

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

**FACULTAD DE ARTES**

**Proyecto de Tesis para la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Escultura**

**Poética del Fragmento**  
**Instalación escultórica y collage tridimensional**

**Tesista**

Tania Marcela Bernal Rojas

**DNI 94880852**

**Legajo No: 66394/0**

**(+ 57) 3172363498**

**[contacto@taniabernal.com](mailto:contacto@taniabernal.com)**

**DIRECTORA:** Licenciada y Profesora Marcela Cabutti

## Índice

Abstract.....	3
Introducción.....	4
El Collage en el Espacio.....	4
El Cuerpo Como Fragmento.....	7
La Abstracción del Fragmento Corporal Humano (o la Abstracción Como Pretexto).....	8
Características Técnicas.....	9
Anatomía Como Posibilidad.....	10
Instalación.....	11
Antecedentes Artísticos.....	12
Conclusiones.....	13
Referencias bibliográficas.....	15
Referencias de Obras.....	16
Anexo I Referentes Artísticos.....	18
Anexo II Registro de obras.....	24
Anexo III Fotografías de proceso.....	36

### **Abstract**

Este proyecto, concebido como instalación escultórica, explora las posibilidades formales de dar tridimensión al collage, proponiendo el cuerpo humano desde su anatomía fragmentada como vehículo de las emociones, y encontrando en la abstracción el lenguaje que construye la imagen. La exploración con materiales, las construcciones espaciales y las posibilidades compositivas, configuran los hallazgos de esta investigación.

Palabras clave: *collage, instalación, escultura, formas-blandas*

*«Cada uno de esos fragmentos  
es de una unidad tan curiosamente llamativa,  
tan posible por sí misma,  
tan pequeña en su necesidad de totalidad,  
que recordamos que son sólo partes».*

- Rainer Maria Rilke

Este proyecto tiene por objeto explorar, de una parte, la abstracción del fragmento corporal humano, esto es, una concepción subjetiva de la forma, sus variaciones y sus relaciones y, de otro, indagar en las posibilidades formales de la tridimensión a partir de la técnica del collage, proceso que en múltiples instancias podría considerarse un acercamiento al *assemblage*.

Utilizar partes de proveniencias distintas —la industria (cobre), la construcción (puertas, maderas), y la gráfica (ilustraciones, libros), por ejemplo—, ensamblar y reconstruir imágenes nuevas a partir de ellas y volverlas propias, partiendo de elementos hechos por otros en contextos distintos, deriva en un profundo desafío, que va más allá de la habilidad de dar un orden coherente a la composición. En consecuencia, la elección entre las innumerables formas de proceder y las posibilidades que se desprenden de ellas, me permiten definir los cimientos para la producción plástica que comprende este proyecto.

La experimentación y la exploración con materiales que van desde telas, yeso, e hilos, hasta cera, gelatina, azúcar, papeles de diferentes fuentes y gramajes, pasando por látex, algodón, estopa, juguetes y madera; y la reconstrucción a partir de estos elementos son parte esencial de la aproximación al desarrollo de una imagen propia. En el mismo sentido, los conceptos de *vitalidad* y *vacío*, son el punto de anclaje a partir del cual se desenvuelve la instalación. Componer a partir de los materiales mencionados, a su vez, configura el camino para considerar el espacio negativo parte inmanente de la obra.

### **El Collage en el Espacio**

De acuerdo con Wescher (1976) el collage cuenta con antecedentes desde el siglo XII, y evidencia una expansión durante el siglo XIX. Sin embargo, la autora sitúa el origen de

las *composiciones-collages* en 1903 con la obra del poeta alemán de finales del siglo XIX, Christian Morgenstern. En las artes plásticas, la técnica tiene sus orígenes en las obras de Braque y Picasso, en el momento de cristalización del cubismo analítico; la contribución de estos últimos fue indispensable para el futuro desarrollo de la técnica, del mismo modo que sus aportes significaron una fuerte e importante influencia, tanto para sus contemporáneos, como para los artistas venideros.

Por otro lado, los *assemblages*, que podrían considerarse una suerte de collage en tres dimensiones, y que Seitz (1961) define como objetos predominantemente ensamblados, cuyos elementos constitutivos o parte de ellos no fueron fabricados con la intención de ser materiales artísticos, y en lugar de estar elaborados a partir de técnicas tradicionales en las artes plásticas —esto es, pintados, dibujados, modelados—, estuvieron presentes en varios de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo pasado. Dentro de la producción de Boccioni, por ejemplo, pueden hallarse obras que incluyen numerosos materiales no considerados artísticos, entre los que se encontraban maderas y metales, a los que Boccioni (como se cita en Wescher, 1976) llamó sugerentemente “*elementos de la realidad concreta unidos a los bloques atmosféricos*”, y de los cuales compiló una lista incluida en su *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* (Wescher, 1976).

De este modo, debe resaltarse que en la técnica no sólo es fundamental disponer de fuentes y elementos diversos para reorganizarlos componiendo una imagen nueva; también lo es discriminar estos elementos que compondrán la obra a partir de sus características formales y sus atributos plásticos: la acción de quitar y suprimir partes de una imagen u objeto hace del proceso una suerte de *desmembramiento de totalidades*, acción que lleva posteriormente a la unificación de los fragmentos, asignándoles una nueva significación.

En efecto, componer con elementos tridimensionales preexistentes no sólo supone un mayor grado de complejidad, debido a la dificultad de integrar materiales no artísticos, sino que requiere pensar la imagen espacialmente. ¿Cómo elegir los materiales?, ¿de qué manera se relacionan?, ¿cuáles son sus posibles interacciones?, ¿cómo transformar esos materiales para que funcionen como piezas visualmente atractivas, armoniosas en sus

formas y conferirle sentido al resultado?

Así, el proceso compositivo para conseguir la tridimensión de las piezas, el modo de trabajo con los materiales y la experimentación desde distintos procedimientos plásticos empiezan a constituirse en los hallazgos que dan forma a una poética propia. No obstante, aunque desde el primer momento hubo un interés claro con respecto al tipo de forma de cada pieza, resultó necesario un riguroso trabajo a partir de una amplísima exploración matérica para conseguir hacer tangible la propuesta: “El escultor, ha de poder hacer lo que deseé con el material que trabaja, no puede permitir que este le derrote y no le deje hacer lo que quería” (Sauras, 2003, p. 62).

Ahora bien, las *esculturas-collage* que hacen parte de esta propuesta están planteadas a partir de diferentes materiales que permiten transformar en objetos tangibles mi exploración conceptual. Los materiales son elegidos por sus atributos estéticos; recortes de papel, hilos y láminas de cobre, látex, madera y tela, posibilitan, a partir de construcciones espaciales distintas, lograr composiciones presentes de tres maneras: (a) instalación, (b) relieves, y (c) *ensamblajes sutiles*.

La materialidad elegida se plantea como pieza clave en la comunicación con el espectador: su textura de apariencia dúctil invita a ser tocada; los abultamientos de las piezas constituyen una aproximación a las características corporales humanas; los pliegues y las protuberancias, a su vez, complementan la sensación táctil de las esculturas.

Por otra parte, los espacios que “subsisten como vacío entre los volúmenes” (Heidegger, 2009, p. 19) forman parte constitutiva en algunas de las piezas. Estos 'huecos', pretenden configurarse como imágenes que hacen parte de la obra: de las esculturas y del conjunto en general de la instalación. A este respecto, me interesa hacer prevalecer estas formas, logrando que se evidencien como parte esencial de las piezas, guiando al espectador a percibir más allá de la materialidad ante sí. La presencia de los espacios negativos es indispensable para la composición, por cuanto “un agujero puede tener tanto significado por su forma como una masa sólida” (Moore, como se cita en Flynn, 2002, p. 150). Así pues, lo que *no-está* es tan importante como lo que aparece, y esto último, tan

importante como el vacío entre una pieza y otra.

De esta manera, el carácter de la relación entre las formas, y aquel de la relación espacio-forma es primordial: unas piezas se tocan con sutileza, otras se sostienen entre ellas; se alejan, se separan (Bourgeois, como se cita en Marshall & Herkenhoff, 1995), dando lugar a nuevas imágenes en su interior.

La instalación está conformada por un conjunto de piezas elaboradas a partir de formas simples y delicadas, con una especial tendencia hacia el desarrollo orgánico de ellas; es así como los contornos abultados o *bulbos* se sugieren palpables, buscando a su vez presentarse como *entes emocionales* al espectador.

### **El Cuerpo Como Fragmento**

Como sugieren Ramirez (2003), y Flynn (2002), la tendencia a la fragmentación de la figura humana puede provenir del estado en que fueron encontradas muchas esculturas de la antigüedad; circunstancia que llevó a pensar que era este su formato original: “[l]a mutilación llegó a considerarse, de hecho, el estado natural para las representaciones humanas más prestigiosas de la antigüedad grecorromana” (Ramírez, 2003, p. 207). Como resultado, estos descubrimientos arqueológicos fomentaron el interés en el desarrollo de la apariencia verosímil del cuerpo humano. Para los artistas del renacimiento, el trabajo elaborado por los griegos se convirtió no sólo en una mirada hacia el pasado, sino en un reto y una referencia. Ciertamente, esta admiración por las obras previas no sólo atañe a los renacentistas, puesto que “los fragmentos supervivientes de esculturas antiguas ejercieron una influencia poderosa en la imaginación del siglo XVIII, ofreciendo una visión atormentada de los logros indiscutibles de los antiguos” (Flynn, 2002, p. 99). Así, parecería natural que esta fascinación concerniera incluso al ser del artista contemporáneo, confirmando la relevancia del tema dentro de las artes plásticas. Esta aproximación permite entender y concebir las formas anatómicas como partes aisladas, vitales en sí mismas. Danto (1999) afirma que:

el cuerpo vivido (. . .) participa en las empresas humanas básicas del trabajo, el enfrentamiento y el amor, y está hecho de aquellas partes corporales manipulables de las que podemos sentirnos orgullosos o a través de las cuales podemos ser humillados, y con cuyo funcionamiento sin esfuerzo contamos —las piernas, los brazos, los ojos, la boca, los genitales, los pulmones—. (p. 243)

El *desmembramiento* de cada una de las partes anatómicas se propone como un recurso plástico, técnico, y conceptual que da origen a una imagen propia. De esta manera, se establece su importancia “como si cada miembro individual pudiera representar la plenitud del conjunto” (Flynn, 2002, p. 134), configurándose así el “fragmento corporal como tema viable” (Flynn, 2002, p. 140), y conduciendo la propuesta hacia piezas orgánicas abstractas, donde la anatomía humana es la herramienta y el vehículo de la expresión.

Rosalind Krauss (2008) al dirigirse a la condición negativa de la escultura, y a propósito de la obra de Brancusi, menciona que “el interés (. . .) por expresar partes del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical también atestigua una pérdida de lugar, en este caso el lugar del resto del cuerpo” (p. 65); cuestión que se manifiesta en mi obra al leer los fragmentos anatómicos que comprenden la instalación como secciones legítimamente independientes.

### **La Abstracción del Fragmento Corporal Humano (o la Abstracción Como Pretexto)**

Algunas de las piezas proponen un acento rítmico a partir de la iteración de su *tipo* de forma, esto es, aquel que está determinado por la ausencia de geometrías y que fluye de manera ondulante, fluctuante, sinuosa, en líneas comunes a todos los cuerpos y elementos naturales. La exploración de este tipo de forma pretende conferir a la obra el carácter “de naturaleza orgánica, que da origen a la categoría de la *vitalidad*” (Read, 1967, p. 197). Esta última, primordial en el modo de trabajo por cuanto la intención en términos formales es lograr piezas donde el material inerte parezca estar vivo, donde el movimiento ondulante y pronunciado de las formas, los ejes y el campo plástico reafirmen este propósito.

Ahora bien, la imagen resultante se conforma a partir de la continuación de las líneas y los contornos orgánicos implícitos en cada uno de los recortes. En los demás materiales, incluso en el papel, esta forma es recortada y modelada, buscando con ello elevar el carácter vital de las formas intrínsecas del material, por cuanto “la forma se torna orgánica en virtud de la aptitud de un individuo para refinarla hasta que tenga vitalidad” (Read, 1967, p. 197).



Este refinamiento de la forma significa la posibilidad de obtener a través del recorte minucioso de papel, las cualidades vitales de la misma. Así, a partir de las características específicas de la técnica, ¿es posible recortar a tal punto la imagen que no sea reconocible su origen?, ¿se configura una nueva imagen a partir del recorte?. En efecto, puedo identificar que son partes anatómicas, pero no puedo identificar cuáles partes son, cuál es su origen. Es, en suma, el desarrollo de estos intereses el que orientó la imagen hacia la abstracción, estableciendo el planteamiento de “la obra, más como cuerpo insinuado que como cuerpo coherentemente descrito” (Flynn, 2002, p. 147). Al convertirse cada parte y unión de ellas en piezas de carácter individual, resulta pertinente mencionar lo que sostiene Flynn:

la afirmación de que cada una de estas partes era un tema válido, puede verse como un avance importante en el desarrollo de la abstracción (...) ¿dónde debería terminar ese proceso de reducción deliberada, de sustracción, de corte o disminución? Una vez que la parte del cuerpo se ha liberado del tema externo abiertamente reconocible, es libre de convertirse en una cosa relacionada únicamente con el aquí y ahora, en suma, con una forma puramente abstracta (p.140)

A partir de lo anterior, la abstracción se presenta como posibilidad y herramienta para la creación de una imagen que aspira a despertar la mirada de quien observa, sacando del letargo sus sentidos.

### **Características Técnicas**

En el collage, parte esencial de este proyecto, la selección y recorte de papel requiere de un trabajo minucioso y cuidadoso: este proceso es llevado a cabo de manera consciente y deliberada, con el fin de que cada una de las partes que componen la totalidad de la imagen respondan no sólo a un lenguaje unificado, sino también a unos parámetros compositivos de equilibrio y sobriedad, simpleza, delicadeza, que a su vez se configuran como los hallazgos y las conclusiones en los que se expresa la poética de la obra, así como en los resultados de mi método particular. Este modo de trabajo me permite la obtención de las características estéticas específicas que le son inherentes a la propuesta. Las formas de cada recorte, realizado a partir del seguimiento de líneas orgánicas sugeridas en la imagen original completa, se encuentran en los contornos del cuerpo en cualquiera de sus componentes: en la musculatura, el tejido óseo, la piel. Estas formas se repiten de manera constante tanto en la naturaleza, como en los cuerpos que la componen, haciendo innegable nuestra

“pertenencia al orden natural” (Sauras, 2003, p. 61).

Las características de las *formas blandas*, en su mayoría de carácter efímero, su plasticidad y ondulación, se sugieren como una aproximación retórica al cuerpo humano desde su anatomía fragmentada, siendo también un recurso poético sugerente de asociaciones tanto emocionales como conceptuales. El orden y disposición en el espacio expositivo, y su configuración a partir de estructuras simples, refuerzan la intención del trabajo con el vacío. Por otra parte, su variación en tamaño, posición, y tonalidad, resultan elementos esenciales dentro de la significación de la propuesta: vincular el cuerpo emocional con el cuerpo visceral, presentar el cuerpo humano como *vehículo de las emociones*.

### **Anatomía Como Posibilidad**

Las representaciones de anatomía humana se han presentado desde el papiro quirúrgico de Edwin Smith (c. s. XVII a.C.) como posibilidad de conocimiento del cuerpo y de su funcionamiento interno (Flynn, 2002). Posteriormente, durante la edad moderna, se configuró como una herramienta utilizada por los artistas para lograr un mayor conocimiento del cuerpo humano: las disecciones de cadáveres y los textos de estudio científico permitieron “entender con mayor claridad sus misterios internos (. . .) [y del mismo modo] desarrollar un mayor realismo en la representación tridimensional de la forma humana” (p. 56).

El antecedente directo para la elección de las partes anatómicas, componente transversal de este proyecto, puede hallarse en el abordaje académico previo de la figura humana y el concepto de lo *visceral* sobre el cual he trabajado en años anteriores: trasladar a la práctica artística la morfología de múltiples órganos y a través de distintas técnicas, ha sido un propósito desde mi recorrido académico y la cerámica, los vaciados en yeso, y el modelado de arcilla y cera fueron entonces los caminos plásticos por medio de los cuales me aproximé al problema. Esta búsqueda fue refinándose a partir de los procesos y la experimentación con distintas materialidades, culminando en el trabajo con collage, técnica que no solo me permite utilizar fuentes extraídas de la literatura médica, sino también, la posibilidad de desarrollar imágenes desde los elementos constitutivos de un organismo

humano y sus formas de naturaleza orgánica, indagando además, en las semejanzas existentes, recurrentes en las pequeñas partes constitutivas del cuerpo, los tejidos y los sistemas.

La inclinación por las imágenes que hacen parte del estudio científico, contempladas a la luz de la perspectiva artística y entendidas como interpretaciones que van más allá de lo organizativo o sistémico, que pasan a centrarse en lo poético, se comprende entonces como aproximación retórica y elemento que nos acerca a lo que somos en realidad: carne, huesos, músculos, vísceras; elementos comunes a todos nosotros.

### **Instalación**

La elección del formato —*técnica*, de acuerdo con Groys (2009)— de la instalación, estuvo conducida por el deseo de llevar al espectador a recorrer el espacio dentro del cual se emplaza la obra, buscando que los estímulos que genera en él, no se limiten a uno solo de sus cinco sentidos. De esta manera, la instalación se convierte en mecanismo de relación entre espectador y obra gracias a su disposición en el espacio, como menciona Claire Bishop: “en lugar de hacer un objeto contenido en sí mismo, el artista empezó a trabajar en unos emplazamientos determinados en los que el espacio entero estaba tratado como una situación única en la que se adentra el espectador” (Bishop, 2008, p. 46).

La posibilidad de estar *dentro* de la obra, reconfigura la mirada del sujeto que observa, y cambia su papel distante y pasivo por un papel de activa participación; al respecto, Bishop (2008) comenta:

Esto implica un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la consciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición. Muchos artistas y críticos han dicho que esta necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla activa al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada). (p. 47)

Este planteamiento de espacio inmersivo, propicia que el público intervenga

haciéndose parte: “todo lo que se incluye en este espacio se convierte en una parte de la obra, simplemente porque se dispone dentro de este espacio” (Groys, 2009, p. 4). Esta situación se presenta en mayor medida en la pieza *colgante*, a la cual el espectador puede 'acceder'. Así, quien ve la obra, se encuentra *dentro* de ella y se hace *parte* de la instalación, proponiendo de esta manera un espacio participativo: “La decisión del artista de permitir que la multitud de visitantes entre al espacio de la obra, se interpreta como una apertura del espacio cerrado de una obra de arte a la democracia” (Groys, 2009, p. 6).

La interacción obra-espectador, entonces, se desarrolla también gracias a la curiosidad de este último y a la disposición de las piezas en el espacio expositivo relacionándose en tiempo presente: “lo que la instalación le ofrece a las multitudes que fluyen y circulan es un aura del aquí y del ahora” (Groys, 2009, p. 9). De tal forma, la instalación *sugiere* el camino para el espectador, sin intentar limitar su propio ejercicio interpretativo, puesto que “[v]er es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha” (Didi-Huberman, 1997, p. 47). Finalmente, es fundamental también la relación obra-espacio, pues el espacio es al mismo tiempo modificado y habitado por cada uno de los elementos que componen la instalación.

### **Antecedentes Artísticos**

Jean Arp, Henry Moore, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Berlinde De Bruyckere, Max Ernst, son referentes principales en mi producción artística. En este sentido, las obras de Jean (Hans) Arp, principalmente *Winged Being* (1961); *Sculpture to be Lost in the Forest* (1932); *Pagoda Fruit* (1949) y sus múltiples versiones de torsos —de los que me interesa especialmente el estudio de la forma orgánica—, son un anclaje para señalar la dirección de mi proyecto. Eva Hesse, cuyas obras suspendidas empleaban el látex en su construcción, influyeron en mi experimentación con materiales.

Henry Moore, a quien tomo como referencia por sus reconocidas figuras reclinadas, en especial por sus formas abstractas puras, y de cuya obra me interesan particularmente los

volúmenes orgánicos y ondulantes, junto con su trabajo con el espacio negativo, implicó un horizonte formal en la concepción de la imagen; de igual manera en que la figura humana presente en la obra de Louise Bourgeois, trabajada a partir de secciones corporales (*Cloth female*, 2002), materiales combinados, esculturas suspendidas (*Fée Couturière*, 1963; *Arch of Hysteria*, 2004; *Cinq*, 2007) y con bulbos (*Blind Man's Buff*, 1984; *Germinal*, 1967) aportó a la elección de la materialidad y las características de las formas abultadas.

La obra de Berlinde De Bruyckere, quien habla acerca de la vulnerabilidad del ser humano, en último término, de la condición humana, repercutió en la consideración del espacio, el montaje y la exhibición. Angela Glajcar, con sus instalaciones monumentales, sugirió un método para dar estructura a un material como el papel, en apariencia frágil; y Max Ernst, especialmente en su libro *Una Semana de Bondad o Los Siete Elementos Capitales* (1933), cuyas composiciones surrealistas en blanco y negro influyeron en la selección de las fuentes de origen gráfico por sus valores tonales. Kurt Schwitters, en particular su obra *The Hannover Merzbau* (1923-1937), por cuanto su assemblage a gran escala a partir de un largo proceso de composición y recomposición con objetos de carácter utilitario descartados, logra una composición de inclinación arquitectónica, y sus complejas construcciones espaciales modifican el entorno a partir de su disposición e integración. Joseph Cornell, quien desde las composiciones tridimensionales en sus *cajas*, especialmente con obras como *Dovecote (Colombier)* (1950) y *Untitled (Homage to Blériot)* (1956), influyó en el ordenamiento conciso de las obras en el espacio, por medio de su trabajo “con pocos materiales y formas escogidas, a las que corresponde un significado simbólico” (Wescher, 1976, p.192).

## Conclusiones

La figura humana se presenta en este proyecto como vehículo de la expresión artística y como pieza clave en la comunicación con el público, apelando a elementos reconocibles por todo ser humano: “el cuerpo es el emblema de nuestra humanidad común” (Danto, 1999, p. 243). Así, el cuerpo fragmentado se transforma en herramienta y disparador de reflexiones acerca de lo que somos como materia física, entendiendo además, la validez e independencia de cada componente.

Ahora bien, la instalación posibilita dicha comunicación puesto que acerca material y

especialmente estos planteamientos a quien observa la imagen cambiando “de manera radical el papel y la función del espacio expositivo” (Groys, 2009, p. 4).

Dar tridimension al collage es posible, en primer lugar, a través de diferentes procedimientos plásticos: cortar, pintar, endurecer, plegar y modelar, permitiendo a la vez otorgar estructura al papel; en segundo lugar, gracias a la combinación con otros materiales. El proceso llevado a cabo a partir de la ejecución del collage tridimensional, me permitió descubrir un gesto portador de sentido y el desarrollo de un lenguaje escultórico propio, situado en el contexto contemporáneo.

El cuerpo como fragmento es la metáfora plástica y visual de la naturaleza material humana interpretada por medio de piezas escultóricas sutiles y abstractas que se presentan como la síntesis de la premisa comparativa entre la visceralidad humana y las emociones.

### Referencias bibliográficas

- Bishop, C. (2008, marzo). El arte de la instalación y su herencia, *Ramona*, (78). 46-52.  
Recuperado de  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH4441/1673c090.dir/r78\\_12notas.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH4441/1673c090.dir/r78_12notas.pdf)
- Danto, A. C. (1999). *El cuerpo/el problema del cuerpo*. (F. Abad, Trad.). Madrid, España: Síntesis.
- Ernst, M. (1980). *Una Semana de Bondad o Los Siete Elementos Capitales* (J. Elías, Trad.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. (I. Balsinde, Trad.). Madrid, España: Akal.
- Groys, B. (2009, enero). Políticas de la instalación. *E-flux*, (2). Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. (J. A. Escudero, Trad.). Barcelona, España: Herder.
- Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido (J. Fibla, Trad.; 7a ed.). En H. Foster. (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona, España: Kairós. (Original publicado 1983).
- Marshall, R., & Herkenhoff, P. (1995). *Escultura de Louise Bourgeois: la elegancia de la ironía*. Monterrey, México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Ramirez, J. A. (2003). *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Siruela.
- Read, H. (1967). *Orígenes de la forma en el arte*. (A. Gómez, Trad.). Proyección.
- Sauras, J. (2003). *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona, España: Serbal.
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. [El arte del assemblage]. Recuperado de [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1880\\_300062228.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf)
- Wescher, H. (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad* (E. Vázquez, Trad.). Barcelona, España: Gustavo Gili.

### Referencias de Obras

- Arp, J. (1932). *Sculpture to be Lost in the Forest* [Escultura]. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-sculpture-to-be-lost-in-the-forest-t04854>
- Arp, J. (1949). *Pagoda Fruit* [Escultura]. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-pagoda-fruit-n06025>
- Arp, J. (1961). *Winged Being* [Escultura]. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-winged-being-t02007>
- Arp, J. (1961). *Torso* [Escultura]. Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, IL, United States. <https://mcachicago.org/Collection/Items/1931/Jean-Arp-Torso-1931>
- Bourgeois, L. (1963). *Fée Couturière* [Escultura]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. [https://www.moma.org/s/lb/curated\\_lb/about/chronology.html](https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/about/chronology.html)
- Bourgeois, L. (1967). *Germinal* [Escultura]. Institute of Contemporary Art / Boston, Boston, MA, United States. <https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/germinal>
- Bourgeois, L. (1984). *Blind Man's Buff* [Escultura]. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, United States. <https://www.clevelandart.org/art/2002.29>
- Bourgeois, L. (2002). *Cloth female* [Escultura]. Recuperado de [https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all\\_p157.html](https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all_p157.html)
- Bourgeois, L. (2004). *Arch of Hysteria* [Escultura]. Recuperado de [https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all\\_p157.html](https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all_p157.html)
- Bourgeois, L. (2007). *Cinq* [Escultura]. Recuperado de [https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all\\_p157.html](https://glucokinin29.rssing.com/chan-15381127/all_p157.html)
- Cornell, J. (1950). *Dovecote (Colombier)* [Assemblage]. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL, United States. <https://www.artic.edu/artworks/99768/dovecote-colombier>
- Cornell, J. (1956). *Untitled (Homage to Blériot)* [Assemblage]. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL, United States. <https://www.artic.edu/artworks/99774/untitled-homage-to-blériot>
- De Bruyckere, B. (2012). *Rodt* [Escultura]. Recuperado de



<https://www.artsy.net/artwork/berlinde-de-bruyckere-rodt-6-januari-vi-2012-1>

De Bruyckere, B. (2016-2018). *Mantel II* [Escultura]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/berlinde-de-bruyckere-mantel-i-2016-2018>

Glajcar, A. (2013 – 2014). *Terforation* [Instalación]. Recuperado de <https://www.objectsmag.it/le-sculpture-di-carta-di-angela-glajcar/>

Hesse, E. (1968). *Repetition Nineteen III* [Escultura]. Recuperado de <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/eva-hesse/repetition-nineteen-iii/>

Moore, H. (1951). *Reclining Figure* [Escultura]. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-reclining-figure-t02270>

Schwitters, K. (1933). *The Hannover Merzbau* [Assemblage]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/)



Mantel II (2016-2018)



Rode, 6 januari VI (2012)

**Angela Glajcar**



Terforation (2013-2014)



Cloth female (2002)



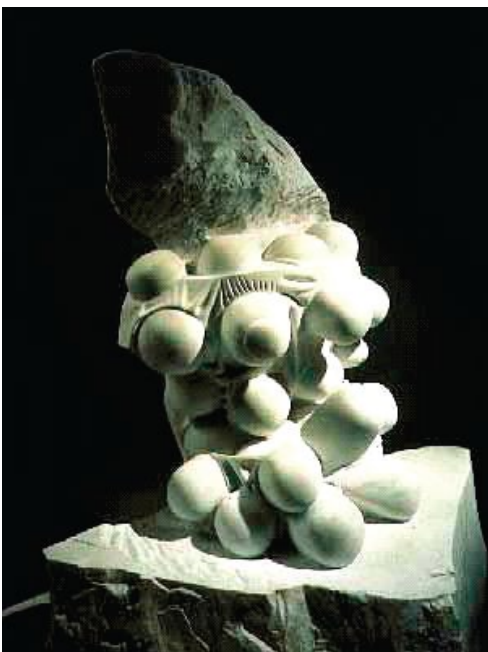
Arch of Hysteria (2004)



Fée Couturière (1963)



Germinal (1967)



Blind Man's Buff (1984)



Cinq (2007)



Winged Being (1961)



Sculpture to be Lost in the Forest (1932)



Pagoda Fruit (1949)



Torso (1931)





Repetition Nineteen, III (1968)

**Henry Moore**

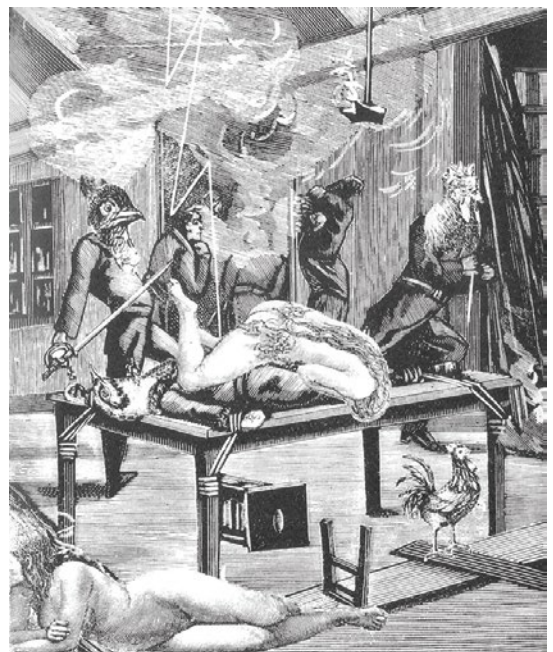


Reclining Figure (1951)



The Hannover Merzbau (1923-1937)

**Max Ernst**



Una Semana de Bondad o Los Siete Elementos Capiales (1933). p. 88.



Dovecote (Colombier) (1950)



Untitled (Homage to Blériot) (1956)

























Dispositivo de sujeción













