

REFERENTES

2015

ARTBO

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ
1 AL 4 DE OCTUBRE DE 2015
ARTBO.CO

—
Curaduría y ensayo

Ana María Lozano

Asistente de investigación

Anthony Cadena

Dibujos de obras referenciadas

Ricardo León

—

Diseño y edición digital

Tangrama ↴

—

Corrección de estilo

Inés Elvira Rocha

—
Agradecimientos

Casas Riegner

Cosmocosa

Del Infinito

Document Art Gallery

El Museo / Fernando Pradilla

Galería de las Misiones

Galería Isabel Aninat

Galería Jaqueline Martins

Galería La Caja Negra

Galería La Cometa

Galería Luisa Strina

Galería Nora Fisch

Galerie Michael Sturm

Galerija Gregor Podnar

Henrique Faria Buenos Aires / Nueva York

Instituto de Visión

Josée Bienvenu Gallery

Josédelafuente

LA Galería

Max Estrella

Nohra Haime Gallery

Nueveochenta

P420

Rolf Art

SlyZmud

Sketch

—

María Paz Gaviria

Alejandra Sarria

Martín Camargo

Jacques Guevara

Javier Morales

Juan Correa

Camilo Leyva

Ricardo León

Un programa de



REFERENTES

2015

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ
1 AL 4 DE OCTUBRE DE 2015
ARTBO.CO

REFERENTES; LO CONTINUO/LO DISCONTINUO

Ana María Lozano Rocha / Curadora de Referentes, 2015

La emergencia es, pues, la entrada en escena de las fuerzas; su irrupción, el impulso por el que saltan a primer plano, cada una con su propio vigor, su juventud. (...) la emergencia designa un lugar de enfrentamiento (...) una pura distancia, el hecho de que los adversarios no pertenezcan al mismo espacio. Nadie es, ni nadie puede vanagloriarse de ella; siempre se produce en el intersticio.
—Michel Foucault

Si uno tuviera que exponer en pocas palabras los elementos que considera característicos del comportamiento del arte crítico del siglo XX, quizás tendría que empezar por hacer referencia a la historia del arte, pues el asunto sería de su competencia. La Historia del Arte se forjó en el marco de la misma formación discursiva que la Historia a secas, de tal manera que, como ésta última, en sus narraciones “descubre” en las particularidades y singularidades, la precisión de un decurso. El deseo de universalizar, de definir y taxonomizar, de producir un orden en lo informe,

hizo que la mirada del historiador del arte sometiera lo distinto, presintiera una ruta necesaria, única, inevitable, algo parecido a un sino, el sino de una concatenación de descubrimientos, de gestos, de inventos en donde lo que en realidad había eran excepciones y devenires.

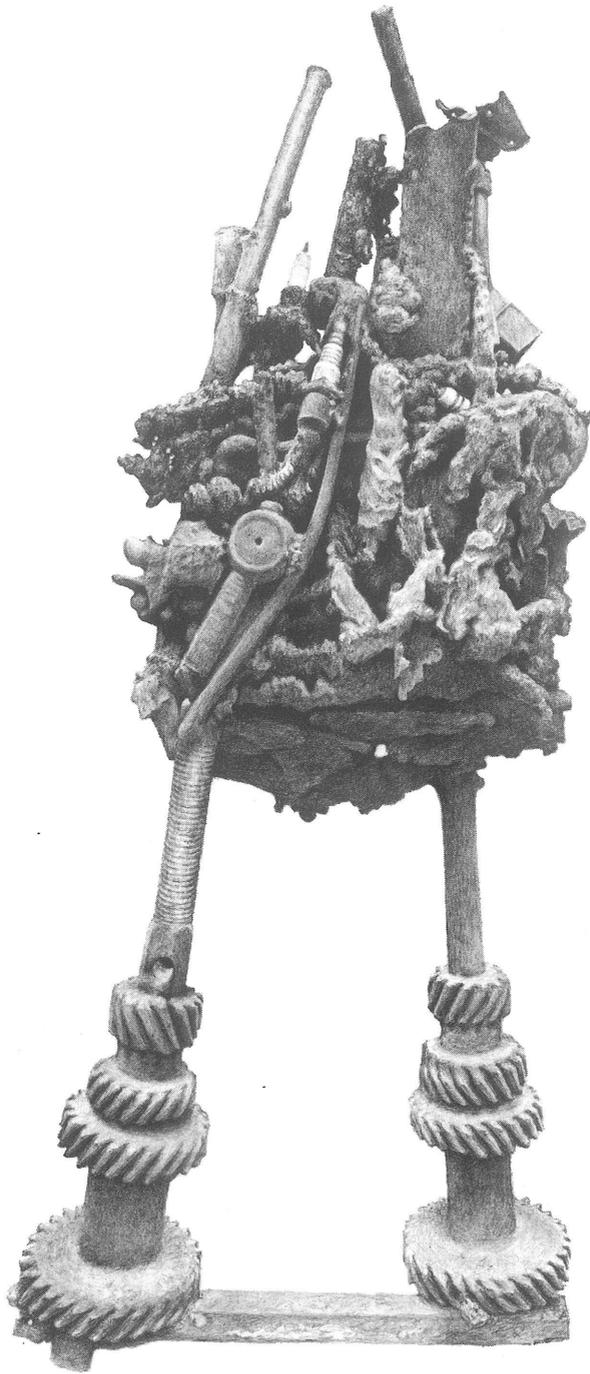
Pero los comportamientos del arte no son reducibles a esa mirada, el arte no abre una sola ruta, un solo decurso, no podríamos ver en él una única sumatoria de eventos que condujeran a un trazado ya esperable. Las emergencias en el arte ocurren sin el patrocinio de un orden, sin la preexistencia de un trazado. Las emergencias acontecen, tienen lugar, dialogan, se esparcen o se atorán y de repente, años después, se retoman o malinterpretan o desvían u olvidan. Los devenires en el arte son múltiples y proponen por ello mismo multiplicidades. Por eso

deberíamos ya deshacernos de la linealidad monolítica de esas narraciones de la historia del arte para aceptar la idea de que el arte tiene que ver con lo múltiple y lo diverso.

Imaginemos entonces un territorio dado. El caminante mira a lo lejos. Adivina un sendero y quizás otro. Decide optar por uno de los senderos o no, quizás opta por desviarse y caminar por el territorio no marcado, o devolverse, o no abrir camino y quedarse estático. Avanza, por usar esa palabra equívoca, pero también, se devuelve, por usar esa otra palabra equívoca. El artista en el período que nos ocupa tiene este tipo de comportamiento. Dibuja senderos, trochas, caminos ciegos, convergencias, circuitos entreverados, confluencias. No marca una sola ruta, en cambio, marca múltiples rutas, entre las que se cuentan las que llevan a ninguna parte. La decisión del caminante por una opción

u otra se da en el caminar, en la práctica y en el hacer, y en ese proceso se da la teoría, el conocimiento, la certidumbre, el hallazgo, el balbuceo o claro, el fracaso.

Las distintas peripecias acontecidas en el momento histórico que nos va a ocupar (1920-1980), tuvieron que ver con un artista, una artista, que se descubrió *voyeur*, que reconoció la sorpresa, que se vio en el azar. Entendió la fragilidad de ser tan cuerpo, tan tiempo, tan palabras y signos. Fue ese artista, esa artista, que se supo poderoso, capaz de deambular por lo incierto, de mirar detenidamente lo que no había recibido atención, de producir materialidades no esperadas o de proponerlas pasajeras, en obras cuyo protagonismo más que buscar la consolidación de una forma "terminada", destacaron el proceso. Valoraron no sólo la vocación de eternidad de la obra de



Feliza Bursztyn. *Chatarra*, 1964
(Dibujo de Ricardo León)

arte, también su potencia de mortalidad y de fugacidad.

El artista, la artista de ese momento histórico, el que estamos tratando de pensar, se caracterizó por haber reconocido el poder del arte, por reconocer su postura iracunda y apasionada, entusiasta y utópica, creyente en su capacidad de transformar, desde su habla creativa, el estado de cosas. El arte más crítico del siglo XX fue auto reflexivo, reformista, deconstructor, transdisciplinario; fue cientificista racionalista y también fue escéptico patafísico.

Una de las características de la movidiza producción artística-crítica del siglo XX en Occidente tuvo que ver con reconocer y trabajar con la heterogeneidad, la singularidad, la anomalía y el error. Ese artista, esa artista, incómodo con la construcción de un campo del arte estructurado en pares opuestos tales como arte/arte popular, artista/artesano; obra de arte/artefacto; artista-activo/observador-pasivo, encontró la ruptura de los pares binarios, dejó ver las fronteras indecibles y, en ocasiones, logró falsear las dicotomías.

Los artistas que se incluyen en esta muestra son aquellos que con su operar lograron desde algún aspecto, mover las fronteras de lo decible y significativo como obra de arte en su momento histórico y cultural. "Referentes: Lo continuo/lo discontinuo" se propone mostrar estas operaciones en su estado de emergencia, nos deja intuir las transformaciones y cambios de paradigma establecidos por los artistas del siglo XX, llevadas a cabo en la franja de tiempo comprendida entre

1920 y 1980. Dicho de otra manera, la muestra "Referentes: Lo continuo/Lo discontinuo" articula piezas-hito tanto del arte moderno como del temprano-contemporáneo en las que podemos advertir nodos de sentido y articulaciones estéticas e históricas, así como notar ejes de continuidad, de ruptura, de emergencia.

DE LA ORTOGONAL AL SIGNO. LA ABSTRACCIÓN DESBORDADA

Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte; y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes; más civilizados en esto como en otras cosas de ese orden, que no el prosaico hombre moderno, materialista. Me parece que habría que volver a este arte, pasando del símbolo intelectual al símbolo mágico. No hay que extrañarse si el símbolo ha caído en descrédito, pues hoy se limita a ser como una traducción gráfica o transposición puramente intelectual (por esto no directo), algo sin alma y por esta misma razón sin valor estético. Símbolo que puede traducirse en lenguaje, en idea, no es símbolo tal como lo entendemos. Nuestro símbolo es aquel que viene de la intuición y es sólo interpretado por ella. Algo, pues, inteligible al pensamiento, y así es que vemos el gran arte. Por esto, un artista, jamás tendrá que poder dar razón del porqué de tal forma.
—Joaquín Torres García, 1934

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión. Ilusión del espacio. Ilusión de expresión. Ilusión de realidad. Ilusión de movimiento. Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica. Arte de acto: genera la voluntad del acto. Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas.
Y en primera línea.
—Manifiesto Invencionista, 1948

Uno de los elementos que caracteriza al arte producido por las vanguardias a comienzo del siglo XX fue su interés por abandonar las coordenadas de la figuración para, desde diferentes presupuestos, proponer obras que se enfrentaran con las cualidades específicas de lo pictórico como forma, color, textura, formato, composición. Esa necesidad de impugnar la pintura y de decretar otro tipo de aproximaciones que no estuvieran fundadas en el interés por imitar la realidad objetiva; se hacían ver en las propuestas y escritos de artistas como Wasily Kandinsky o Piet Mondrian, que buscaron significados más profundos y esenciales en la pintura que la no satisfactoria, para ellos, invocación de la realidad objetiva. Por otra parte, no era casual que ambos artistas estuviesen interesados en la teosofía y con ella, en búsquedas de carácter ontológico que conseguirían dilucidar el mundo por encima de sus formas aparentes. En planteamientos con resonancias platónicas, una ciertamente extraña mixtura, sus preguntas estaban impregnadas de una gramática tanto mística como simbólica.

El caso latinoamericano está señalado por indagaciones alrededor de la abstracción. Un artista fundamental en el marco de esa discusión será Joaquín Torres García. Radicado con su familia en Barcelona en el año 1891, en esa ciudad trabajó con Gaudí en algunos de sus proyectos. Más adelante viajó a Estados Unidos y a Francia, para radicarse en 1926 en París. En esta ciudad conoció a Theo Van Doesburg y por él a Mondrian. En el año 1930 fundó el grupo y la revista *Cercle et Carré*, y desde ese

espacio propuso una estética que comenzó a difundir con constancia. Organizó la primera exposición de los integrantes de *Círculo y Cuadrado* en 1930, en la que participaron Léger, Le Corbusier, Kandinsky, Baumeister, y Mondrian, entre otros. En 1934, ya a sus 60 años, regresó a Uruguay, continuando en Montevideo su actividad incansable como creador, teórico y gestor. Así, fundó la Asociación de Arte Constructivo para dos años más tarde retomar la revista "*Círculo y Cuadrado*". En 1944 fundó el Taller Torres García desde el cual ejerció como profesor. Un año después, en 1945, fundó la revista "*Removedor*".

Torres García expuso su teoría estética en sus numerosos ensayos y publicaciones. Proponía buscar un lenguaje equilibrado, universal, ya presente en el mundo, desde el cual identificar las estructuras fundamentales, supraindividuales y extra temporales que formarían parte de su apuesta estética. Esta estética acudía a la abstracción como lenguaje y a la sección áurea como elemento estructurante. En esta retícula mística, se introducen signos de valor universal, provenientes del repertorio masón (escuadra con péndulo, pentagramas); del cristianismo primitivo (cruz, serpiente, pez) o de la tradición hebraica (templo, columna, corona), entre otros. Así, elementos provenientes de la discusión vanguardista internacional, el número de oro de larga tradición e iconografías ancestrales y arcaicas se fundían en sus piezas.

En ese marco, desde su actividad artística, sus escritos y su actividad pedagógica, la influencia del artista uruguayo fue fundamental en el siglo



J.T.G.

30

Joaquín Torres García. *Constructivo con máscaras*, 1930
(Dibujo de Ricardo León)

XX, incidiendo, entre otros, en los colectivos argentinos Madí y Concreto-Invención. Por otra parte, el repertorio visual que establece Torres devendrá patrimonio simbólico de las reflexiones latinoamericanistas y decoloniales. En 1944 Carmelo Arden Quin, uruguayo recién instalado en Buenos Aires, lanzó el primer y único número de la revista *Arturo*. La carátula era de autoría de Tomás Maldonado, quien también contribuía con otra pieza al interior de la revista. En ella participaban activamente Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, mientras la publicación incluía imágenes de Augusto Torres, hijo de Joaquín Torres García, el mismo Torres García, Kandinsky y Mondrian, entre otros. Esta revista abrió el camino a una serie de ejes de investigación, encaminados a eliminar de plano cualquier asomo de figuración, incluida la abstracción que según ellos, de hecho, partía de una mínima referencia figurativa. En cambio, planteaban acercarse a lo concreto, esto es, a lo no representativo, interesados por la ciencia, por lo real, por la materia y el espacio.

Un año después se celebraron dos muestras con la denominación Arte Concreto Invención llevadas a cabo en espacios particulares. A partir de estas dos muestras, los artistas se dividieron y formaron dos agrupaciones: la Asociación Arte Concreto Invención y Madí. En Madí participaban Arden Quin, Rothfuss y Kosice. Las ideas comunes a los dos grupos tenían relación con romper por primera vez con la herencia perspectivista ilusionista que suponía la misma presencia del cuadro (Rothfuss, 1944), con la forma ventana, rezago de las propuestas ilusionistas renacentistas y, en

cambio, permitir que las formas planas y los colores específicos llenaran las piezas, planteando por primera vez una ruptura. Los artistas cercanos a Madí y a la Asociación Concreto Invención exploraron el sonido, las formas espacializadas y los materiales extraartísticos provenientes, por ejemplo, de la industria. Así, artistas como Kosice trabajaron con tubos de neón, cauchos neumáticos y acrílico. Sus cuadros con forma, cuya composición coincidía con la periferia de la pieza, afectaban el espacio donde se colocaran, produciendo así unas muy tempranas pinturas instalativas. Por otra parte, imaginaron un espectador participante, que intervenía con su cuerpo las formas ya no finales, cerradas o estáticas de las obras.

DESATENDIENDO EL CANON. REINVENCIÓN DE LA FIGURA

*Les mots sont leurs mots
mais le chant est nôtre.*
[Las palabras son las de ellos
pero el canto es nuestro].
—Théophile Obenga

La descripción figurativa del mundo había tenido un corte fundamental en el siglo XVIII debido a la presencia de las Academias de Arte y la forma en que éstas difundían los 'deberes ser' del arte. La internacionalización de un cierto canon, de un régimen de representación hegemónico, de una caja de herramientas representacionales se convirtió a lo largo del siglo XIX en una *lingua franca* al internacionalizarse por medio de la fundación de las academias

en las distintas ciudades occidentales. Desde la matriz de la academia, de cuño francés, se codificó el hacer del pintor, del escultor, del artista.

A lo largo del siglo XIX, esa opción representativa sería impugnada de forma importante por el Romanticismo. Luego, por las diferentes propuestas de ruptura decimonónicas que se fueron dando a lo largo de la segunda mitad del siglo: el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo. En América Latina, esos discursos representacionales presentaron giros que desatendían, "malentendiendo" los mandatos, e incurrieron en desviamientos sutiles o, definitivamente, de mayor cuantía. Se podían ver esas emergencias en las piezas de corte "menor", de tema cotidiano, en la gráfica y en los formatos populares y urbanos.

En el siglo XX, las revueltas contra los mandatos académicos, las sospechas de las homogeneizaciones de la producción simbólica y la institucionalización de la creación se multiplicaron desde las vanguardias europeas y latinoamericanas. La figuración se desconfiguró, las temáticas abarcaron amplios repertorios, las técnicas emprendieron caminos alternativos, los procesos se hibridaron.

En Uruguay, Pedro Figari emprendió desde la década de los veinte, cuando decidió dedicarse al arte, una obra magnífica en la cual retrató retazos de una Uruguay en retirada, representó escenas de hábitos y usos, de ritos y de celebraciones en un ámbito cruzado por las diferencias de clase y de etnia, enmarcado por el espacio de la estancia, de la pampa. Con elementos compartidos con propuestas europeas,

su mirada se comprometió con imágenes antes no expresadas y escenas no dichas. Sus *candombes* juegan con una figuración expresiva, recóndita, juguetona y heteróclita.

En otro rumbo, más cercano a un expresionismo figurativo, Débora Arango en Medellín, Antioquia, llevaba a cabo una obra singular, valientemente autónoma, que desafiaba los rigores de un contexto conservador y mojigato. A los requerimientos del parecido, de la corrección y la belleza, anteponía la necesidad de hacer ver las pequeñeces y oscuridades de su momento, de la ciudad, del subalterno, del explotado. La fealdad, la fuerza, la crueldad, la injusticia son elementos urbanos explorados en muchas de sus piezas, enfrentando al espectador, sin compasión o miramientos, a imágenes estremecedoras y crudas.

Estas otras figuraciones lograron arremeter contra estatutos, derrumbar expectativas y preconceptos, reconfigurando con ello también la mirada del espectador.

DISOLUCIÓN DEL ARTE EN LA VIDA

El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida.

—Roberto Jacoby

[Los artistas decidieron] 'no solo comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas... sino también ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social, auto representarse como portadores de una misión y subversión profética, intelectual, política y estética'.

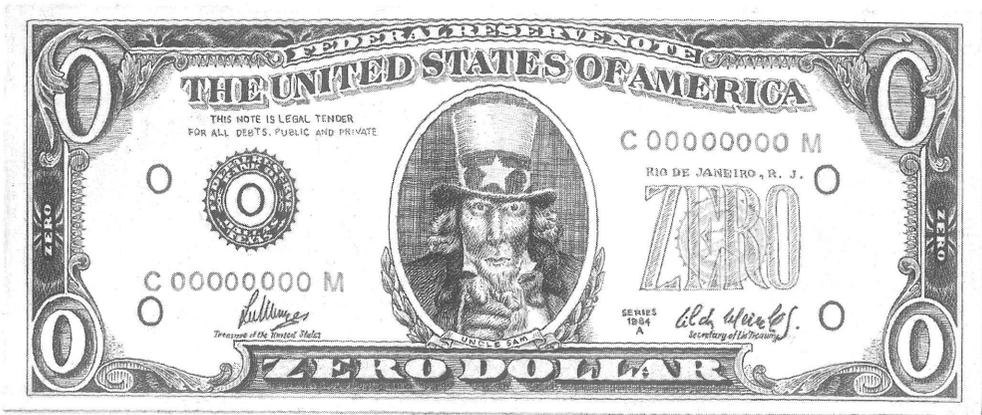
—Andrea Giunta

Al parecer, uno de los elementos que impactaron a Mondrian en su temprana estadía en París fue la imagen de las culatas de los edificios que, salpicados de carteles y avisos callejeros, anunciaban los más diversos asuntos al paseante. Esas formas urbanas producían la impresión, seguramente, de una sucia e inestable ortogonal urbana. La presencia de publicidad y la mezcla de formas y palabras proliferante en la ciudad moderna también impactó fuertemente a fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, Walker Evans o Robert Frank. El mundo de los avisos habita en las piezas de índole lingüística de Magritte y para Paolozzi o Hamilton, las publicidades de periódicos y revistas ofrecían un arsenal de ideas y formas desde las cuales trabajar.

Las relaciones que el arte crítico del siglo XX establece con las producciones sígnicas, lingüísticas e icónicas de la cotidianidad son profundas, estrechas, dinámicas y polémicas. El recurso a objetos de circulación urbana, como lo son los materiales impresos y su forma de acceder al espectador, plantearon un camino de distribución importante para muchos artistas. La garantía de estos dispositivos era, por una parte, romper con formatos, lenguajes, medios y cánones en un arte que despreciaba muchos de los códigos cifrados tras los cuales se escondía un arte entendido por ellos como elitista, excluyente, formalista, y con ello, poco comprometido con lo verdaderamente importante. Así, por ejemplo, en las décadas de los sesenta y setenta serían abundantes los gestos producidos por los artistas dirigidos a atender a la calle, al

viandante anónimo y a los eventos que en ella se sucedían, en términos de comunicación, circulación y política. Roberto Jacoby en su primera etapa, antes de 1968, lleva a cabo propuestas que usualmente se asocian con el conceptualismo. Propone piezas inmatérialles, que circulan en calles y se colocan en las paredes, que denuncian el estado de cosas e invitan a la reflexión y a la resistencia. Es el caso de su participación beligerante y activista, con varios artistas, en el proceso relacionado con "Tucumán Arde" (1968). El sentido de Tucumán Arde fue, antes que nada, cohesionar una comunidad compuesta por artistas y por habitantes de una zona vulnerable, unidos para mostrar a través de calcomanías, carteles, grafitis, estenciles y acciones pacíficas de resistencia pública, las falsas razones que la prensa argentina daba al público en relación con una situación crítica y compleja. Se trataba de dar a conocer cómo la Provincia de Tucumán había entrado en una profunda crisis luego de que fueran cerrados varios ingenios azucareros.

En 1969 Roberto Jacoby hace un cartel en que se muestra la imagen del Ché Guevara. La frase que acompaña la pieza, hecha para circular libremente en la calle, emplea el lenguaje sucinto y ágil de la publicidad, de la campaña política, del grafiti. Piezas como esta o la de Adolfo Bernal están planteadas para, de una manera provocadora y desafiante, confrontar los lenguajes del arte. De hecho, degradan lo que parecía más importante de la producción artística, su aura, su unicidad, su carácter de excepcionalidad, para simbióticamente entremezclarse con el mundo de la vida y ganar en comunicabilidad y en



Cildo Meireles. Zero dollar, 1978-1984
(Dibujo de Ricardo León)

pertinencia. Estas piezas abandonaron osadamente el ámbito de la galería o del museo para adentrarse en el espacio abierto y plural de la calle reformulando, entre otras cosas, al arte como objeto de intercambio valioso (mercancía valiosa y escasa) y poniendo en discusión los límites entre arte y vida.

DE LAS POLÍTICAS DEL CUERPO AL CUERPO EN LO POLÍTICO. ACCIONES EN DESACATO

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad.

Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, sonidos, lugares y situaciones.
Arte Vivo, Movimiento Dito, 24 de julio de 1962
—Alberto Greco

El cuerpo aparece en estas experiencias como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados, "hechos carne".
—Ana Longoni

En la mirada del artista, del óptico, del curioso en el Renacimiento, se metaforiza una forma de ver y, ciertamente, una manera de estar en el espacio en la que de una forma muy particular se plantea un observador que no tiene cuerpo, que no tiene sesgo, que no está perturbado por las informaciones de los sentidos. El cuerpo del artista y el cuerpo del espectador, sustraídos de manera simbólica y también práctica de la obra de arte desde las peripecias renacentistas representacionales, comenzó a ser llamado de nuevo en el

siglo XIX. En las maneras de trabajar, en las formas de mirar, en los descubrimientos de la ciencia, en los juguetes ópticos de entretención y de experimentación, en los procesos convocados, en las manifestaciones visibles de la huella del cuerpo del artista en la obra, en los repertorios temáticos, poco a poco, el cuerpo fue introduciéndose desde facetas novedosas, discontinuas y sorprendentes.

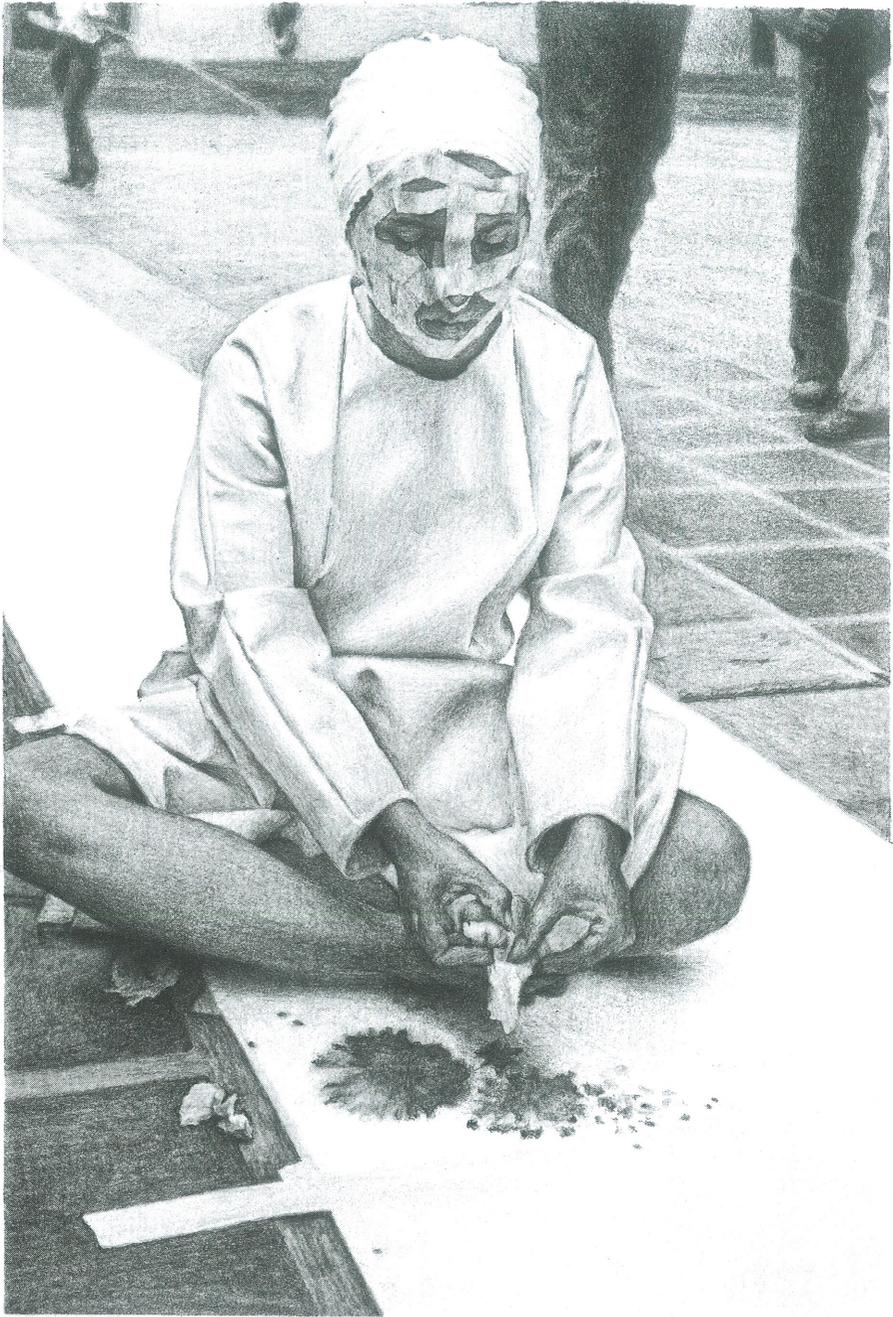
El siglo XX retoma estas operaciones, subrayándolas e incluso exacerbándolas. El interés de los artistas de vanguardia por el cabaret, el teatro de variedades, el baile, el gesto, la mascarada, así como por la calle, la multitud, la gimnasia, la ciencia, las anatomías comparadas, producían una red de relaciones desde las que el cuerpo se involucraba. Marcel Duchamp, André Breton, Georges Bataille, Claude Cahun, Frida Kahlo, Sonia Delaunay, Germaine Krull introducían el cuerpo de formas sorprendentes, erotizándolo, reclamando el género, mirando el cuerpo en el espacio, observando el cuerpo sometido por la enfermedad. Mientras ellos hacían este tipo de investigaciones y desataban muchos miedos y represiones en torno al cuerpo, los futuristas, dadaístas, constructivistas, involucraban a los espectadores en sus eventos y acontecimientos.

Este giro hacia el cuerpo, reconociendo como operaciones legítimas del arte obras perecederas, fugitivas, especializadas y generizadas, tuvo lugar en ámbitos ajenos a la galería y a los espacios de circulación legitimados, tomándose en cambio el estudio, la calle, el río, el mercado, la plaza, el baldío.

En la segunda parte del siglo muchos artistas llevarán a cabo operaciones centradas en el cuerpo. Al cuerpo se lo reconocerá como escenario de los ejercicios de cosificación, de temáticas de género, de ejercicios de sometimiento y de poder, de violencia política, de discriminación racial, de colonización. Por otra parte, este tipo de obras rehuirán el mercado del arte, la distribución institucionalizada, así como el reclamo de perennidad de la obra de arte.

María Evelia Marmolejo en su acción "Anónimo 1", llevada a cabo en la plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali en 1981, recoge en buena medida las tensiones y el miedo presentes en un momento histórico en el cual Colombia sufría una política represiva en la que desapariciones y torturas oscurecían el panorama político nacional. En ese momento, y bajo la presión de ser ella misma perseguida, Marmolejo decidió llevar a cabo una acción en la cual se rindiera homenaje a las víctimas de esa situación.

En la plazoleta del CAM, entonces, extendió un papel blanco de 70 metros de largo, conformando con ello un dibujo en el espacio, un trazado semejante a una pasarela. Vestida de blanco y con el rostro vendado con curitas, Marmolejo —en un acto ritual contemporáneo— procedió a cortarse una a una las yemas de los dedos de los pies. En seguida, "desfiló" lenta y silenciosamente ante los espectadores, dejando trazos de sangre sobre la superficie del papel. Posteriormente procedió a curarse las heridas para luego terminar la acción bajo el anuncio de la alarma de un reloj.



María Evelia Marmolejo. *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos)*, 1981
(Dibujo de Ricardo León)

Lotty Rosenfeld inició en 1979 "Una milla de cruces sobre el pavimento", proyecto de largo aliento que sigue desarrollando al día de hoy. Lotty trazaba una línea blanca con cinta adhesiva sobre el pavimento, en sentido opuesto a la señalización vial, a lo largo de una milla. El signo resultante termina siendo una cruz tanto como un signo más, elementos que resuenan de muy diversas maneras en un país que para entonces atravesaba una situación de temor y opresión política, en que estaba en extremo limitada la expresión de la propia opinión y los silenciamientos y censuras eran ocurrencias diarias. El acto de agacharse, llevar a cabo el trazado, demorarse en una operación ardua, exigente llevada a cabo en el espacio público, fragilizado por la intervención militar y las administraciones violentas del silencio y del miedo.

Trabajos como los mencionados expandieron los linderos del arte, introduciendo un espectador activo, un repertorio ampliado de procedimientos y posibilidades técnicas, así como la comprensión del valor de lo efímero como potencia de significación de la obra de arte.

SERIES, REPETICIONES, LENGUAJE

La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación.

Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.

—Sol LeWitt, Sentencia número 7 de *Sentencias sobre Arte conceptual*, 1968

La obra serial adopta una posición particularmente plana, no enfática. Sus estructuras complejas, pluripartitas, son consecuencia de un rígido sistema de lógica que excluye, en toda la medida de lo posible, los

factores de la personalidad individual. En cuanto que sistema, sirve para sentar los límites de su obra como «cosas en el mundo» desligadas tanto del hacedor como del observador.
—Mel Bochner

I only use numbers because it is a way of writing without describing. It has nothing to do with mathematics. Nothing! I choose numbers because they are so steady, limited, artificial. The only thing that has ever been created is the number. A number of something (two chairs, or whatever) is something else. It's not pure number and has other meanings. If I were making it up I couldn't possibly write all that. I try to move, to expand and contract as far as possible between more or less known and unknown limits. At times I feel closer while doing a series, and at times afterwards. But whether I come closer or not, it is still one experience. The materials consist of paper and pencil with which I draw my conceptions, write words and numbers, which are the most simple means for putting down my ideas; for ideas do not depend on materials. The nature of idea is immateriality. All Things have plenty of variations and varieties, so they can be changed.
—Hanne Darboven

En las prácticas artísticas de la segunda posguerra las gramáticas de propuestas emergentes como el Minimalismo y el Conceptualismo, marcaron profundamente formas de operar, métodos, estéticas, y aun, éticas, en cuanto las decisiones allí puestas en circulación manifestaron posiciones de sujeto. Esas gramáticas ejercerían una influencia importante sobre propuestas posteriores y aun hoy se puede sentir su resonancia en las más diversas operaciones creativas que, ya bien las citan, las siguen, las cuestionan, o, haciendo referencia a ellas como patrón cultural, las desobedecen o inclusive, las degradan.

A manera de sucinta rememoración, podrían trazarse como relevantes los siguientes comportamientos en los artistas más emblemáticos del

Minimalismo. En términos teóricos, el grupo seminal de Minimalistas como Morris, Judd o Andre, invocó la fenomenología, interesándose por las reflexiones de autores como Husserl y Merleau-Ponty. Plantearon un cuerpo atento a las llamadas del espacio, a la manifestación de las formas; a las articulaciones entre el cuerpo del receptor y las relaciones escalares, posicionales y espaciales. Las propuestas allí surgidas, se interesaron por la serialidad y la modularidad. Emplearon materiales nuevos, provenientes de desarrollos tecnológicos e industrias de punta. Manifestaron un interés fundamental por presentar y no por representar, de ahí su repulsión a la interpretación o a la simbolización. La gramática que formularon fue severa, adusta y pragmática, en la medida en que rechazaban airadamente las hegemónicas búsquedas del expresionismo con su canto a la subjetividad, la expresión y la afectividad. Los minimalistas seminales privilegiaron una lógica sistemática en reemplazo de las decisiones subjetivas y afectivas.

Por otra parte el conceptualismo aun cuando retomaba algunas de las características de esa llamada del Minimalismo, como la serialidad, el empleo del dispositivo *Ready Made* o la espacialización de la obra de arte, ponía sus ejes de interés en otros aspectos. En sus planteamientos cuestionaron la materialidad de la pieza y aun, propusieron su desaparición, para en cambio privilegiar procesos, procedimientos y formas de hacer. Rechazaron radicalmente la creciente conversión del arte en mercancía y el robustecimiento de la institución arte, de ahí que, eventualmente, se

interesaran por obras fugitivas y perecederas o por materiales cuya fisicidad las hiciese difíciles de coleccionar. Los conceptualistas, en general, propugnaron por obras ascéticas y severas en las que se acudía con frecuencia al lenguaje como centro y materia de la reflexión, la serialidad, el tiempo y la fugacidad de la obra de arte y a la disipación de los límites entre la obra de arte y el artefacto de la vida diaria.

Dentro de los procesos que convocaron, incorporaron obras de larga duración, en las cuales coincidía la vida de un artista con la vida de un proyecto, como serían ejemplo las obras y vidas de Roman Opalka, On Kawara o Hanne Darboven.

En relación con Darboven, valdría la pena anotar que su trabajo, aunque usualmente asociado con el Minimalismo y el Conceptualismo, rebasa y subvierte los límites de éstos. Su obra —centrada en los números, las secuencias, las listas *quasi* exhaustivas hasta el delirio— adopta comportamientos en apariencia lógicos para, en realidad, penetrar el mundo del sinsentido, el del absurdo. Su trabajo aborda un cartesianismo que derrumba la lógica cartesiana. Si para Descartes la forma sensata de practicar un recorrido sería seguir una línea recta, Darboven optaría por la opción de dibujar en el sendero una maraña de sub rutas sin meta. La meta, si tocara anunciar una, sería el hacer, la laboriosidad, la concentración en una tarea que carecería de una finalidad.

Sus planas y listados muestran un cuidadoso oficio, el del amanuense, paciente, silencioso, pensativo e irregular, derramando las fronteras entre caligrafía, dibujo y pintura. Silenciosas,



Adolfo Bernal. Carteles y volantes, de la serie *Obra impresa / urbana*, 1979
(Dibujo de Ricardo León)

sensibles y sutiles, sus obras están empapadas de tiempo y de cuerpo. Algo similar sucede con los trabajos de Irma Blank, también alemana. En sus obras la saturación de sentido conduce al sinsentido, en piezas en las que se escribe y reescribe en el mismo espacio hasta hacer del texto, aun cuando extremadamente visible, ilegible en su lectura por saturación. En otras obras, en las que reclama la presencia de un ritmo, del gesto de la respiración y su cadencia, invita a enfrentar caligrafías asemánticas. Blank emprende tareas arduas, exhaustivas y repetitivas que ponen de manifiesto, entre otras, que el sentido de las cosas no es necesariamente logocéntrico, que puede subyacer al flujo hipnótico y testarudo

de un hacer sin sentido de cara, por cierto, a una sociedad para la que todo tiene que tener una explicación y una funcionalidad.

REFERENCIAS

- AA.VV.: (1991) *La Escuela del Sur. El taller Torres García y su legado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura: Madrid.
- AA.VV.: *Manifiesto Invencionista*. Recuperado el sábado 12 de septiembre de 2014 de http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090115_grupo-invencionista_manifiesto-invencionista.pdf
- ARCHER, Michael (1997). *Art Since 1960*. New Edition. Thames and Hudson: Londres.
- ACHA, Juan, COLOMBRES, Adolfo, ESCOBAR, Ticio (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Del Sol: Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial: Buenos Aires.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves Alain; BUCHLOH, Benjamin, (2004) *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames and Hudson: Nueva York.
- FOUCAULT, Michel (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pretextos: Madrid.
- GODFREY, Tony (1998). *Conceptual Art*. Phaidon Press: Nueva York.
- GOLDBERG, Rose Lee (1979). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson: Londres.
- LIPPARD, Lucy (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico entre 1966 y 1972*. Akal: Madrid.
- LONGONI, Ana (2011). "El arte como transformación del mundo: variaciones de la política en Roberto Jacoby". *Revista LIS - Letra Imagen Sonido-Ciudad Mediatizada*. Año III, número 5: Buenos Aires.
- LLOVINS, Tomás (1977). *Tomás Maldonado: vanguardia y racionalidad: prólogos, artículos, ensayos y otros escritos*. Gustavo Gili: Barcelona.
- TORRES GARCÍA, Joaquín (1984) *Universalismo constructivo*, 2 vol. Alianza-Forma: Madrid.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (1999). "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". En *Global Conceptualism. Points of Origin. 1950's-1980's*. Queens Museum of Art: Nueva York.
- RICHARD, Nelly (s.f.). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Recuperado el 12 de septiembre de 2015. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- ROTHFUSS, Rhod (1944). *El marco, un problema para el arte*. Recuperado el lunes 14 de septiembre. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/729833/language/es-MX/Default.aspx>