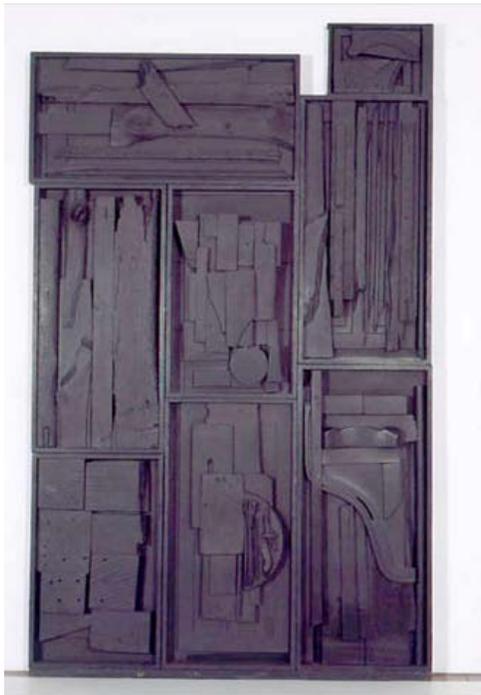
El nuevo reto se convertía en aproximar el arte a la realidad sin necesidad de imitaciones, acentuando cada vez más la relación entre arte y vida. El debate técnico entre representar y reproducir, se acentúa con la llegada del ensamblaje, con la introducción de la realidad en sí misma. El arte ha encontrado en los movimientos modernos y tendencias contemporáneas el potencial para explorar la materia así como los objetos, ya no depende de las temáticas ni del carácter narrativo del arte figurativo, ni en la racionalización del arte como en el caso la abstracción geométrica. El arte ha ido progresando en conjunto a la sociedad en donde se ha desarrollado y ha intentado relacionarse con ella por medio de sus elementos compositivos y conceptuales. La abstracción ha entrado en una nueva fase, se caracteriza por su tendencia hacia lo universal, la misma primicia que persigue el *principio collage* a través de sus características formales y sintácticas.

Ejemplo de ello es la artista Louise Nevelson (1899-1988), quien logró trasplantar las ideas de la abstracción geométrica utilizando la técnica del ensamblaje (fig. 23), los objetos recogidos se convierten en formas geométricas que se homogenizan por medio del uso de la monocromía, un solo color como el gris o el negro hacen que los objetos se neutralicen y pierdan su identidad, en el sentido que se dificultad visualizar y reconocer aquellos elementos dentro de la obra, en las que las formas geométricas prevalecen; en un intento de encontrar nuevas consideraciones a nivel compositivo, sin perder relaciones con la abstracción.

---

<sup>48</sup> BOULTON, Alfredo. *Ob. Cit*, p.33

Analizando a la abstracción como un proceso de *síntesis* que tiende hacia la interpretación de las realidades personales y/o colectivas, que busca entrar en diálogo con el hombre y su vida. No trata de repetir la realidad ni de un acto mimético sino de considerar como abstracto el hecho de desnaturalizar y sacar de contextos las realidades y los objetos. *Si por un lado tienden a aniquilar la distinción entre objeto y sujeto (y eso sería ya muy moderno) por otro "desmaterializar" lo representado acentuándose así su naturaleza no realista*<sup>49</sup>.



Louise Nevelson  
*Rincón silencioso*, 1959-1960  
Fig. 23

Filosóficamente, *abstraer* se refiere a la capacidad de separar o aislar el concepto del objeto, por medio de un proceso de reflexión resulta una interpretación de la realidad. Se trata de una *operación mediante la cual cualquier cosa es elegida como objeto (...) y aislada de otras cosas con las cuales se encuentra*

---

<sup>49</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. p, 109

*en una relación*<sup>50</sup>. Es decir, la abstracción es la acción de separar al objeto de su función y significado, para convertirse en algo distinto; en el caso del arte se convierte en un valor estético, en un elemento para expresar una idea.

La abstracción se convierte en el acto de descontextualizar las cosas, y la disposición de otorgar valores estéticos a cada uno de los elementos que integra una composición u obra de arte. Es el resultado del proceso creativo, una reflexión en torno al arte y su carácter antropológico. Por ende, el ensamblaje y el *principio collage* pueden identificarse con esa particularidad del concepto de abstraer; ambos buscan la desfuncionalización del objeto y recrearlo a través de valores que corresponden a los nuevos lenguajes del arte que comienzan a desarrollarse a partir de la década del sesenta.

*El assemblage está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas pre-establecidas, sino agrupadas de un modo casual o aparentemente azar*<sup>51</sup>. Por esas razones, el *principio collage* y el ensamblaje se pueden relacionar directamente con la abstracción como proceso separador, en este caso del objeto con su realidad, entendiendo por esta la función preestablecida por su fabricante. Si el ensamblaje busca nuevas formas de mostrar la realidad, de interpretarla a través de objetos de consumo y uso cotidiano, el acto creativo bajo un discurso determinado, las descontextualiza y las somete a una idea o discurso del lenguaje del arte, coincide con el concepto filosófico de abstracción, de separar la utilidad del objeto del mismo.

La reivindicación del *principio collage* con ayuda de manifestaciones como el ensamblaje busca convertir en obra de arte a través de la inserción de materiales no

---

<sup>50</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, p. 4

<sup>51</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p. 164

tradicionales, otorgando posibilidades creativas del uso del objeto. La problemática de lo reproducido, al estilo del arte figurativo, de copiar la realidad con ayuda de los diferentes lenguajes artísticos es sustituida por la inserción directa de los objetos. No podemos considerarla una representación de la realidad, sino el uso de esta ya que a los objetos se les despoja a los objetos de su utilidad y funciones primarias para adaptarse a las ideas del artista.

En el caso de Duchamp, Picabia y Picasso, pioneros de las técnicas y posibilidades del arte contemporáneo y sus lenguajes se puede visualizar el uso del objeto y el despojo de su función. Ya en la obra dadá de Duchamp el acto de separar el objeto de su contexto se podía concebir como una abstracción de esos objetos, a la vez que con ayuda de proceso creativo, cada artista advertía nuevas significaciones para objetos como ruedas de bicicleta, jarras, herramientas, entre otros. Dando comienzo a las nuevas manifestaciones de la segunda mitad del siglo XX. Como resultado podemos observar lo que se mencionaba anteriormente acerca de la revalorización la obra de arte como objeto en contraposición al arte conceptual.

En el ensamblaje, la materia se lleva a sus máximas consecuencias utilizando elementos fabricados en la composición; no se trata de un fenómeno personal y aislado. Sino de un arte que tiene aspiraciones sociales e incluso antropológicas, ya que busca la reflexión del espectador acerca de todo aquello que lo rodea cotidianamente. Creando una relación entre el hombre y el objeto con el arte, reflejada por medio de los elementos formales y compositivos; buscando la conciliación entre el arte y el no-arte. El objeto real sustituye a la ilusión y a su propia representación colocando directamente la realidad.

De esta manera se puede apreciar cómo las vanguardias artísticas influyeron a las nuevas manifestaciones del arte, especialmente a partir de la obra de Marcel

Duchamp, quien inició el tributo al objeto industrial como elemento estético. Para la década del sesenta, encontramos las diferentes manifestaciones que se basaron en estas ideas para encaminar sus ideales y principios artísticos. El neodadaísmo, el nuevo realismo y el *pop art* se inclinaron hacia la objetualidad del arte, el valor de la obra de arte en sí misma, sin interesarse demasiado por la corriente conceptual que también se fue desarrollando a partir de los postulados de Duchamp. Todas estas tendencias englobadas bajo lo que Marchán Fiz denominó *principio collage*, reivindicando al objeto en el campo del arte a través del uso de materiales no convencionales, logrando trazar los límites entre lo abstracto y lo irreal.

Siendo el ensamblaje la técnica que se identifica con las manifestaciones de la segunda mitad del siglo XX, el uso del objeto cotidiano como parte de la obra de arte fue uno de los grandes impactos de los años 60, situación muy semejante al tiempo en que Duchamp colocó la fuente o la rueda de bicicleta. Los artistas contemporáneos cambiaron las iconografías tradicionales para otorgarle a los objetos cotidianos las cualidades estéticas e incorporándolas a las estéticas nuevas. Al igual que la obra, la abstracción como concepto artístico sufrió un vuelco conceptual, pasó de ser un movimiento a ser un concepto que se identifica con el arte contemporáneo.

### **Capítulo III**

#### **La abstracción en los ensamblajes de Alejandro Otero**

### **Ensamblajes de Alejandro Otero (1960-1964)**

Finalizada la década del 50, los artistas venezolanos fueron abandonando la abstracción geométrica y se fueron inclinando hacia la corriente cinética protagonizada por Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto. Por su lado, el eje informalista que se relaciona directamente con los postulados del expresionismo abstracto en Estados Unidos, se manifestaba a través de la gestualidad, mostrando un arte personal y definido por lo visceral de cada artista entre los que se destacaron Carlos Contramaestre, Luisa Richter y Oswaldo Vigas, quienes se relacionaron en el campo de lo informal como parte de su proceso y trayectoria artística. Este grupo de artistas bajo la corriente informalista buscaban la liberación del arte de las nociones racionalistas de la abstracción geométrica, encontrando un arte espontáneo y liberado de todo pensamiento racional, lo lograron mediante la validación de cualquier material, considerado no plástico, para la construcción de su discurso artístico.

Algunos de estos artistas inclinados hacia el informalismo, se interesaron más por el uso de la materia y lo que ella podía ofrecer a los nuevos lenguajes del arte; se ajustaron a las ideas planteadas en el *pop art* concernientes al uso de los materiales industriales y desechos urbanos. Ejemplo de ello fue Elsa Gramcko quien propuso la apropiación del objeto y la obra derivada del mismo (Fig. 24). Explorando los objetos y sus características que ofrecían diferentes valores plásticos como el color y las texturas en sus obras; para la artista estos objetos desechados lograban narrar historias por medio del acto creativo.

Otro caso interesante fue Mario Abreu, quien utilizó el ensamblaje de objetos a través de su serie "Objetos Mágicos", los materiales en desuso se convertían en símbolos y connotaciones mágico-religiosas (Fig. 25) convirtiendo una serie de elementos desechados que hacen analogía con una iconografía imaginaria del

propio artista, que remite al espectador a entrar en un lenguaje mítico dentro de un proceso de síntesis entre artes plásticas y poética.



Elsa Gramcko  
*El castillo del sol*, 1964  
Fig. 24



Mario Abreu  
*Recuerdos de los años 20*, 1967  
Fig. 25

Alejandro Otero luego de su trabajo con el racionalismo geométrico que ofrecían sus *Coloritmos*, comienza a experimentar con las corrientes informalistas y otras tendencias emergentes del arte contemporáneo. El artista continúa encaminado hacia el estudio del color, uno de sus principales ejes de estudio, experimentación y análisis, en esta ocasión. Otero estudió la monocromía en sus telas informalistas (fig. 26), *la tradición de la pintura volvía a manifestarse en sus monocromos, donde pincel y materia sugerían ritmos, expresividad y objetivos de la obra. La forma y el color concluyeron su ciclo (...) esta condujo a los objetos puros y las superficies blancas*<sup>52</sup>; luego de experimentar el informalismo con la serie de *Telas Monocromas*, decide investigar los nuevos lenguajes del arte contemporáneo.



Alejandro Otero  
*Bloody Mary (tela VI)*, 1962  
Fig. 26

*A finales de 1950 viaja nuevamente a París. En este período su obra sufrió profundos cambios al abandonar el riguroso y colorido abstraccionismo geométrico de los Coloritmos con la serie Telas blancas, desarrollada a partir de los postulados de la monocromía. En estas obras el color prácticamente*

---

<sup>52</sup> PALENZUELA, Juan Carlos. "Una conciencia de arte latinoamericano" 1990. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.* p.202

*desaparece. Lo único que subsiste es la aproximación a la gestualidad plástica en superficies monocromáticas de naturaleza informalista y factura pastosa*<sup>53</sup>.

Otero decide indagar con los nuevos lenguajes del arte contemporáneo. Seguidamente surge la serie de *Ensamblajes y encolados*, un grupo de piezas que buscan la integración del objeto como materia prima dentro de la obra de arte. Esta serie se identifica por la presencia del objeto apareciendo la realidad directa en el lienzo, sin alusiones ni imitaciones.

Para Otero el arte es motivo constante de análisis y debe responder a las necesidades de su tiempo, ha de ser testigo de la etapa histórica del ser humano, no sólo como fenómeno social sino como hecho estético. Sus reflexiones artísticas están presentes en su trabajo plástico, a través de los diferentes elementos que la componen como el color y las formas. Su objetivo principal debía ser el arte en sí mismo sin depender de una temática; sus obras plantean la necesidad de crear nuevos caminos en el campo expresivo, desde la perspectiva del creador. *Es un valor que se refiere a esa capacidad propia que tiene la pintura de revelarse a sí misma en lo concreto, de ser exactamente pintura a través de sus formas y sus recursos y, más que esto, al modo irrecusable como ello se da en la obra pintada*<sup>54</sup>. El uso de un solo color que incluso llega a cubrir por completo los objetos colocados en los lienzos a manera de altos relieves. En este caso el uso de la monocromía y el hecho de dejar los colores originales del objeto demuestran un dominio del estudio del color en función del proceso creativo, la conquista y creación de nuevos espacios pictóricos.

Las inquietudes creativas de Otero se reflejan en su capacidad de reinventar los cánones artísticos de la plástica venezolana. En su obra empiezan a surgir múltiples posibilidades de expresión. El arte logra interpretar y trasponer la realidad.

---

<sup>53</sup> VVAA. *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, 2005. p. 944

<sup>54</sup> OTERO, Alejandro. "Objetividad plástica y conciencia social" 1958. En Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ob. Cit.*, p. 123

Para ello se valió de diferentes medios y recursos que se estaban retomando en la década del sesenta; recomponiendo su propio lenguaje y conjunto de formas y significantes articulados de diferentes maneras. El objeto se convierte en la nueva propuesta de Otero, *se ha visto que el objeto le concierne, le hace gracia o le atrae recuerdos. A veces descubre en él un carácter que se le escapaba y hasta un “modo de ser” que está lejos de serle indiferente*<sup>55</sup>; en esta oportunidad no se trata de una temática a interpretar a través del arte sino del componente renovador, que se presenta a sí mismo como un lenguaje plástico diferente a los tradicionales.

El proceso de síntesis de la pintura es reinterpretado desde el punto de vista del arte contemporáneo; Otero logra con algunos elementos y pocos colores, un nuevo orden compositivo que interpretan sus ideas innovadoras del arte. Asomando un interés por las posibilidades de los materiales en sí mismo y sus capacidades estéticas; el artista insiste en percibir su contexto sin tener que representarlo o imitarlo, de ahí plantea el uso de la realidad en sí misma a través de las herramientas y otros objetos en sus ensamblajes.

### **Influencias artísticas en los ensamblajes**

Otero viaja por segunda vez a Europa a inicios de los años sesenta, su presencia en París tiene como objetivo fundamental renovar su visión del arte a través de las vanguardias del momento; también se encuentra nuevamente y con la oportunidad de hallar, una vez más, su voluntad creadora. Allí estuvo en contacto con las tendencias contemporáneas del momento, entre las que se destacaron el Nuevo Realismo y el Neodadaísmo; ambas partían de las ideas de Marcel Duchamp en torno al arte, planteando el uso del objeto cotidiano como valor artístico en sus

---

<sup>55</sup> OTERO, Alejandro. “Neodadaísmo” 1962. En Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ibidem*, p. 185

obras conocidas como *ready-made*, en los que se enfatizaba en las concepciones del arte y el proceso creativo. Otero se enfrenta a una nueva realidad artística que profundiza en los problemas que iban más allá de la disputa entre la figuración y lo abstracto.

De esta experiencia surge su serie de *Ensamblajes y encolados*, en ella logró encontrar una expresión artística que fuese testigo de su tiempo, el artista debía ser representante de su momento histórico, sin someterse a ninguna doctrina o ideología; el arte se compromete a ser manifestación circundante de nuevas actitudes estéticas. Otero se identifica con estas propuestas como respuesta a las corrientes informalistas, para ello elaboró obras con fondo monocromo y la presencia directa del objeto.

Los ensamblajes fueron una de las técnicas más utilizadas en la década de los años sesenta, estos respondían a las influencias de la obra dadá de Duchamp, la composición por medio de materiales no convencionales se refleja en la obra de Otero (fig. 27). En sus collages se nota la premeditación al escoger los materiales, que son por sí mismos, tanto forma como color; planteándose igualmente la situación del objeto encontrado sea fabricado o natural.

Entre las tendencias que sirvieron a Otero como punto de partida para sus obras estaba el *pop art*, que se valía de la presencia directa del objeto sin necesidad de imitaciones. Le otorga un nuevo valor de carácter estético a la vez que se desvincula de todas sus funciones y contextos, transformándolo en algo extemporáneo. En el *pop art* al igual que la obra de Otero demuestra una especial fascinación por los objetos industriales y herramientas.

*El pop art (...) fue respuesta a una determinada situación social que, sin lugar a dudas, abrió perspectiva hacia una nueva aprehensión de la realidad circundante. Significó una toma de conciencia frente a los asedios del mundo de la publicidad (...) Retomaba el pop art, casi en su base, a los postulados del*

*movimiento dadá, volviendo al ready-made y a los objetos encontrados por azar, que pasaban directamente a la obra sin transformación ni transición*<sup>56</sup>



Alejandro Otero  
*Pisa 1821, 1963*  
Fig. 27

Como plantea Otero, el *pop art* se manifestó en contra del expresionismo abstracto norteamericano que había abogado por las manifestaciones subjetivas de cada artista. Tendencia que busca representar su actualidad a la vez que intenta relacionarse con las actividades industriales que forman parte de la vida citadina, respondiendo al contexto social y cultural de la década del sesenta. A través del uso del objeto los seguidores del *pop art* elogiaban a la vida urbana y la industria; aun así no tuvieron intenciones de causar desagrado o shock en el espectador. En Otero se puede reconocer ese interés por el objeto fabricado, como puertas de madera e instrumentos de construcción.

---

<sup>56</sup> OTERO, Alejandro "Carta a Guillent Pérez, a propósito de limbos y Apocalipsis", 1965. En Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil (Comp.) *Ob. Cit.*, p.532

*Al principio utiliza pequeñas tuercas y tornillos, fragmentos de cerraduras y herramientas y luego pasa definitivamente al uso de objetos de tamaño mayor tales como recipientes, guantes, escobas con los que compone (por así decir) sus Ensamblajes y encolados. La presencia del objeto se va haciendo cada vez más preponderante en la obra de Otero y a mediados de 1962 la mayoría de sus Ensamblajes están realizados con un objeto único (guante, escoba, envase de lata) que constituye con el fondo la totalidad de la obra<sup>57</sup>*

Si bien en el *pop art* se pueden encontrar algunas características comunes con la obra de Otero, éste se encontraba en Europa para el momento de producir los ensamblajes, es decir, que estuvo en contacto directo con manifestaciones tales como el Neodadaísmo y el Nuevo Realismo, los toma como parte de sus postulados a nivel plástico formal. El artista desemboca en estas tendencias que plantean al objeto como parte de la obra de arte.

*Assemblage, con materiales de uso diario (escobas, guantes, etc.), de desecho (herrajes, restos industriales), herramientas (serruchos, alicates, espátulas, brochas) que asumen la carnalidad del objeto antropológico lejos de sus usos y destinos primeros; objetos perceptivos que muestran ya no su identidad intrínseca sino sus posibilidades funcionales dentro de una tridimensionalidad coherente; assemblage de líneas y puntos geométricos como base compositiva y una aproximación constructiva como procedimiento (...) apelan a las relaciones conceptuales de la obra y a las referencias artísticas de la época -Tinguely, el Nouveau Realisme, el pop, Raushenberg<sup>58</sup>*

De las corrientes neodadaístas, Otero observó las ideas planteadas por Yves Klein y Raushenberg, quienes incluían al objeto como materia prima de sus obras, otorgándole un carácter estético a los desechos por medio de la inserción de estos en sus obras plásticas. El arte contemporáneo se traza nuevos lenguajes insertando la realidad directamente en el cuadro; buscando transformar los medios expresivos con la intención de crear una relación directa con el espectador a través de utensilios que le son familiares. El objeto pasa de ser un producto mecánico o

---

<sup>57</sup> ARROYO, Miguel "Alejandro Otero", 1963, en Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p. 59

<sup>58</sup> BELLO, Milagros. "Alejandro Otero discurso plástico, una analítica", 1990. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p.209

funcional para convertirse en el recurso plástico de Otero, partiendo de obras que se valen de las técnicas mixtas para manifestar sus planteamientos artísticos.

Otero propone nuevas problemáticas en el campo del arte contemporáneo, el ensamblaje es una de las manifestaciones plásticas más recurrentes de los años sesenta, para resolver problemas estéticos y de representación. A través de ella se evidencia la reivindicación del *principio collage*, si bien Otero venía desde la década de los cincuenta trabajando con el *collage* como técnica, para ello se vale del ensamblaje como técnica.

El artista se refiere al valor *sui generis* de las artes plásticas, siendo su obra el resultado de un proceso de observación y reflexión en torno a las expresiones plásticas que se venían dando en Europa. Proyectó su visión del arte e indaga en la realidad, en lo verdadero y no en los problemas de representación e imitación; se trata de colocar directamente la realidad y darle un significado estético. En los ensamblajes de Otero se logra percibir la importancia y valoración de la objetualidad del arte, idea refutada por los seguidores del arte conceptual y de acción. En su serie de *ensamblajes y encolados* (fig. 28) se puede interpretar la carga nostálgica que trae consigo el uso del objeto, quizás esto se deba a una visión del arte como vehículo entre el hombre y su realidad, siendo esta una manera de hacer reflexionar a los espectadores con respecto a ciertos aspectos de su cotidianidad.

A través del ensamblaje, se puede observar la influencia de Marcel Duchamp y de las tendencias antes mencionadas que se basaron en los *ready-made*. Estos abanderados bajo los postulados del *principio collage*, el cual busca darle una mayor importancia a la obra de arte como objeto artístico. El uso del ensamblaje como técnica, sirvió para resaltar las ideas y los valores plásticos de aquellos elementos de uso cotidiano. Otero plantea este grupo de obras enfocado en el estudio de la interacción de los componentes desechados bajo un plano monocromo. Si bien no

trata de transgredir directamente al espectador si busca causar impresión e incluso curiosidad a través de la incorporación del objeto. Esto responde a un proceso creativo en el que utilizar materiales reales crea una relación más íntima y directa con el observador.



Alejandro Otero  
*La Cadena*, 1962  
Fig. 28

### **La abstracción en los ensamblajes. Análisis de las obras**

Los *ensamblajes y encolados* de Alejandro Otero marcaron una fuerte ruptura con las obras que venía realizando con anterioridad. El artista mantuvo una fuerte posición en defensa del arte abstracto, se inclinó a seguir experimentando con este tipo de lenguajes y técnicas. Su postura frente al arte siempre estuvo condicionada a manifestar el arte actual, la obra debía representar su presente histórico. ¿Qué sucede con su actitud defensora de la abstracción?

Otero es un consciente investigador del arte abstraccionista, y éste ya no se debía defender como movimiento del arte moderno, no se trataba de dar a conocer el arte abstracto y sus aportes sino de conservar la línea de la abstracción en su trabajo plástico ya fuese de manera directa o indirecta. Tiene claro sus objetivos: estudiar y trabajar con los lenguajes contemporáneos que sirvan de voceros de su realidad, es así como empieza a interesarse por las tendencias neodadaístas que se manifestaron en Europa a principio de esta década.

*Lo más importante es que se mire la obra hasta convertirla en parte prioritaria de la memoria visual. Después de saber cómo ubicarla en sus marcos de referencia históricos y socioeconómicos. De aquí arranca la interpretación. Sólo la interpretación puede sistematizar los valores que enuncia la obra de arte y comunicar tal sistema al público, como parte de una constelación de valores entre los que debe moverse si aspira a ser pensante y no una máquina traganíqueles<sup>59</sup>*

Para Alejandro Otero, el arte es el vehículo entre el hombre y su realidad circundante, sus posiciones en torno al arte se dan a partir de la idea de conquistar el objetivo planteado; este mismo se reflejaría en sus obras a través de las indagaciones y estudio de las manifestaciones contemporáneas. Para poder explicar la relación entre arte y hombre Otero se vale del ensamblaje y el encolado<sup>60</sup> como recursos expresivos; la aparición del objeto como protagonista de sus obras fue un cambio brusco en la obra del artista, pero respondía a las necesidades estéticas que se plantearon en torno al arte contemporáneo.

La problemática no reside entonces en la representación semejante a la naturaleza, sino en la inserción de la realidad directamente en la obra. Bajo esta primicia comienzan a variar las nociones en torno a representar y reproducir desde

---

<sup>59</sup> TRABA, Marta. "Boulton y Otero. Lecturas obligatorias" 1978. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p. 164

<sup>60</sup> En esta investigación sólo se analiza la obra de Otero desde el punto de vista del ensamblaje, siendo el encolado una técnica de adhesión de elementos a la madera por medio de un proceso de pegamentos especializados.

la visión imitativa del arte. Los artistas se adueñan de los objetos industriales y fabricados, ya no se trata de la capacidad manual del artista sino de los conceptos y composiciones que plantea a partir de lo ya elaborado. Los objetos cambian sus contenidos sintácticos a través de los nuevos valores artísticos que se le asignan; *el objeto se individualiza, se independiza de la obra, adquiere vida propia, simple, brutal. Pareciera como si Otero fuera a lanzarse por la vía del Pop art (...) el color aparece; el color propio del objeto, con el cual se organiza y estructura racionalmente el orden de la composición*<sup>61</sup>. Otero intenta transformar el material recurso que busca la separación del objeto de sus funciones primarias, siendo la realidad en sí misma su propuesta plástica, siendo esta capaz de tener un valor estético y de ser reinterpretado.

Descontextualizar los objetos es el punto de partida de las corrientes neodadaístas y el nuevo realismo. De ser así, ¿podemos hablar de abstracto cuando se refiere a sus ensamblajes? Este concepto sufrió varios cambios a lo largo de los años cincuenta y sesenta, deja de ser un movimiento y se convierte en una tendencia o punto de partida para otras prácticas artísticas como el informalismo y el expresionismo abstracto. No trata de ir en contra de lo imitativo y figurativo sino de reinterpretar este concepto como característica de la obra de Otero. En el caso del *principio collage* y de los ensamblajes concretamente, se basan en el uso de materiales no convencionales, que se relaciona con lo abstracto y busca definirse como el acto de desnaturalizar estos objetos, desviándolos de su contexto como un recurso plástico para la construcción de nuevos lenguajes. Se trata de un proceso separador de toda realidad y función del objeto, en el caso de Otero les coloca en un espacio monocromo que le despoja de toda alusión a su funcionalidad.

---

<sup>61</sup> PALACIOS, Inocente. *Alejandro Otero*, p. 14-15

De ser así, la abstracción se convierte en un adjetivo para caracterizar ciertas obras de arte, no está de más pensar que un artista como Alejandro Otero, quien siempre estuvo estudiando las corrientes del arte abstracto se le pueda identificar con este concepto; en el sentido de la capacidad de aislar los objetos de sus funciones útiles. La abstracción vendría siendo un proceso de desmaterialización del elemento con respecto a su función, idea o concepto. Tomando en cuenta estas hipótesis, se puede identificar lo abstracto como la capacidad de síntesis de Otero en su trabajo plástico, se refiere a la habilidad de interpretar sus ideas con los medios, en el caso de los ensamblajes, con los materiales encontrados o no convencionales.

*Está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto a todo. Los fragmentos de la realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado (...) que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación<sup>62</sup>*

Si bien el ensamblaje responde a las características del *principio collage*, tomando en cuenta la conquista de los elementos extra plásticos; al trabajar con piezas como los ensamblajes Otero confiere a los objetos una característica estética y al colocarlos en el espacio de una obra de arte pierden su funcionalidad originaria para convertirse en recursos plásticos.

*Cada objeto en un collage de Otero habita un espacio real al cual el objeto otorga el significado y sustancia. Sin el objeto, el espacio adyacente se convierte en un vacío sin significado. El "cuerpo" del objeto (su peso y forma) conforma una ligera hendidura en la superficie a la cual está unido. Así, ocurre una superposición de dos planos de luz (el de la superficie del objeto mismo y la superficie de la base) cuando se percibe todo el collage. A veces se trata de una superposición de planos de color, si el objeto tiene un color diferente al de la superficie al que está unido (...) La superposición de planos y la ligera*

---

<sup>62</sup> MARCHAN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p. 164

*variabilidad de la silueta de los objetos se combinan para destruir, a los ojos del espectador, el volumen real en la superficie.*<sup>63</sup>

En el ensamblaje *Rouille* (Fig. 29) se manifiesta el uso de varios elementos no convencionales, en primer lugar la puerta posiblemente de un armario, es un objeto de madera pintado de blanco que hace las veces de soporte, en segundo plano se visualiza una rejilla metálica y un primer plano con el elemento metálico oxidado, entre estos tres planos se aprecia la armonía entre objetos diferentes, se encuentra compuesta para percibir una sensación de equilibrio a nivel compositivo. Gracias a su simplicidad, podemos apreciar directamente la composición de estos tres elementos dispuestos unos sobre otros.



Alejandro Otero  
*Rouille (óxido)*, 1962  
Fig. 29

---

<sup>63</sup> KEELER, Paul. "Alejandro Otero" 1966. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p. 97

La realidad se propone por medio de los objetos que forman un relieve; en cuanto al volumen se puede observar una presencia tridimensional, en este caso en particular, esta intensidad viene dada por la rejilla negra que tiene diferentes ángulos. A su vez, causa la sensación de textura y el juego de sombras en su relación con los otros dos planos. Estos tres componentes se relacionan por su lugar en la composición, al estar uno encima se puede observar con claridad el proceso de síntesis entre elementos. En cuanto a su orientación espacial se podría decir que los planos están dispuestos de manera céntrica debido a la superposición de los objetos. En cuanto al color, predominan los valores de grises sin descartar el color metálico oxidado del primer plano.

En cuanto a la presencia del *principio collage* a través de la técnica del ensamblaje, ambas por la presencia directa de objetos; en este caso se puede relacionar al Nuevo Realismo ya que los elementos tienen un aura de abandono e incluso de *objet-trouvé*. La realidad directa que se muestra crea el relieve y la armonía dentro de la obra. De igual manera se trata de un esquema abstracto, se reconocen los objetos dispuestos en la obra, mas no se puede diferenciar una intención figurativa más allá de la descripción de los elementos, este es el primer acercamiento hacia la abstracción en estos ensamblajes.

En segundo lugar, está el hecho de la descontextualización de cada uno de los elementos presentes en la composición, despojarlos de su función y convertirlo en un hecho estético. Tomando en cuenta lo mencionado en el capítulo II acerca de la abstracción como el aislamiento de los objetos de su utilidad, coincide perfectamente con estos ensamblajes; no sólo se trata de la desfuncionalización de estos objetos sino de la capacidad de Otero de recomponerlos dentro de su obra, cuyas características formales principales residen en la armonía y la simplicidad plástica.

Se puede comparar al ensamblaje anterior con *En manuscrit et argent* (fig. 30), en el primero predominan las escalas de grises por los colores que presentan de los objetos y por el color con el que fue pintado el soporte de madera (fuese o no realizado por el artista). En el segundo, Otero mantiene los pigmentos originales de los objetos, creando una composición de colores muy discretos, manteniendo el carácter armónico y equilibrado de la obra anterior.



Alejandro Otero  
*En manuscrit et argent*  
(*en manuscrito y plata*), 1963  
Fig. 30

En este ensamblaje se diferencian tres planos, un primer plano de papel, que se puede inferir que es una carta o correspondencia, esta escritura de tonalidades marrones que presenta una armonía de valores con el plano de madera del fondo, al igual que la coloración del óxido de la lámina metálica; un plano medio metálico de

plata que conserva su color grisáceo original y es el que ejerce las tensiones visuales entre los otros dos planos, además de crear un contraste de color. En conclusión los tres objetos de la obra se encuentran armónicamente relacionados entre sí.

Al igual que en la obra anterior, está presente la superposición de planos, lo que trae como consecuencia una composición simétrica dado el carácter rectangular de la obra y sus componentes. Esta estructura pictórica se crea por la orientación de los elementos en el espacio de la pieza y por las relaciones que se plantean de manera muy sencilla en los valores del color. Ahora, ¿se puede hablar de una postura estética de estas obras? Ciertamente cuando en el capítulo anterior se analizó el *principio collage* se asume la importancia de la objetualidad de la obra de arte. Otero se identifica con esta postura al darle valor al objeto en sí mismo sin tener que sacrificar la sintaxis o las ideas que fueron el punto de partida de su trabajo artístico. En este proceso la síntesis de la obra se demuestra en la armonía tonal y el conjunto de los elementos.

En *Pinceau et carré blanc* (Fig. 31) se diferencia de los dos ensamblajes anteriores, los valores de color de este son totalmente monocromos, Otero aprovecha el juego de luz que trae como consecuencia el uso del color blanco. El uso de la monocromía sirve para darle un aspecto mucho más unificador en la composición, tanto el plano de fondo como el objeto están cubiertos bajo el mismo color.

En este ensamblaje Otero se aprovechan los relieves del soporte; los mismos son de suma importancia dentro de la composición total al mencionarla en el título, aunque también el cuadrado se distingue dentro de la obra gracias a la posición horizontal del pincel o brocha pequeña, si bien se trata de un objeto ensamblado en una puerta o pieza de madera, el detalle central de este plano se destaca como un segundo objeto. Las tensiones creadas entre los dos componentes culminan en una

especie de debate entre la horizontalidad del pincel y la dirección vertical de la obra, Otero se aprovecha de cada objeto y busca resaltar cada uno de ellos.



Alejandro Otero  
*Pinceau et carré blanc*  
(*pincel y cuadrado blanco*), 1963  
Fig. 31

En el campo de la abstracción se puede relacionar esta obra con las intenciones estéticas de Louise Nevelson, aprovechando la geometría de los objetos y usándolos dentro de la composición. Creando una atmosfera que regresa hacia la abstracción geométrica pero agregando los detalles del arte contemporáneo con el interés de explotar los objetos a sus máximas posibilidades plásticas. Se trata de percibir el ensamblaje como una técnica que explora cualquier movimiento del arte y facilitar la lectura del lenguaje a través de objetos de uso cotidiano.

Ahora bien, en obras como *Sin título* (Fig. 32) ya no se trata de ensamblajes sobre una puerta o ventana de madera, el plano de fondo crea una atmósfera totalmente plana que interactúa con el objeto superpuesto que logra hacer contraste entre el color y la creación de un espacio neutro. El uso del color rojo como fondo de la obra acentúa la expresividad de la pieza, siendo mucho más llamativa y a la vez crea un juego luminoso que se opone al plano principal, la parte superior de un serrucho.



Alejandro Otero  
*Sin título*, 1964  
Fig. 32

La aparición directa del objeto en este caso no aplica, ya que se trata de una prueba de artista, siendo este una impresión de una matriz grabado muy particular,

porque se trata de imprimir directamente la realidad no representarla ni imitarla. Si bien no es un ensamblaje como tal, sus principios compositivos y su año de realización guardan consonancia con las obras en cuestión.

Y más importante aún representa una relación directa con *Tensión granate* (Fig. 33). Estas se complementan desde el punto de vista de la psicología Gestalt, que menciona la capacidad del hombre de reconocer y completar mentalmente una figura inconclusa, en este caso el serrucho y su mango. El artista les coloca el mismo color rojo de fondo, facilitando la asociación de las dos formas. La experiencia visual es más dinámica debido a la interacción del color con un objeto único, el mango de serrucho, debido a que forma el relieve también crea sombra que contrasta con el rojo del fondo, aparece un tercer color como parte de la obra; y ayuda a desentrañar una sensación de profundidad en esta obra que por su fondo pareciera ser totalmente plana. El uso de la monocromía como recurso plástico resuelve la dinámica que se enfoca en el objeto único de la composición.



Alejandro Otero  
*Tensión granate*, 1966  
Fig. 33

La interacción de un solo objeto con un fondo rojo granate, es muy llamativo a la vista, las tensiones se concentran en la parte inferior derecha en donde reposa el mismo. La simplicidad se traduce en la obra de Otero como una síntesis del ensamblaje, que se vale del mínimo de elementos para exponer una idea o concepto; en este caso del ensamblaje a través de las características del *principio collage*, el objeto en desuso y despojado de su funcionalidad se convierte en experiencia estética bajo los lenguajes neodadaístas.

De acuerdo con las características del *principio collage*, se puede resaltar el hecho de desarmar el objeto y utilizarlo como matriz de grabado y con su presencia en la obra de arte. Otorgando valores plásticos a materiales de uso cotidiano, también resulta interesante resaltar el aspecto desgastado del mismo, especialmente del mango. El serrucho se convierte en forma abstracta, despojada de su utilidad y funcionalidad primarias para convertirse en signo, el valor cromático que interactúa en un fondo rojo. *Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos aparezca como un sistema completo e integrado (...) como totalidad*<sup>64</sup>. En los aportes de la psicología Gestalt, se definen ciertos fenómenos que corresponden al campo perceptivo asociados a la experiencia de cada individuo, que les permite completar las figuras mentalmente, en este caso de la herramienta utilizada por Otero en dos de sus obras.

En *Blanc/blanc* (fig. 34), al igual que en obras que se han analizado anteriormente, Otero vuelve a cubrir de blanco toda la composición. Un juego de dos espátulas sobre una ventana o puerta de algún mueble con un seguro metálico. Se trata de tres elementos metálicos que se combinan con sus respectivos soportes o mangos de madera, obteniendo un soporte y un primer plano con tres formas a

---

<sup>64</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Ob. Cit.*, p. 59

manera de relieve aparece por medio de la presencia de objetos. El uso de herramientas se convierte en uno de los temas principales de esta serie de Otero, sean algunas inherentes al oficio del pintor como en el caso de las espátulas o simplemente objetos característicos del hogar como escobas, guantes, serruchos, cadenas, puertas y ventanas.



Alejandro Otero  
*Blanc/blanc*, 1962  
Fig. 34

De nuevo el blanco logra un efecto totalizador creando una relación, incluso a nivel expresivo, entre los tres objetos con el soporte de madera y entre sí mismos. La monocromía es un recurso expresivo recurrente en los ensamblajes de Otero con la intención de unificar la composición y lograr una interacción entre los elementos, creando tensiones por medio del espacio monocromo y de la distribución espacial de los objetos, así como aprovechar un objeto como el seguro metálico de la pieza

de madera, para agregar un elemento que no guarda relaciones funcionales con las espátulas.

Si bien estos objetos están dispuestos en un soporte de madera que se conecta con el resto de los objetos simplemente, aunque por el tamaño de la pieza y de los elementos que le componen no existe un vacío visual sino que se observan dentro de sus dinámicas visuales, se puede mencionar el equilibrio visual como característica predominante de la obra. Ya que las formas se encuentran dispersas por el plano de fondo de manera que no hay espacios vacíos preponderantes, que corresponden al espacio particular de cada objeto, el espectador logra visualizar la totalidad compositiva de manera armónica y equilibrada.

Nuevamente, el *principio collage* está presente a través de la importancia que se le otorga a cada uno de ellos como componentes de la obra. La revalorización de la objetualidad del arte como enfoque característico de las corrientes neodadaístas de los años sesenta, usando los objetos como el medio para la creación de impactos o asociaciones con los espectadores, una vez más los elementos de uso cotidiano se separan de aquello que representan o de su funcionalidad cotidiana. Para Otero es importante que el arte sea consonante con su momento histórico, pero para ello el testigo debe ser la obra como valor estético que se asocia con los postulados del Nuevo Realismo y demás corrientes neodadaístas que se enfocaban en el uso de objeto fabricado y le confieren valor plástico.

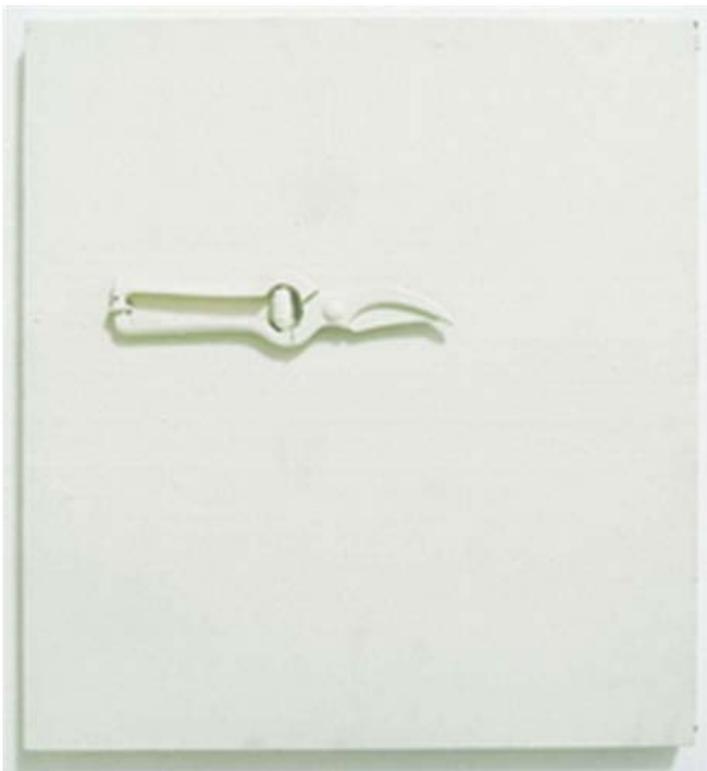
*El objeto ha sido propuesto, sin más. Hirsuto, insolente en su presencia desnuda, ha dado en el blanco. Era necesario, puesto que el espectador responde irritado o conmovido. Se ha visto que el objeto le concierne, le hace gracia o le trae recuerdos. A veces descubre en él un carácter que se le escapaba y hasta un «modo de ser», que está lejos de serle indiferente.<sup>65</sup>*

---

<sup>65</sup> Otero, Alejandro. "Neodadaísmo" 1962. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p.185

Para el artista, el uso de objetos directamente en la obra es una manera de aproximarse a los espectadores, sea por agrado o repulsión incitan alguna idea asociada al recuerdo en primera instancia. La percepción de la misma se deberá a las experiencias de cada uno de ellos.

Igualmente sucede en *Sin título (ensamblaje)* (Fig. 35). La monocromía blanca cubre todos los aspectos de la obra, esta vez se trata de una tijera para podar sobre una superficie plana, con el uso de un solo color adquiere cierta uniformidad compositiva, sin ningún tipo de contraste o movimiento. Como se mencionaba anteriormente, la presencia directa del objeto trae consigo el volumen o relieve a la pieza que se aminora con la presencia del blanco.



Alejandro Otero  
*Sin título (ensamblaje)*, ca 1960  
Fig. 35

*Los primeros ensamblajes, más bien relieves, fueron objetos simples, logrados al combinar trozos de madera procedentes de viejos muebles, que luego pintaba de blanco (...) el blanco puro, con sus variantes provocadas tan solo por la luz; a la forma plana, pulida, la tridimensionalidad de los relieves y la textura de los materiales; a la invención permanente de la forma, la espontaneidad de las cosas, encontradas por azar<sup>66</sup>*

Esta obra contiene un solo elemento sobre una superficie lisa; si bien el carácter monocromático se repite, tener un único objeto en el campo visual cambia el sentido formal completamente. Dada la posición de la tijera de podar como unidad compositiva principal, se puede concluir que la obra propone un sentido de horizontalidad, la tensión principalmente se plantea en ese mismo eje. Aun así el objeto se encuentra en la parte superior izquierda de la obra, creando una tensión vertical entre la posición del objeto y el espacio que lo rodea.

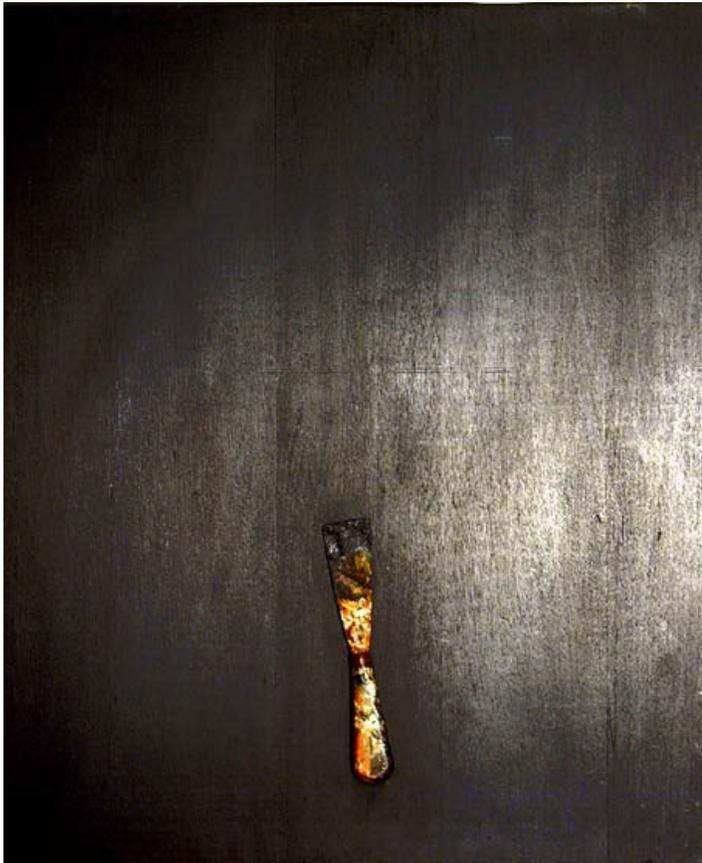
En *Tensión oblicua* (Fig. 36) se repite el esquema de un elemento único en un fondo monocromo, esta vez la monocromía tiende hacia el negro que varía hacia la escala de grises según la incidencia de la luz. Si bien en esta obra el color no cubre la espátula, la punta de la misma se encuentra intervenida con el mismo color negro logrando una mayor asociación entre figura y fondo. La espátula crea el relieve, así como su posición dentro de la obra crea tensiones que parecen ir en una diagonal de abajo hacia arriba, ya que éste se encuentra ubicada en el centro inferior de la composición así como ligeramente inclinada hacia la izquierda.

La posición espacial del elemento principal genera la sensación de verticalidad apoyada por las tensiones antes mencionadas. Arnheim habla sobre el peso visual causado por un objeto aislado dentro de la composición que está condicionado por la forma del mismo; es a través del peso y la distribución espacial de la obra que el espectador puede captar el equilibrio. Es ahí cuando entra en juego

---

<sup>66</sup> Otero, Alejandro. "Sin título", ca. 1965. En Douglas Monroy (Comp.) *Ob. Cit.*, p.625

el manejo de la percepción visual como proceso sensorial, cada espectador será capaz de aprehender la simplicidad de la obra.



Alejandro Otero  
*Tensión oblicua*, 1966  
Fig. 36

La teoría del *principio collage* de Simón Marchán Fiz tiene características comunes con los ensamblajes de Otero, ya que responden a los límites entre el arte y el anti-arte planteado en los *ready-made* de Duchamp , siendo la apropiación de los objetos de uso cotidiano como recursos extra-plásticos, medio para demostrar la importancia de la obra de arte como valor estético pronunciada en contraposición a las manifestaciones efímeras y conceptuales que acompañaron la década de los sesenta. *Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes (en especial, entre la literatura y las artes*

*plásticas, y entre éstas y la arquitectura), con la pretensión de unir arte y no-arte en la imagen total*<sup>67</sup>.

*Alicate azul* (Fig. 37) es una obra totalmente diferente a las anteriores, no trata de un conjunto de planos formados por una superficie plana y la presencia directa de uno o dos objetos; los elementos colocados como plano principal, partes diferentes de alicates, se encuentran intervenidos con mastique creando texturas que acompañan al color. En el plano principal los objetos abarcan casi todo el plano de fondo, pero están ubicados, mayormente, desde la zona media hacia arriba creando una dinámica vertical.



Alejandro Otero  
*Alicate azul*, 1961  
Fig. 37

En cuanto al color, éste no está distribuido de manera uniforme como en la mayoría de las obras estudiadas, junto al color azul se encuentran destellos rojizos y

---

<sup>67</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p. 162

ocres que vienen del oxido y de los colores naturales de la herramientas. *El color respalda la subdivisión creada por la orientación y la forma, pero al mismo tiempo añade variedad a la composición, porque hasta cierto punto contrarresta esas tendencias estructurales*<sup>68</sup>. Si uno de los objetivos principales de la obra de Otero es el estudio del color y estudiar cómo interactúa en un plano determinado; la función del color no es definir las formas de la composición sino crear unidad entre figura (objetos) y su fondo de madera.

Es así como la interacción entre objetos y color hacen de la obra de Otero una estructura compositiva; la monocromía y aprovechar el color particular de cada elemento. Son estos recursos expresivos los que hacen del ensamblaje un producto semejante formalmente a los *ready-made* de Duchamp; *la fascinación por el objeto no tiene nada que ver con el amor hacia la naturaleza, puesto que se trata de cosas diferenciadas, creadas alguna vez por alguien con la finalidad de ser usadas, cosas con aire de ayer (...) las recuperamos*<sup>69</sup> para convertirlas en valores estéticos. El objeto encontrado o desgastado implementado en las obras del Nuevo Realismo es uno de las fuentes conceptuales de los ensamblajes de Otero, reconquistar estos objetos se convierte en una postura plástica.

*Los fragmentos pegados, contruidos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico, incluso a veces se convierten en elementos pictóricos, fomentando las interferencias y superposiciones continuas. El objeto real se desplaza hacia adelante, hacia arriba o al lado del cuadro más tradicional*<sup>70</sup>

Colocar la realidad como obra de arte es una de las características del *principio collage*, se trata de interpretar los objetos de uso cotidiano como medio de la percepción visual. A su vez, se asumen las posturas objetuales del arte, la obra tiene un nivel de importancia a la par de los conceptos y principios bajo los cuales

---

<sup>68</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.104

<sup>69</sup> OTERO, Alejandro. "Nuevo Realismo" 1962. En Douglas Monroy (Comp.), *Ob. Cit.*, p. 186

<sup>70</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Ob. Cit.*, p.165

fue elaborada. *De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentado en una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real*<sup>71</sup>. Para Otero, la intervención de estos elementos extra-plásticos resultan de la fascinación y emociones producidas por cada uno de esos objetos recolectados, que sirven de medio para dar a conocer su actitud hacia las corrientes artísticas que se venían desarrollando en ese momento.

Tanto el Nuevo Realismo como el Neodadaísmo fueron punto de partida de la obra de Otero, ambos tienen como objetivo rescatar al objeto, utilizándolo para causar impacto e incluso provocación, no sólo en sus posturas plásticas sino la obra de arte en sí misma, a la que se le confiere un valor objetual. *El arte tiene un papel de reactivo (...) Si su obra llega a los demás es porque en esa aventura ha ido más allá de lo que le concierne individualmente y es en ese estado como la obra llega a cumplir una función social*<sup>72</sup>.

De estas nuevas visiones del arte y la revalorización de la obra de arte en sí misma, observamos como Otero interviene en la campo del informalismo y se dedica a experimentar tanto con la materia como con las nociones nacientes del arte contemporáneo. En una búsqueda por sustituir el carácter pictórico del arte por la realidad, eliminando las alusiones e incluso las representaciones; lo que trae como consecuencia una relación más estrecha entre la vida del hombre y el arte. Situación que se venía gestando desde la aparición de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX. De esta situación, el objeto pasa de ser útil al ámbito estético. Esta aparición causó gran impacto en el ámbito artístico venezolano, usando aquello que se destina para una función en específico, en este caso se trata de herramientas que son trasladadas al medio estético.

---

<sup>71</sup> *Ibidem* p.161

<sup>72</sup> OTERO, Alejandro "Nuevo Realismo" 1962. En Douglas Monroy (Comp.), *Ob. Cit.*, p. 188

Con esta visión de la transformación de los objetos se vincula el concepto de abstracción, desde el punto de vista de la descontextualización de los mismos para colocarlos como parte de la obra de arte. Se puede hablar de esta denominación en cuanto se refiere a apartar el elemento del uso para el que fue fabricado, ya que estos recursos plásticos no dependen de la representación ni la imitación sino del hecho de colocar la realidad directamente en la obra. Estos elementos se colocan para cumplir una función estética que es inherente a las artes visuales, no para cumplir un rol o utilidad dentro de la misma, son escogidos por la curiosidad y el asombro de los artistas en cuanto a la forma y el color que pueden aportar. En el caso de Otero, la desmaterialización de los objetos es muy clara, muchas veces los recubre con tonos monocromos de blanco, rojo, azul o negro para unificar la forma con el fondo.

La abstracción es un concepto que se asoció directamente a Otero por toda la década del cincuenta, si bien el movimiento abstracto había causado cansancio del racionalismo geométrico en el arte venezolano, las intenciones de abstraer o simplificar la obra de arte se mantienen latentes en su obra posterior a los *Coloritmos*. Ya no se trataba de racionalizar el arte a través de movimientos geométricos, sino utilizar el objeto y separarlo de su contexto, alcanzando el acto de abstraerlo de su función para usarse como recurso plástico propio de las diferentes tendencias contemporáneas y lenguajes del arte.

Es así como surge la idea para elaborar los ensamblajes, utilizando objetos de uso cotidiano y despojándolos de toda significación, a la vez que se integran con los lenguajes del arte contemporáneo adquiriendo un nuevo valor estético. De esta idea surge su relación directa con el *principio collage*, a manera de vínculo conceptual entre el ensamblaje como técnica, el uso del objeto y la abstracción.

## CONCLUSIONES

Culminada la investigación cuyo objetivo fue crear un primer acercamiento al estudio de los ensamblajes de Alejandro Otero, a través de un análisis desde el punto de vista conceptual y formal; se pudieron definir las corrientes artísticas que influenciaron al artista a crear este tipo de obras. De igual manera pudimos delimitar las relaciones existentes entre la producción artística de Otero y las nociones del *principio collage* planteadas por Simón Marchán Fiz, que sirvieron de enlace indirecto para demostrar la presencia de la abstracción.

La abstracción en los ensamblajes de Otero se puede percibir desde el punto de vista de la descontextualización de los objetos dentro de la obra de arte; se trata de un proceso perceptivo por parte del artista en el que se logra aislar cada elemento de su función. Para ello, se vale de las tendencias emergentes del momento: Nuevo Realismo y Neodadaísmo, que postularon el uso de objetos como material plástico basándose en el legado de Marcel Duchamp y sus obras conocidas como *ready-made*. La metamorfosis del objeto se resuelve como la capacidad de abstracción o simplificación del mismo. Así es como se puede hablar de lo abstracto como característica sintáctica y formal de los ensamblajes de Otero.

Abstraer viene siendo el hecho de desfuncionalizar una forma, o en su defecto, desasociar el concepto del objeto; es por eso que Otero al sacar de contexto estos serruchos, alicates y otras piezas e incorporarlos como elementos principales de su obras. Así es como se complementa desde el punto de vista del *principio collage*, obteniendo una relación más estrecha con el concepto de abstracción, en especial desde el punto de vista del ensamblaje como una técnica que toma los objetos de uso cotidiano y les otorga características plásticas.

En el caso de la serie de ensamblajes de Otero, se nota la disposición de utilizar esas herramientas por sus características propias, que en la visión del artista tienen las condiciones extra-plásticas para formar parte de una obra ensamblada. Otero toma como referencia el Nuevo Realismo y el Neodadaísmo, y recurre a la idea de utilizar los objetos de uso cotidiano como recursos estéticos; se trata de llevar la realidad directamente a la obra de arte sin imitaciones.

Para definir abstracción hay que tomar en cuenta la evolución de las corrientes del arte a lo largo del siglo XX. A través de la obra de Otero se puede observar que en un primer momento la realidad se toma como punto de partida para la abstracción, seguida del estudio de los elementos básicos de expresión visual (punto, línea y plano) que desemboca en el movimiento abstracto como tal mejor conocido como *abstracción geométrica*. Para la década de los sesenta este concepto parece desaparecer, pero como se muestra en esta investigación, pasa al plano de convertirse en característica de la obra de arte, tomando como basamento una de las acepciones del concepto, que indica que abstracción es el acto de descontextualizar el objeto y despojarlo de su significación o función.

Para poder demostrar la presencia de la abstracción en los ensamblajes se tomó en cuenta el concepto introducido por Simón Marchán Fiz: el *principio collage*, que define las características de los procesos artísticos de la década de los sesenta. Sus dos postulados más importantes a tomar en cuenta son: la inserción del objeto como parte esencial de la obra de arte, y la valorización de la obra en sí misma como elemento plástico importante. Se trata de volver a darle valor a la obra de arte como objeto, percepción que se fue perdiendo con la aparición del arte de concepto y del arte de acción como el *happening*, *el fluxus* o *el performance*.

El *principio collage* ofreció las herramientas necesarias para abordar el concepto de abstracción, además de aportar un punto de vista acerca del

ensamblaje como técnica principal de las tendencias objetuales del arte. Es el ensamblaje y sus características que concretan las pautas necesarias para establecer las relaciones entre el concepto de abstracción y la obra de Otero.

En los análisis de los ensamblajes de Otero se pudo observar más detalladamente la consonancia entre las características formales de la obra y las corrientes neodadaístas y nuevo realistas, así como su relación directa con el *principio collage*. Una vez realizadas estas asociaciones en torno al uso del objeto cotidiano como elemento principal de los ensamblajes, estos se relacionan con el concepto de abstracción tomado en el capítulo II. La capacidad del artista a través de su obra de sacar de su contexto estos objetos y colocarlos en un espacio monocromo, pareciera que el objeto flota en un vacío blanco, negro o azul.

De haber demostrado a través de los análisis la presencia de la abstracción en la obra de Alejandro Otero, se concluye que si bien los ensamblajes no están pensados desde el punto de vista del arte abstracto sino que toma como influencias las corrientes neodadaístas y sus intenciones objetuales. La abstracción pasa a ser una característica secundaria cuando estudiamos el carácter sintáctico formal de la serie de ensamblajes. Desde esta acepción de abstraer tomada de la idea de separar al objeto de su concepto, además se complementa con las nociones del *principio collages* que proponen el uso de objetos cotidianos en las manifestaciones artísticas como producto de los lenguajes del arte contemporáneo. De esta manera se puede afirmar la presencia de la abstracción en esta serie de ensamblajes de Alejandro Otero.

En el desarrollo del proyecto encontramos la dificultad de conseguir una bibliografía actualizada que ilustrara la visión del arte de los años sesenta, de igual manera la poca información sobre los ensamblajes que nos aportan las diferentes

publicaciones sobre la obra de Alejandro Otero, que centran su mayor atención entre los *Coloritmos* y las obras públicas.

Los ensamblajes representan una técnica del arte contemporáneo que utiliza materiales no convencionales para establecer nuevos códigos y lenguajes del arte, se basan en la abstracción por medio de un proceso de descontextualización de los objetos que sirven de eje inicial para la composición sintáctica y formal de estas obras. Esta investigación procuró un primer acercamiento a los ensamblajes de Otero a través del concepto del *principio collage* como enlace teórico para demostrar su tendencia hacia la abstracción.

La serie de *Ensamblajes y encolados* representa una fuerte ruptura en la obra de Otero, pero a su vez guarda perfecta consonancia con las experiencias que se plantearon muchos artistas venezolanos en torno a demostrar las relaciones entre arte y vida. Para ello, Otero encontró el apoyo necesario en las corrientes neodadaístas; se vale de la inserción directa de la realidad como parte de la obra, creando nuevos cánones estéticos referentes al proceso creativo del artista y a la manera de concebir el objeto artístico como tal.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. OTERO, Alejandro. *Cerro Agua Salud*, (1945). Óleo sobre cartón piedra. 43 x 60,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 2. OTERO, Alejandro. *Cafetera Azul – Primera Versión*, (1947). Óleo sobre tela 64,5 x 53,7 cms. Colección Fundación Museo Nacionales – Galería de Arte Nacional – Caracas.

Figura 3. PICASSO, Pablo. *Naturaleza Muerta*, (1945). Óleo sobre tela cms. Colección Museo Picasso, París. Tomado de: [www.pablo-ruiz-picasso.net/](http://www.pablo-ruiz-picasso.net/)

Figura 4. PICASSO, Pablo. *Bogavantes y peces*, (1949). Litografía 74 X 102,2 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 5. OTERO, Alejandro. *La Botella y la Lámpara IV*, (1948). Óleo sobre tela. 72,9 x 60,2 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 6. OTERO, Alejandro. *Líneas inclinadas sobre fondo blanco*, (1951). Óleo sobre tela. 130 x 96,7 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 7. MONDRIAN, Piet. *Composition Rouge Jaume blue*, (s/f). Serigrafía 108/300 90 x 79 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 8. MONDRIAN, Piet. *Broadway Boogie -Woogie*, (1942/1943). Serigrafía 90 x 79 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 9. OTERO, Alejandro. *Horizontales Activas*. (1954). Duco sobre madera. 59 x 105 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 10. OTERO, Alejandro. *Coloritmo 68*. (1960). Duco sobre madera. 200,2 x 54,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 11. OTERO, Alejandro. *Coloritmo 11*. (1956). Duco sobre madera. 50 x 177 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional.

Figura 12. DUCHAMP, Marcel. *Urinario (replica de la original 1917)*. (1964) Porcelana. Galería Schwarz. Milán – Italia.

Figura 13. DUCHAMP, Marcel. *La Novia Desnudada por sus Solteros*. (1915 – 1923). 277,50 x 175,90 cms. Aceite, esmalte, láminas de plomo, cable de plomo y tierra en dos paneles de vidrio. Museo de Arte de Filadelfia. Filadelfia – EEUU.

Figura 14. WARHOL, Andy. *Portafolio de Marilyn Monroe*. (1967). Serigrafía. 91,5 x 91,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela.

Figura 15. WARHOL, Andy. *Brillo Soap Pads Box*. (1964). Serigrafía y pintura de caucho sobre contra enchapado. 43,2 x 43,2 x 35,6 cms. Museo Andy Warhol. Pittsburg – EEUU. ([http://www.warhol.org/sp/aract\\_brillo.html](http://www.warhol.org/sp/aract_brillo.html))

Figura 16. LICHTENSTEIN, Roy. *Popeye* (1961). Óleo sobre tela. 106,68 x 142,24 cms. Colección David Liechtenstein. Tomado de: [www.lichtensteinfoundation.org/popeye.htm](http://www.lichtensteinfoundation.org/popeye.htm)

Figura 17. RAUSCHENBERG, Robert. *Monograma*. (1955). Ensamblaje de diversos objetos. 106,6 x 160,6 x 163,8 cms. Museo de Arte Moderno. Estocolmo – Suecia. Tomado de: [www.onnyturf.com/blogs/view\\_post.php?content\\_id=20029](http://www.onnyturf.com/blogs/view_post.php?content_id=20029)

Figura 18. JOHNS, Jasper. *Casa de tontos*. (1962). Óleo sobre tela con objetos, 182,88 x 91,44 cms. Colección Jean-Christophe Castelli -EE.UU. Tomado de: [arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/ig/jasper\\_johns\\_0708/graymma\\_12.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/jasper_johns_0708/graymma_12.htm)

Figura 19. TINGUELY, Jean. *Mautz II* (1963). Pedestal de acero, platos y ruedas de acero, cinturones de goma, pelota de golf, motor eléctrico (diapasón y rin con pedales de triciclo, guardafango). 42 x 82 x 32 cms. Museo Tinguely. Basilea - Suiza. Tomado de: [www.museumtinguely.ch](http://www.museumtinguely.ch)

Figura 20. TINGUELY, Jean. *Frigo Duchamp*. (1960). “Frigidaire” refrigerador, partes de máquina, sirena, motor eléctrico 110 V. 127 x 62 x 58 cm. Museo Tinguely. Basilea - Suiza. Tomado de: [www.museumtinguely.ch](http://www.museumtinguely.ch)

Figura 21. NEVELSON, Louise. *Rincón Silencioso* (1959-1960). Madera policromada. 277,7 x 173 x 12 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela.

Figura 21. ARMAN – Armand Pierre Fernández. *Acumulación de jarras* (1961). Ollas de esmalte en caja de plexiglás. 83 x 142 x 42 cm. Museo Ludwig. Colonia- Alemania. Tomado de: [www.museenkoeln.de/museum-ludwig](http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig)

Figura 22. Tinguely, Jean. *Untitled Baluba* (1961). Pedazos de metal, cable, Madera, motor eléctrico, pedestal de yeso blanco. 120 x 37 x 37 cm. Museo Tinguely. Basilea - Suiza. Tomado de: [www.museumtinguely.ch](http://www.museumtinguely.ch)

Figura 23. NEVELSON, Louise. *Rincón Silencioso* (1959-1960). Madera policromada. 277,7 x 173 x 12 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela.

Figura 24. GRAMCKO, Elsa. *El Castillo del Sol*. (1964). Materiales diversos sobre cartón piedra. 49,8 x 54,8 x 2,3 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela.

Figura 25. ABREU, Mario. *Recuerdo de los años 20*. (1967). Ensamblaje de diversos objetos. 82 x 14,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela.

Figura 26. OTERO, Alejandro. *Bloody Mary (tela VI)*. (1961). Óleo sobre tela. 73,5 x 60 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

Figura 27 OTERO, Alejandro. *Pisa 1821* (1963). Tinta sobre papel encolado. 62,2 x 50,1 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes. Caracas – Venezuela

Figura 28. OTERO, Alejandro. *La cadena* (1962). Ensamblaje de cadena de hierro y madera. 123,9 x 24,5 x 12 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

Figura 29. OTERO, Alejandro. *Rouille (óxido)* (1962). Ensamblaje en metal sobre madera. 63 x 82,5 x 11 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

Figura 30. OTERO, Alejandro. *En manuscrit et argent (en manuscrito y plata)* (1963) Papel y metal sobre madera. 53 x 49 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

Figura 31. OTERO, Alejandro. *Pinceau et carré blanc (pincel y cuadro blanco)* (1963) Esmalte y brocha sobre madera. 90,2 x 66,3 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

Figura 32. OTERO, Alejandro. *Sin título.* (1964). Grabado P/A. 36,5 x 24 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Arte Contemporáneo. Caracas – Venezuela.

Figura 33. OTERO, Alejandro. *Tensión granate* (1966). Acrílico y objeto de madera sobre madera. 73,4 x 63,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo Alejandro Otero. Caracas – Venezuela.

Figura 34. OTERO, Alejandro. *Blanc/Blanc* (1962). Objetos de madera y metal y sobre madera. 60 x 72 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo Alejandro Otero. Caracas – Venezuela

Figura 35. OTERO, Alejandro. *Sin título (ensamblaje)* (Circa 1960) Objeto de metal sobre madera. 50 x 47 x 5,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo Alejandro Otero. Caracas – Venezuela

Figura 36. OTERO, Alejandro. *Tensión oblicua* (1966) Objeto de metal, madera y acrílico sobre madera. 73,4 x 63,5 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Museo Alejandro Otero. Caracas – Venezuela

Figura 37. OTERO, Alejandro. *Alicate azul* (1961) Hierro, madera y mastique sobre madera. 23,3 x 15,6 cms. Colección Fundación Museos Nacionales – Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela.

## FUENTES CONSULTADAS

### Bibliografía.

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998

ARNHEIM, Rudolf  
*Arte y percepción visual*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 2006.

BALZA, José  
*Alejandro Otero*. Armitano Editores. Caracas, 1982.

BOULTON, Alfredo  
*Historia de la pintura en Venezuela vol. 3*. Ernesto Armitano Editor. Caracas, 1972.  
*Alejandro Otero*. OCI. Caracas, 1966.

CALZADILLA, Juan  
*Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela*. MICA Ediciones de Arte. Caracas, 1982.  
*Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Concejo Municipal del estado Miranda. Caracas, 1978.

CARNEVALI, Gloria  
*Problemas filosóficos y psicológicos del arte abstracto*. Serie Reflexiones en el museo nº7. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo  
*Nuevas tendencias pictóricas*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1965.  
*Arte contemporáneo*. Editorial EDHASA. Barcelona, 1958.

FERRATER MORA, J.  
*Diccionario de filosofía, tomo I*. Editorial Ariel. Barcelona, 2001.

GOMBRICH, Ernst, J. H Hochberg y Max Black  
*Arte, percepción y realidad*. Editorial Paidós Comunicación. Madrid, 1983.

GULLÓN, Ricardo (Comp.)  
*El arte abstracto y sus problemas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1956.

LAMBERT, Jean Clarence.

*Pintura abstracta*. Editorial Aguilar. Madrid, 1969.

LIPPARD, Lucy

*Pop art*. Ediciones Destino. Barcelona, 1993.

LUCIE-SMITH, Edward

*Arte latinoamericano del siglo XX*. Ediciones Destino. Barcelona, 1994.

*El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983.

MARCHÁN FIZ, Simón

*Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ediciones AKAL. Madrid, 2001.

*Estética en la cultura moderna*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1987.

MARTINEZ M., Amalia

*Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2000.

MARZONA, Daniel

*Arte conceptual*. Editorial Taschen. Madrid, 2005.

MOLES, Abraham

*Teoría de los objetos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, s/f.

MONROY, Douglas y Luisa Pérez Gil (Comp.)

*Alejandro Otero. Memoria Crítica*. Artesanogroup Editores, 2da edición. Caracas, 2009.

MONROY, Douglas (Comp.)

*Alejandro Otero ante la crítica, voces en el sendero plástico*. Editorial Arte. Caracas, 2006.

OTERO, Alejandro

*El territorio del arte es enigmático*. Fondo Editorial Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, 1990.

OTERO, Alejandro y Miguel Otero Silva.

*Polémica sobre arte abstracto*. Ediciones del Ministerio de Educación. Caracas, 1957.

PALACIOS, Inocente  
*Alejandro Otero*. INCIBA. Caracas, 1967.

PAZ, Octavio  
*Desnudo bajando la escalera*. Ediciones Biblioteca Era. México, 1973.

RAMIREZ, Juan Antonio  
*El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Ediciones AKAL. Madrid, 2009.

SQUIRRU, Rafael  
*Filosofía del arte abstracto*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires, 1961.

VV.AA  
*Arte de Venezuela*. Concejo Municipal del Distrito Federal. Caracas, 1977.

VV.AA  
*Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*. Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, 2005.

WILSON, Adolfo (Comp.)  
*Consonancia. La abstracción geométrica en Argentina y Venezuela*. Artesanogroup Editores. Caracas, 2007.

#### Hemerografía.

CALZADILLA, Juan  
"El abstraccionismo en Venezuela". *Crónica de Caracas*. Caracas. Volumen IX, Nº 44. Abril-Junio 1990, pp.277-300

LIAÑO, Marta. *¿Qué es un ensamblaje?* Guía didáctica nº137. Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas Septiembre-Noviembre 1995 pp. 1-15.

PALACIOS, Inocente  
"Alejandro Otero". *Pintores Venezolanos*. Caracas. Volumen 3, Nº18, 1967, pp. III-XXIX

### Catálogos.

JIMENEZ, Ariel. "A la altura de los tiempos" texto del catálogo de la exposición *Otero, Cruz-Diez, Soto. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas Octubre 1994-Enero 1995

### Trabajos de grado.

MAZA, Marialejandra. *El objeto encontrado en las obras de Gabriel Mora y Ángel Vivas Arias*, 2007. Trabajo de grado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

VILLANI, Armando. *El principio collage en la obra de Mario Abreu*, 1999. Trabajo de grado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

### Fuentes audiovisuales

#### CD-ROM

FUNDACIÓN MUSEOS NACIONALES. *Catálogo digital de la colección estatal en instituciones museísticas, región Capital*. Vol. 2-6. Concejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas, 2005

### Páginas Web.

S/A. "El nuevo realismo" en *WorldLingo Archivo Multi idioma*. S/L S/F  
[Visitada por última vez 28/11/2010]  
[http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/New\\_realism](http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/New_realism)

VILLANUEVA, Carlos Raúl. Conferencia publicada bajo el título "La integración de las artes" en la revista *Arquitectura, espacio y forma*. S/L S/F. [Visitada por última vez 15/09/2010]. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/10sintesis2.html>

## INDICE GENERAL

<b>DEDICATORIA</b>	<b>1</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>2</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>CAPITULO I. ALEJANDRO OTERO: EXPERIENCIAS EN EL CAMPO DE LA ABSTRACCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>ALEJANDRO OTERO Y LA BÚSQUEDA DE SU LENGUAJE PLÁSTICO</b>	<b>8</b>
PRIMERAS PROPUESTAS ABSTRACTAS: <i>LAS CAFETERAS (1946-1949)</i>	8
APORTES DE <i>LOS DISIDENTES (1950)</i> , DEFENSORES DEL ARTE ABSTRACTO	14
<b>ALEJANDRO OTERO Y SU BÚSQUEDA DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA</b>	<b>17</b>
EXPLORANDO LOS PLANTEAMIENTOS DE MONDRIÁN.	17
<i>LOS COLORITMOS (1955-1960)</i> , NUEVAS PROPUESTAS EN EL LENGUAJE PLÁSTICO	23
<b>CAPITULO II. TENDENCIAS ARTÍSTICAS-CONCEPTUALES EN LA DÉCADA DE LOS 60 Y SUS RELACIONES CON LA ABSTRACCIÓN</b>	<b>28</b>
<b>LOS APORTES DE MARCEL DUCHAMP A LOS NUEVOS LENGUAJES DE LOS AÑOS 60</b>	<b>29</b>
POP ART	33
NEODADAÍSMO Y NUEVO REALISMO	37
EL ASSEMBLAGE O ENSAMBLAJE	41
<b>PRINCIPIO COLLAGE</b>	<b>44</b>
EL ENSAMBLAJE Y SU RELACIÓN CON EL PRINCIPIO COLLAGE	47
EL PRINCIPIO COLLAGE Y ABSTRACCIÓN	50
<b>CAPITULO III. LA ABSTRACCIÓN EN LOS ENSAMBLAJES DE ALEJANDRO OTERO</b>	<b>56</b>
<b>ALEJANDRO OTERO: ENSAMBLAJES (1960-1964)</b>	<b>57</b>
INFLUENCIAS ARTÍSTICAS DE LOS ENSAMBLAJES	61
LA ABSTRACCIÓN EN LOS ENSAMBLAJES. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	66

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>87</b>
<b>INDICE DE ILUSTRACIONES</b>	<b>91</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>94</b>
<b>INDICE GENERAL</b>	<b>99</b>