



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

La obra discursiva de Jenny Holzer y el individuo escindido de lo público.

Reivindicación del texto como testimonio y su relación con el espacio público como contexto

Tesina

Que para obtener el título de

Licenciado en Artes Visuales

PRESENTA

Diego Montoya Coquis

Director de Tesina:

Mtra. Karina Erika Rojas Calderón

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre,
Un prelude de *frutos más evidentes*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. MINIMALISMO Y ARTE CONCEPTUAL: DOS FUENTES DE LA OBRA TEXTUAL DE JENNY HOLZER	7
1.1 Reconsideración del contenido y el espacio en el minimalismo	8
1.2 El texto como estrategia en el arte conceptual	22
II. EL ITINERARIO DE JENNY HOLZER A LA ESCRITURA Y LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE SU OBRA TEXTUAL	35
2.1 Itinerario al Texto y al Espacio	36
2.2 Elementos Compositivos	41
III. TEXTO Y ESPACIO EN LA OBRA DE JENNY HOLZER	44
3.1 Acercamiento a <i>Truism</i>	45
3.2 Apropiacionismo y simultaneidad en las vanguardia Textuales	48
3.3 Influjos feministas de <i>Truism</i>	55
3.4 Diálogos entre texto, soporte y espacio	58
3.5 Recepción y reelaboración en Teresa Margolles	75
CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	82

(...) el lenguaje es el misterio que define al hombre, (...) en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. El lenguaje es el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la Palabra.

-George Steiner¹

¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003. p. 14.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación propone un seguimiento de los derroteros de la escritura en las prácticas visuales contemporáneas a partir de la obra textual de Jenny Holzer (Ohio, EE.UU., 1950) y de sus precursores más cercanos. Con lo cual, además de ofrecer un panorama de algunas prácticas textuales de las últimas décadas, plantea estas estrategias como vías factibles de producción artística actual.

En efecto, para la comprensión cabal del surgimiento de prácticas textuales como las de Jenny Holzer en las cuales texto, espacio y soporte funcionan como elementos indisolubles, es necesario reflexionar sobre las aportaciones de algunos movimientos cercanos a esta artista. Por ello, al inicio de esta investigación presento algunas consideraciones sobre el minimalismo y el arte conceptual que ayudarán a comprender la naturaleza del arte textual de Holzer.

Así, el primer capítulo expone una posible genealogía del minimalismo, las poéticas más importantes de este movimiento, así como su traslado al arte conceptual con la obra y el pensamiento de Robert Morris (Missouri, EE.UU., 1931). Mientras que en el apartado sobre el arte conceptual presentaré algunos antecedentes textuales de artistas no conceptuales así como su fundamentación teórica llevada a cabo por artistas como Joseph Kosuth (Ohio, EE.UU., 1945) que establece una identificación entre obra artística y texto. Del mismo modo analizaré la obra y pensamiento de tres propuestas de finales de los años sesenta que hicieron del texto un material fundamental de su trabajo, con lo cual veremos cómo el arte conceptual y su rama lingüística influyeron en muchos de los aspectos que trabajará Jenny Holzer, así como la distancia de esta artista respecto a sus precursores conceptuales.

En el segundo capítulo haré un breve repaso del itinerario textual de Holzer, esto es, de las condiciones internas que posibilitaron la eclosión y el desarrollo de

la escritura en su trabajo además de presentar un principio de análisis de sus obra tomando en cuenta los tres elementos antes mencionados: texto, soporte y espacio con los cuales su producción puede ser entendida como una estrategia compositiva tripartita constante desde sus primeros trabajos y con los cuales se puede pensar trabajos posteriores como *Arno* (1996).

A partir de estos tres elementos de análisis, en el tercer capítulo, se realiza una revisión de algunas de sus trabajos más representativos, comenzando por *Truism* (1977) que nos sirve como paradigma de sus futuras piezas. De esta serie resaltaremos su contenido crítico así como las tesis, ideas y otras estrategias artísticas que posibilitaron su heterogeneidad discursiva. Además analizaremos sus espacios y soportes, sus interacciones con el arte público y la crítica del espacio, a partir de los sitios de exhibición. Estrategias que se repetirán, como veremos, no obstante los diferentes medios utilizados, en series como *Inflammatory Essays* (1979), *Living* (1980), y *Mother and Child* (1990).

El estudio de estas estrategias será el marco para considerar las estrategias de texto público que, en un contexto distinto, propone Teresa Margolles (Sinaloa, México, 1963) en su obra textual.

En una última sección desembocaremos en la última serie pictórica, *Redaction Paintings* (2005) que reúne, como síntesis de su obra, los influjos de sus precursores abstractos, minimalistas y conceptuales además de una revisión y un enriquecimiento de sus propias fuentes.

Al analizar las diversas estrategias textuales y espaciales de artistas precursores de Jenny Holzer, así como sus receptores en contextos distintos como Teresa Margolles, se intenta dar cuenta de la posibilidad para experimentar con la escritura a partir de los espacios en los cuales de escribe. Es decir, escribir en el espacio tomando en cuenta las implicaciones sociales del sitio. De este modo se

proponen estas estrategias de escritura espacial como vía fecunda de investigación y producción artística para nuestros días.

**I. MINIMALISMO Y ARTE CONCEPTUAL: DOS
FUENTES DE LA OBRA TEXTUAL DE JENNY
HOLZER**

1.1 Reconsideración del contenido y el espacio en el minimalismo

En los últimos tiempos se ha escrito mucho sobre arte minimal, pero no descubrí a nadie que admitiera estar haciendo ese tipo de cosa. Hay otras formas de arte dando vueltas llamadas estructuras primarias, arte reductivo, despreciativo, cool, y mini-art. Ningún artista que conozco se adscribiría en alguno de estos. Por lo tanto, concluyo que es parte del lenguaje secreto que usan los críticos de arte para comunicarse entre ellos por medio de revistas de arte (...)

-Sol Lewitt²

La imposibilidad para dar una definición fija e irrevocable no fue ajena a la conceptualización del minimalismo en su aparición gradual durante los años sesenta, como lo evidencia el testimonio del escultor Sol LeWitt (otra incertidumbre surge al respecto: ¿es un artista minimalista o conceptual?), no obstante esta indeterminación se han establecido algunos rasgos distintivos del minimalismo que arrojan luz sobre la génesis del arte conceptual y sobre las estrategias textuales de Jenny Holzer.

De este modo es posible considerar al minimalismo como una tendencia en la escultura anglosajona que tuvo actividad durante la segunda mitad de la década de los sesenta hasta principios de los setenta, especialmente en los Estados Unidos (EE.UU). Las características formales de este movimiento consistieron la reducción de los elementos compositivos de la obra, como crítica al expresionismo abstracto y al acento formalista de la crítica de la época.

² Sol LeWitt, *Parágrafos sobre Arte Conceptual*, Artforum, vol.5, No. 10, New York, Junio 1967.

Las obras minimalistas mostraron que era posible y válido despojar al objeto escultórico de sus cualidades formales y expresivas, para exponer los elementos constituyentes, la estructura subyacente y el espacio en el que se circunscribía.

Si el binomio áureo de la producción artística había sido el equilibrio entre forma y contenido, el minimalismo cuestionará esta regla antes inobjetable, y con su estrategia sistemática de reducir los elementos compositivos del objeto escultórico comienza a indagar y a explotar las posibilidades significantes del contenido de la obra. Estas estrategias antiformalistas representarán una contribución en favor de las ideas y lo discursivo para los objetos artísticos y será un referente para el arte conceptual que emergería a mediados de los años setenta.

La crítica a la forma. Abstracción y minimalismo

Una pintura pura, abstracta, no-objetiva, sin tiempo, sin espacio, invariable, sin relaciones, desinteresada -un objeto que es autoconsciente (no inconsciente), ideal, trascendente, consiente de nada más que del arte

-Ad Reinhardt

Las propuestas y estrategias del minimalismo entre las que se encuentra la reducción de los elementos y formas de la obra, pueden entenderse como un punto de llegada del movimiento abstracto, de aquí que sea posible considerar que el árbol genealógico del minimalismo provenga de dos vertientes, la abstracción europea, con la obra y pensamiento Suprematista de Kazimir Malévich (Kiev, Ucrania, 1878-San Petersburgo, Rusia, 1935) y la obra del estadounidense Ad Reinhardt (Nueva York, EE UU 1913-1967) que se volverá fundamental para artistas cercanos al minimalismo como Frank Stella (Massachusetts, EE UU, 1936) y para la abstracción pictórica en EE. UU.

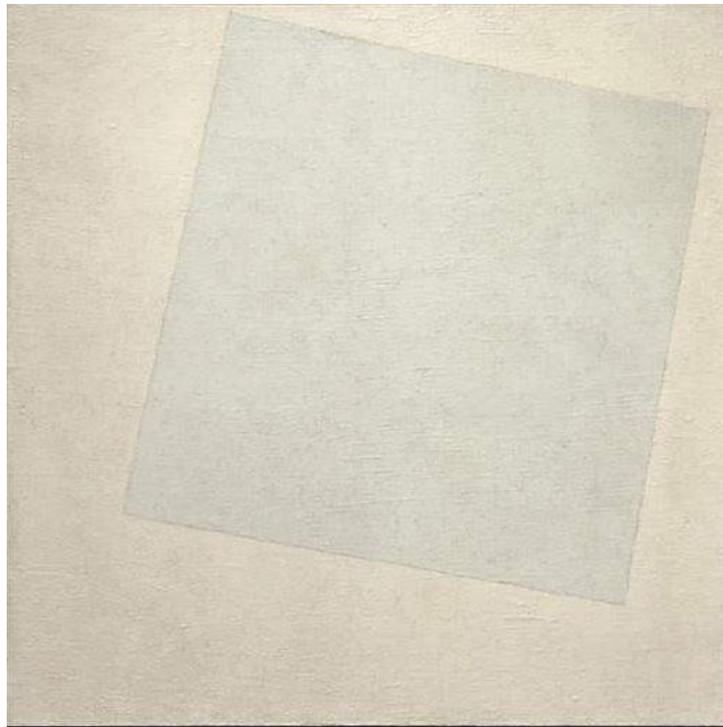
Para pensar el proceso en el que las cualidades formales (figura, fondo, color, composición) dejaron de ser primordiales en la producción artística para conceder mayor importancia a las posibles discusiones que esta podía suscitar, a las “definiciones de arte” que suponía, podemos considerar los primeros cuadros abstractos, los primeros posicionamientos (con conciencia de tal posición) en contra de las cualidades formales: *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) y *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918), de Malévich, dos hitos en la historia de la abstracción, un combate resuelto a la representación.

En estas obras suprematistas aparece una constante que encontraremos en el movimiento moderno y en el minimalismo: el cuadrado. Tanto en Malévich como en el minimalismo, el cuadrado representa la forma fundamental de composición. El cuadrado, en el pensamiento suprematista seguido por los minimalistas, no tiene ninguna función simbólica, pretenden que su interpretación sólo se circunscriba al fenómeno en el cuadro, a la figura geométrica. Lo pintado sólo puede, según la teoría del artista suprematista, conducir a sí mismo, a la materialidad de la pintura, a su condición de “objeto específico” como lo llamaban los minimalistas. Hay en estas obras una búsqueda por negar las ilusiones, representaciones y las metáforas. Al considerar estos nuevos alcances en el campo pictórico, Malévich declararía:

(...) me he metamorfoseado en el cero de las formas, he llegado más allá del cero, a la creación, es decir al suprematismo, nuevo realismo pictórico, creación no objetiva. El suprematismo es el inicio de una nueva civilización... Cuanto más amor al relamido paisajito, más amor en cuyo nombre traicionar la verdad del arte. El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. ¡La cara del arte nuevo! El cuadrado es un recién nacido vivo y

majestuoso. El primer paso de la creación pura en el arte. Antes de él había desfiguraciones ingenuas y copias de la naturaleza³

Lo mismo que en muchas manifestaciones del arte moderno y del minimalismo a partir de formas mínimas, como el cuadrado, Malévich desarrolla su poética suprematista y hace de esta figura el fundamento formal: a partir de la rotación del cuadrado se forma el círculo, a partir de su traslación, el rectángulo, en su superposición, la cruz. En tanto elemento compositivo fundamental, el cuadrado, en Malévich, será un elemento que en no debe ser reducido a la representación sino que debe entenderse, según la teoría del artista, como la aparición de lo subyacente.



Kazimir Malévich, *Composición Suprematista: Blanco sobre Blanco*, 1918., óleo sobre lienzo, 79.4 x 79.4 cm

³ Kazimir Malévich, *Kazimir Malévich. Escritos*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 253.

Evidentemente el pensamiento de Malévich tuvo repercusiones en los artistas abstractos estadounidense entre los que encontramos a Barnett Newman (Nueva York, EE UU, 1905-1970) o las *pinturas negras* de Ad Reinhardt de los años sesenta, que exploraba, lo mismo que los minimalistas en la escultura, una pintura sin “líneas ni figuraciones, ni formas ni composiciones, ni representaciones ni visiones, ni sensaciones ni impulsos, ni símbolos ni signos, ni empastes ni decoraciones ni coloridos”⁴. Así en estos artistas es evidente su desinterés por la composición y el arreglo de los elementos formales y, en consecuencia, su preferencia por los elementos mínimos, por las “estructuras primarias” que preludian la aparición de las formas básicas de los escultores minimalistas.

Ahora bien si la abstracción representa un eslabón en ese continuo desplazamiento a las propiedades de contenido de la obra artística, no será sino hasta el minimalismo cuando las posibilidades conceptuales de la obra se exploten de manera más consciente. Es decir, ninguno de estos pintores abstractos se puede caracterizar por hacer hincapié en las relaciones posibles de la obra con el entorno y su contexto, en cambio, el rasgo característico de la escultura minimalista, (punto culminante del proceso de abstracción artística), es su consideración de la obra como ente indisociable del espacio circundante y de la percepción del espectador. Es por esto que las piezas minimalistas deben concebirse como *objetos específicos*, como los llamaba Donald Judd (Misuri, EE UU, 1928 - Nueva York, EE UU, 1994), elementos que enfatizan su pertenencia a un todo, y a partir de esa condición, exploran sus relaciones espaciales y significantes en el espectador. Respecto a esta nueva consideración que el minimalismo inaugura, Anna María Guasch apunta:

⁴ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza, 2002. p. 166.

El carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no sólo afectó la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones entre obra y espectador y espacio circundante (...) por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los espectadores⁵

La relación que la obra minimalista entabla con el espectador y con su espacio circundante, hacen de este movimiento un importante precursor para el desplazamiento a lo conceptual y un punto de referencia ineludible en las prácticas públicas de Jenny Holzer. Así, para entender este proceso de paulatino e irrevocable confirmación del contenido sobre la forma, será conveniente revisar algunos aportes de los artistas minimalistas más sobresalientes.

Poéticas de los artistas minimalistas

No obstante las diversas estrategias que adoptarían los artistas del minimalismo, sus obras convergían en un posicionamiento crítico respecto a la pintura del expresionismo abstracto, y en contra de los postulados formalistas defendidos por teóricos como Clement Greenberg (Nueva York, EE. UU., 1909-1994) y Michael Fried (Nueva York, 1939). En efecto, sus obras, como las de Malévich, y como una reelaboración del adagio funcionalista: *menos es más*, evitarán a toda costa la representación, y optarán por la simplicidad, el equilibrio y la simetría.

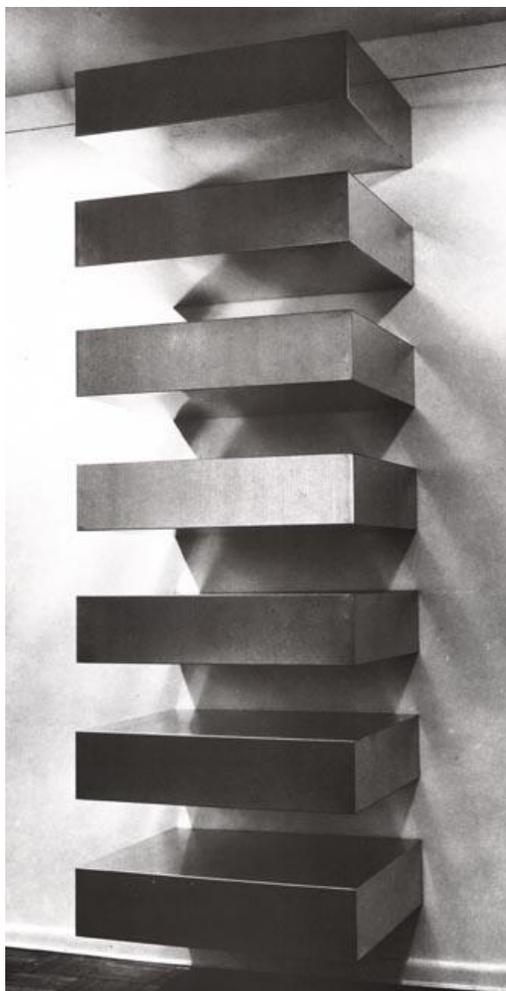
Las obras de los artistas minimalistas no buscan conducir a ningún objeto, emoción o significado externo al objeto escultórico, pretenden ser autorreferenciales decir sólo lo que aparece, sin representar nada en particular, ni aumentar o sugerir nuevos significados, sino que se busca que el objeto artístico

⁵ Anna Maria Guasch, *Op. cit.*, p. 29.

refieran a sí mismos y a los espacios circundantes, con ello el contexto comienza a ser parte integral de la concepción y la recepción de las obras, como más tarde será evidenciado por artistas conceptuales estadounidenses⁶. Para sus propósitos de construcción de objetos desprovistos de significación aparente, utilizarán materiales con mínima intervención y casi exclusivamente industriales, por ejemplo, acero, hierro galvanizado, láminas de cobre, tubos fluorescentes y láminas de acrílico, con estos materiales esbozarán en el espacio formas primarias.

Por ejemplo en algunos trabajos de Donald Judd, el creador de la noción de la escultura como *objetos específicos* no encontraremos ningún principio compositivo que distribuya jerarquías, sus obras indagan la relación con el espacio circundante a partir de objetos elaborados con mínima intervención, es por ello que la lectura de estas obras pretende despojarse de cualquier simbolismo que no refiera a las propiedades materiales del objeto, con ello Judd, como ya lo había hecho Malévich, busca reivindicar al objeto a partir de sus elementos constitutivos. En las piezas de Donald Judd, como *Sin Título-Pared* de 1966, expuesta en *Estructuras Primarias* (1966), la primera exposición que reúne trabajos minimalistas, hay un interés por explorar la percepción posible del objeto según la posición del espectador: frontal, lateral, superior o inferior, para ello hace un uso cuidadoso de la escala del objeto, la repetición de los volúmenes, los tonos, los espacios negativos y positivos que en la percepción del espectador se integrarán a una unidad.

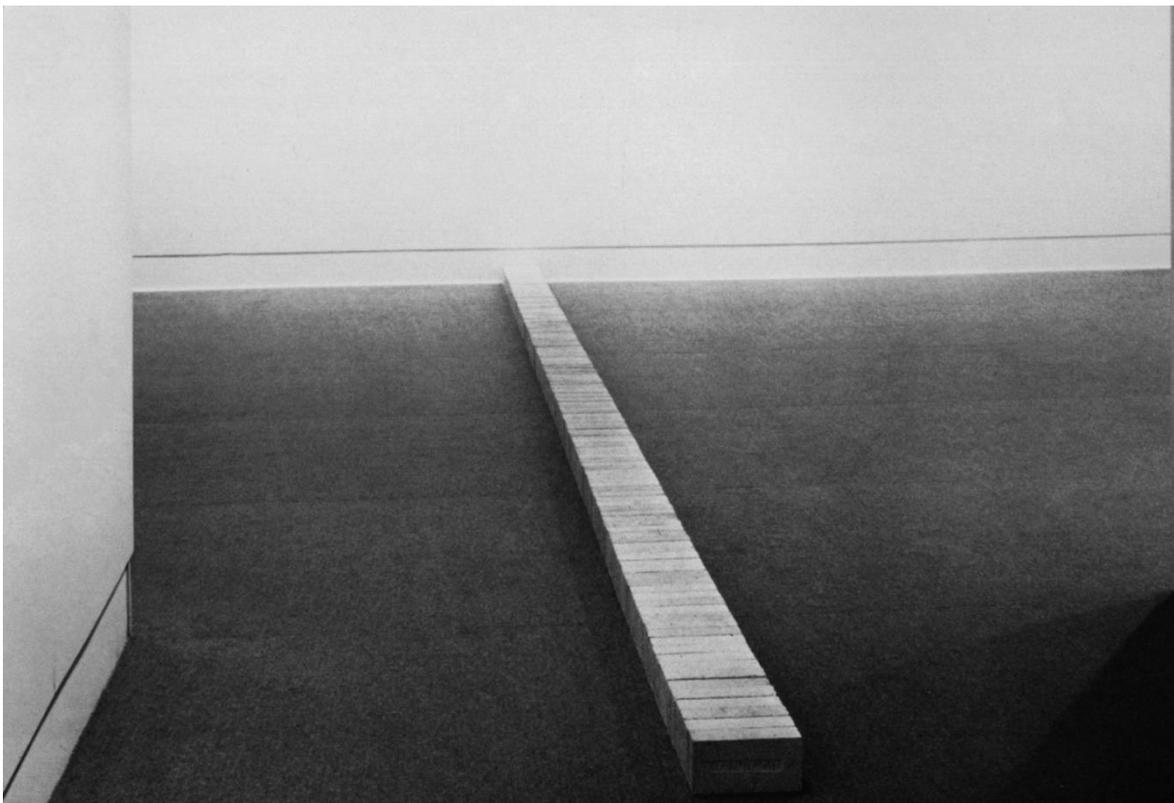
⁶ Artistas que centrarán sus estrategias productivas en problemáticas sociales, como la reivindicación de derechos de las mujeres en artistas contemporáneas a Holzer como Barbara Kruger (Nueva Jersey, EE.UU., 1945) o Mary Kelly (Iowa, EE.UU., 1941).



Donald Judd, *Sin título*, 1969, acero galvanizado, 7 unidades de 22.8 x 101.6 x 78.7 cm cada una

Otro artista fundamental del minimalismo y que expondría con Judd en *Estructuras Primarias* es Carl Andre (Massachusetts, EE. UU., 1935) con la pieza *Lever* (1966), que consistía en una línea horizontal de 137 ladrillos colocados sobre el suelo de la galería, con una longitud de poco más de diez metros. Con esta y sus demás características obras horizontales, Andre quería llamar la atención sobre la relación entre obra y espacio circundante como lo harán los artistas conceptuales. En este caso el contexto de la obra es el espacio superior que participa de la pieza y la constituye sin necesidad de ser encerrada por volúmenes.

Estas esculturas horizontales representan un ataque a la pieza de exhibición moderna colocada sobre pedestales u otros objetos que la disocian de su entorno. Nada más lejano a la propuesta escultórica de Andre que buscaba integrarse al espacio circundante, proponer acontecimientos, ambientes que escapaban a la contemplación de un solo objeto y su perduración, pues a una corta distancia, debido a su cualidad horizontal, sus obras se vuelven imperceptibles y por su naturaleza modular, constituida por unidades intercambiables, la obra se desmonta y desaparece su unidad, y con ello su existencia.



Carl Andre, *Lever*, 1966. 137 ladrillos en una línea de 11.4 x 22.5 x 883.9 cm; ladrillo: 11.4 x 22.5 x 6.4 cm cada uno

Dan Flavin (Nueva York, EE. UU., 1933-1996) es otro artista minimalista central en la exhibición *Estructuras Primarias*, presentará un trabajo

elaborado a partir de materiales industriales intitulado *Monumento en la esquina para aquellos que han sido asesinados en una emboscada* (1966), que constaba de una intervención espacial mediante tubos de luz fluorescente colocados en la esquina de la galería uno del museo. En esta y sus siguientes piezas, el color y la luz a partir de elementos industriales, se vuelven elementos activos que trastocan la percepción del espacio. Como se verá más adelante, esta apuesta por la modificación espacial a partir de elementos tecnificados y la emisión de luz, reaparecerá en las instalaciones internas de Jenny Holzer (Ohio, EE. UU. 1950) con el uso de los tableros LED y la intermitencia de sus emisiones lumínicas⁷.

Robert Morris y las estrategias conceptuales del minimalismo

No obstante la importancia histórica que tienen los trabajos de Andre, Flavin o Judd, el trabajo de Robert Morris (Missouri, EE. UU, 1931) representa una transición más evidente a las estrategias de los artistas conceptuales y a la obra de Holzer. En efecto, dentro del programa minimalista las obras y pensamiento de Robert Morris ocupan un lugar preponderante por su interés en indagar las relaciones contextuales de la obra artística en su medio cultural y las implicaciones cognoscitivas del objeto en el espectador. Esta preferencia por la consideración discursiva de la obra, que resta importancia a su apariencia y la corrección de su fabricación, harán de Morris un eminente precursor de lo conceptual y de la crítica

⁷ El interés de Flavin por la imbricación de arte y tecnología se acentúa a partir de 1964, cuando el artista comienza una serie que se extendería hasta 1990, y que incluiría más de una treintena de “monumentos” dedicados al artista constructivista Vladimir Tatlin (Moscú, Rusia 1885-1953) y a su obra inconclusa a la Tercera Internacional de 1920. Durante este periodo la figura de Tatlin será importante en Flavin por su señalada intención del artista constructivista por relacionar arte y tecnología. De este modo Tatlin, Flavin y Holzer compartirían una misma estrategia de producción en la cual arte y tecnología se vuelven dos caras inseparables de las obras.

a las condiciones sociopolíticas que puede albergar las obras artísticas, como será explorado con mayor conciencia en el trabajo de los años setenta de Barbara Kruger, Mary Kelly o la misma Holzer que se basan en temas con connotaciones políticas como el feminismo.

Una obra paradigmática de sus estrategias conceptuales y de las incursiones en el texto durante el periodo pre conceptual es *Card File* (1962), que consiste en un fichero en el cual Morris incluyó fichas rotuladas con palabras referida al proceso de creación y recepción artística, entre otras: *accidente, cambios, categorías, concepción, crítica, fecha, materiales, posibilidades, tiempo, título*. Así, en este trabajo, donde se hace referencia a los paratextos necesario de una obra, Morris traslada la atención formal al *status* contextual y discursivo de la pieza, abandona así la preocupación por la elaboración del objeto escultórico y prefiere, en este caso citando las estrategias apropiacionistas de Duchamp (Francia, 1887-1968), intervenir un objeto prefabricado a partir del cual hace un análisis de la práctica artística y de sus relaciones contextuales. En esta consideración de la obra de Morris coincide el filósofo norteamericano Arthur C. Danto⁸ “...hay más en esas obras de lo que posiblemente puede ver el ojo, un conocimiento de la estructura del discurso en el que la obra encaja y al que se suma y prosigue”⁹.

En este mismo sentido crítico se enmarca la obra *Caja con el sonido de su propia fabricación* de 1961, en la cual al integrar una grabación con el sonido de la manufactura del cubo de madera, Morris quiere llamar la atención sobre la calidad material y procesual de la pieza, criticar asimismo la concepción de objeto privilegiado que la tradición preconceptual otorga a las piezas artísticas al entenderlo como un fenómeno único en el tiempo y en el espacio, como la

⁸ Filósofo norteamericano que alcanzó gran relevancia por sus trabajos sobre estética, y, en particular, por sus análisis críticos sobre las problemáticas conceptuales planteadas por el arte de finales del siglo XX y principios del XXI.

⁹ Danto, C. Arthur, *La Madonna del Futuro. Ensayos un mundo de arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003, p.89.

instancia de una hierofanía, un fenómeno *aurático*, según el canónico término de Walter Benjamin (Berlín, Alemania, 1892-Portbou, España, 1940)¹⁰.



Robert Morris, *Caja con el Sonido de su Propia Fabricación*, 1961. Cubo de madera con bocina interna. 24.8 x 24.8 x 24.8cm

Sin embargo, el trabajo analítico de las obras de Morris, y su posterior importancia para el arte contemporáneo, no se podría entender si prescindimos de los alcances de su teoría *antiforma*, expresada en el ensayo homónimo de 1968. En este texto, que resulta la primera declaración del arte procesual, el artista renuncia a su militancia minimalista y critica la pretensión de estos artistas

¹⁰ El pensador Walter Benjamin (1892-1940) esboza el concepto de *Aura* como “un entretendido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. Esta noción del concepto *Aura* es el basal para concebir en la pieza artística un *valor de culto*, por ser un constructo esencialmente lejano, *no asequible*, que sería constitutiva de las producciones artísticas previas al desarrollo de la técnica de la época moderna. En consecuencia, la reproducción técnica prepara el marchitamiento del *Aura*. (Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003, p. 47).

por reducir las características formales de la pieza artística para integrarlas artificialmente, piensa Morris, a geometrías y materiales preconcebidos, generalmente rígidos y ortogonales. Morris critica, además, la preocupación minimalista por elaborar formas “bien-construidas”, por alcanzar un “orden” a base de una imposición y propugna por una obra en la cual el descuido, lo casual, lo impreciso y las *formas no enfáticas*, e indeterminadas, sean las predominantes en la pieza artística.

Estos serán algunos de los principios que regirán su obra posterior y sus ideas y estrategias serán se convertirán en el marco de referencia de los artistas conceptuales. Así, la obra y la teoría de Robert Morris al representar una *summa* del pensamiento de sus contemporáneos y una superación de los mismos, marca un punto de inflexión hacia las prácticas artísticas contemporáneas. Respecto a la conexión de Robert Morris con la eclosión del arte conceptual la historiadora Anna María Guasch, sugiere que “El arte conceptual surgió de la corriente más reflexiva del arte minimal, de aquella que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución/fabricación. Esta sobrevaloración del proyecto o poética se da, por ejemplo, en las obras minimalistas de Robert Morris”¹¹.

Si en las obras minimalistas aun comprobamos, como lo señala Morris, una preocupación por la *forma bien construida* y por la simetría que devino en un *estilo* de lo mínimo, tan importante, por ejemplo, en el diseño de interiores, esto no obsta para la consideración de sus aportaciones conceptuales pues en el minimalismo conviven sus estrategias formales (ortogonalidad, simetría, materiales industriales, montaje y desmontaje), con su cariz teórico debido a su posicionamiento en contra del formalismo de su tiempo, de la obra como

¹¹ Anna María Guasch, *op. cit.* p.166.

representación, del subjetivismo, además de la inclusión del espacio en las obras y el estudio de la percepción de la obra. Estas dos consideraciones igualmente válidas y en perfecta equivalencia hacen del minimalismo una *rara avis* en los movimientos artísticos del siglo XX. De este modo, podemos ver en las estrategias minimalistas y en la antifórmula de Robert Morris, momentos de transición hacia el campo teórico y dialógico del arte, fundamentales para los artistas conceptuales y, en consecuencia, para el arte de nuestros días.

1.2 El texto como estrategia en el arte conceptual

El arte conceptual fue un movimiento artístico que tiene su génesis y desarrollo en EE.UU a finales de la década de los sesenta, este movimiento supone una continuación de la tendencia pos-objetual de los artistas minimalistas y las estrategias de Morris. De este modo el arte conceptual supuso un eslabón en la pérdida progresiva de materialidad del objeto artístico puesto que toda preocupación formal comenzó a decantarse hacia las problemáticas teóricas inherentes al concepto *arte* así como a los discursos legitimadores de este concepto problemático y a las contradicciones o relaciones sociopolíticas que este comporta.

Con la indiferencia de los artistas de esta generación por la morfología de las obras comienza un periodo inacabado e inacabable que da validez a cualquier medio y estrategia productiva. Así durante los años setenta se privilegió en muchos casos a la escritura, la teoría y el discurso, como una praxis crítica que buscaba desvanecer la preponderancia objetual de la obra.

Evidentemente antes de la eclosión del arte conceptual hubo algunas tentativas que se proponían explorar conceptualmente la obra, para dejar en último término el interés morfológico. Entre los artistas y obras más sobresalientes del periodo preconceptual podemos considerar, además de las obras de Robert Morris, la pieza *Instrucciones para Pintar* de 1962 de la artista japonesa Yoko Ono (Tokio, Japón, 1933), en la cual es evidente la alteración del tradicional binomio forma contenido y su predilección por la implicación del lenguaje escrito y la preponderancia que le otorga sobre el plano pictórico. Esta obra, a juicio de P. Osborne representa “(...) una de las primeras obras de arte visual íntimamente basadas en el lenguaje”¹². Otro antecedente importante de la utilización del texto y su preponderancia sobre los objetos en artistas cercanos al conceptualismo es

¹² Peter Osborne, *Arte Conceptual*, Barcelona, Phaidon, 2011.p. 22.

Listado de Verbos (1967-68) de Richard Serra (California, EE. UU. 1939), pieza en la cual el artista escribe y ordenan verbos que refieren a las acciones necesarias para la manipulación de la escultura. Estas dos obras basadas en las implicaciones del lenguaje y la teoría sobre el objeto físico son precedentes significativos para la corriente lingüística del arte contemporáneo que será fundamental en el trabajo de Holzer.

Para la formación del arte conceptual y de sus categorías expositivas será igualmente importante la exposición de 1966 del artista Mel Bochner (Pennsylvania, EE. UU. 1940), *Bocetos y Otros Objetos Visibles sobre Papel No Necesariamente Tienen Que Ser Vistos como Arte* que desde su título nos habla de una exposición que contravenía la idea moderna del objeto artístico. Por eso Benjamin Buchloh (Colonia, Alemania, 1945) la considera como “(...) la primera exposición auténticamente conceptual, tanto por lo que al material expuesto se refiere como por el estilo adoptado para su presentación”¹³. En efecto, con esta exposición se inaugura una tipología propia de los artistas conceptuales en la cual el registro documental, la información textual, comienza a desplazar la elaboración de objetos.

En esta exposición la galería fue transformada en un centro de documentación en el que se podían encontrar reproducciones de dibujos, gráficas y diagramas de algunos de sus contemporáneos minimalistas así como un libro de textos críticos sobre su trabajo y cuatro archivos montados sobre pedestales como si se trataran de objetos escultóricos, de este modo Bochner establece una mimesis entre la crítica, la documentación, y la obra, una estrategia que años más tarde explorará el colectivo británico Art & Language, precursores de la identificación entre texto y obra para Holzer.

¹³ C.f Peter Osborne, *op. cit*, p. 26.

Tanto las obras discursivas de Yoko Ono y Richard Serra, así como la concepción y presentación del arte como documentación que prescinde de la elaboración de objetos, son referentes importantes para concebir la traslado a las prácticas textuales del arte conceptual. Estos artistas consideraban que para la intelección de sus piezas se debía atender al contexto, a las discusiones, artículos y ensayos cuya importancia fue equivalente a las obras. A partir de las obras conceptuales, los contextos políticos o culturales de producción comienzan a volverse un material fundamental de las piezas, hasta que en algunos casos esta información antes circunstancial, sustituye el lugar del objeto y termina convirtiéndose en la obra misma.

LeWitt y Kosuth: Los primeros exegetas del arte conceptual

En junio de 1967, aparecería en la revista *Artforum* los *Párrafos sobre Arte Conceptual* de Sol LeWitt, ensayo que constituye la primera reflexión sobre el arte conceptual. Le Witt no es el primero en intentar explicar este tipo de *arte de las ideas* de finales de la década de los sesenta, pues ya en 1963 el artista y teórico Henry Flynt (Carolina del Norte, EE. UU. 1940) calificaba como *Arte Concepto* las prácticas de George Brecht (Nueva York, EE. UU, 1926- Colonia Alemania, 2008), George Maciunas (Kaunas, Lituania, 1928- Massachusetts, EE. UU., 1978) o Yoko Ono. Esta primera caracterización de lo conceptual arroja luz sobre la conexión del arte conceptual con el lenguaje escrito pues para Flynt “el arte concepto es un arte cuyo material son los conceptos (...) Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje¹⁴. No obstante la exactitud del diagnóstico de Flynt, que coincide con el análisis de

¹⁴ Véase en Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2002. p.167.

Joseph Kosuth (Ohio, EE. UU., 1945) de *El Arte Después de la Filosofía*, será el término de LeWitt el que finalmente predomine para designar esta serie de prácticas artísticas de raíz lingüística.

En *Párrafos sobre Arte Conceptual*, LeWitt, entre otras cosas, critica la idea de un estilo minimalista y defiende la supremacía de la idea y del proceso artístico sobre la pieza final, que se volverá, en su diagnóstico, totalmente irrelevante: “En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra...la ejecución es un asunto secundario. La idea se transforma en una máquina que hace arte”¹⁵. Además, sostiene que, dada la intrascendencia morfológica del objeto, este se podrá presentar con distintos medios: fotografías, documentos, números o palabras, y que estos medios de expresión, igualmente válidos, estarán sujetos a la relaboración en la recepción del espectador, como lo defenderá dos años más tarde Roland Barthes (Cheburgo-Octaville, Francia, 1915-París, 1980) en su ensayo *La muerte del Autor*.

El diagnóstico de LeWitt se diferencia de la ortodoxia de Kosuth, pues para el primero el arte conceptual es intuitivo y no tiene una conexión necesaria ni con las matemáticas ni con la argumentación lógica, además el análisis sobre el significado de lo conceptual queda abierto a nuevas problemáticas y sujeto a falsación, y en una postura abierta concluye que “(...) no defiende una forma de arte conceptual para todos los artistas. Creo que ha funcionado bien para mí. Es una manera de hacer arte; otras maneras sirven a otros artistas.”¹⁶

En suma, este artículo LeWitt sienta algunas bases fundamentales sobre las que descansará gran parte del edificio futuro del arte conceptual, y por lo tanto del arte contemporáneo: Preponderancia o equivalencia de la idea y los procesos sobre

¹⁵ Sol LeWitt, *Párrafos sobre arte conceptual*, traducción de Florencia Fragasso, *Artforum*, Vol. 5, No. 10, (1967):1.

¹⁶ Sol LeWitt, *Op. Cit.* p.8.

el objeto artístico, libertad de medios (entre los cuales se encontraba la escritura), y la posibilidad y necesidad de relaboración de la obra por parte del espectador que a partir de este momento se volverá un agente participativo en la obra¹⁷.

Además de estos textos y obras seminales del arte conceptual es importante el ensayo de Kosuth del año 1969 que resulta un auténtico y feroz manifiesto del arte de las ideas basado en la escritura. En efecto, la elaboración sistemática del conceptualismo la realizó Joseph Kosuth en *Arte Después de la Filosofía*. En este ensayo, lo mismo que sus antecedentes minimalistas, Kosuth se sitúa en contra del formalismo que había dominado la escena artística de su tiempo, pues lo considera como una praxis incapaz de discutir la naturaleza y función del arte, de ahí que sitúe a Marcel Duchamp como precursor del arte conceptual por ser el primer artista que cuestiona la naturaleza del arte a partir de la crítica a su morfología, por enarbolar un contrargumento en la discusión artística (los *Readymade*), que provocaron un impasse, un punto de inflexión del que surge las prácticas conceptuales.

Kosuth, siguiendo la estrategia crítica de Duchamp, establece que el arte del futuro debe ser equivalente a una indagatoria del concepto *arte*, que toda propuesta artística sea, a su vez, una estética: “...la definición más pura del arte conceptual sería la que constituye una investigación sobre los cimientos del concepto arte (...) su aportación es teórica en el sentido de que reflexiona sobre el arte del pasado y del presente e intenta llegar a una serie de conclusiones”¹⁸.

Para Kosuth los artistas y obras posteriores a Duchamp deberán valorarse sólo en su capacidad por analizar y criticar la noción de arte con proposiciones de

¹⁷ Como se comentaba anteriormente, esta es una idea de la cual surgirá en un futuro, pasando por la estética de la recepción o las teorías de *La Muerte del Autor* de Barthes, la consideración del espectador como productor de significado en la obra artística.

¹⁸ Joseph Kosuth, “Arte y Filosofía I y II”, en Gregory Battcock, Ed. *La Idea como Arte. Documentos sobre el Arte Conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 74.

naturaleza lingüística: “¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser *lenguaje* del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del arte como comentario artístico”¹⁹.

Además para Kosuth en este ensayo y con su obra de ese período deja clara la filiación del arte conceptual con el lenguaje y el texto “(...) las proposiciones del arte no son de *carácter* fáctico, sino lingüístico... expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte.”²⁰

Evidentemente esta conexión con lo textual que Flynt ya señalaba desde 1962 y que fue retomada y reformulada por los estudios de LeWitt y Kosuth, adoptó, en la práctica, distintas formas durante la primera mitad de los años setenta. Estos artistas y sus estrategias textuales se convertirán en unos de los referentes más directos de *Truism*, la primera serie íntegramente textual de Jenny Holzer.

Relaboración del texto en el Arte Conceptual

En 1968, el artista estadounidense Lawrence Weiner (New York, EE. UU., 1942) publica su obra íntegramente textual *Sentencias* que consistía en un libro con enunciados que describían acciones para la elaboración de obras que sólo tendrían realidad en forma de texto. Por cada hoja de este libro, a modo de apunte, encontramos una breve idea de obra, por ejemplo: "La eliminación de una cantidad de tierra del suelo. La intrusión de un material estándar procesado dentro de este

¹⁹ Joseph Kosuth, *Op. Cit.*, p. 68.

²⁰ *Ídem*, p. 69.

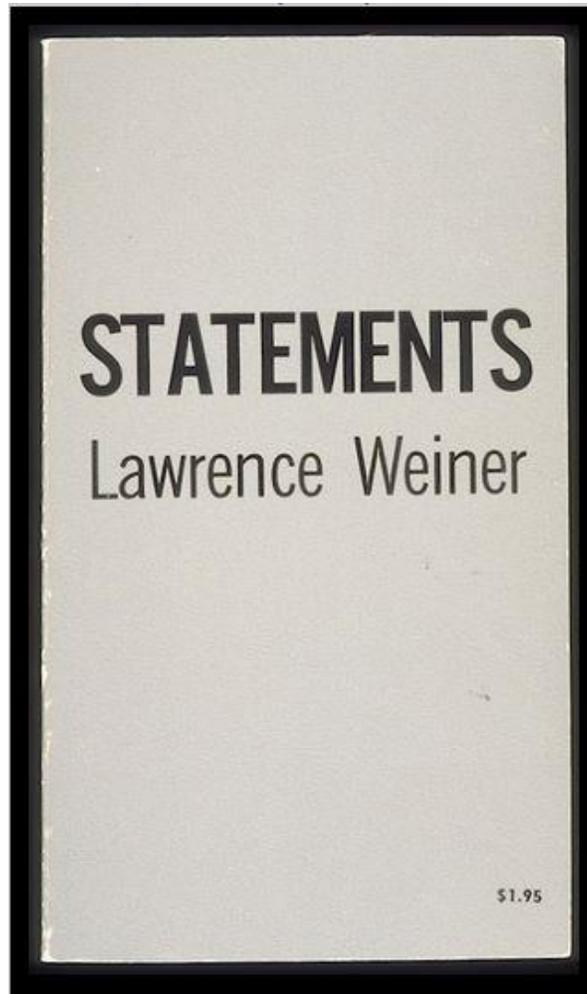
agujero²¹" o "Una hoja de madera contrachapada sujeta al suelo o pared²²" De este modo Weiner explora las posibilidades del lenguaje como material escultórico que se realiza en el acto de la lectura, las sentencias son preminentes a la acción que describen. Esta especie de notas para la elaboración de piezas sugieren que el texto es equivalente a la fabricación, la idea de obra es preeminente a la presencia del objeto, por ello la elaboración es prescindible.

Esta misma estrategia está presente en la concepción de la exposición *January 5-31, 1969*, lugar del que emergería el núcleo del conceptualismo estadounidense, pues el catálogo de la exposición y los textos críticos son publicados antes de la exhibición de las piezas pues para los artistas de esta muestra, Robert Barry (Nueva York, EE. UU., 1936), Douglas Huebler (Michigan, EE. UU., 1924-Massachusetts, 1927), Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, la información resulta más esclarecedora e importante que los objetos de exhibición²³.

²¹ "A removal of an amount of earth from the ground the intrusion into this hole of a standard processed material". Lawrence Weiner, *Statements*, <Disponible en: <http://www.jeffreythompson.org/downloads/LawrenceWeiner-Statements.pdf>, p.5> [consulta: 24 de Noviembre de 2016]

²² "One sheet of plywood secured to the floor or wall". (Cf. Lawrence Weiner, *op. cit.* p. 6.)

²³ El curador Seth Siegelaub, fundamental para la exhibición de los artistas conceptuales, declararía años más tarde: "en la muestra de enero de 1969 el catálogo era primario y la exposición física era auxiliar a este...se subvertía todo" (véase en Peter Osborne, *op. cit.*, p. 29).

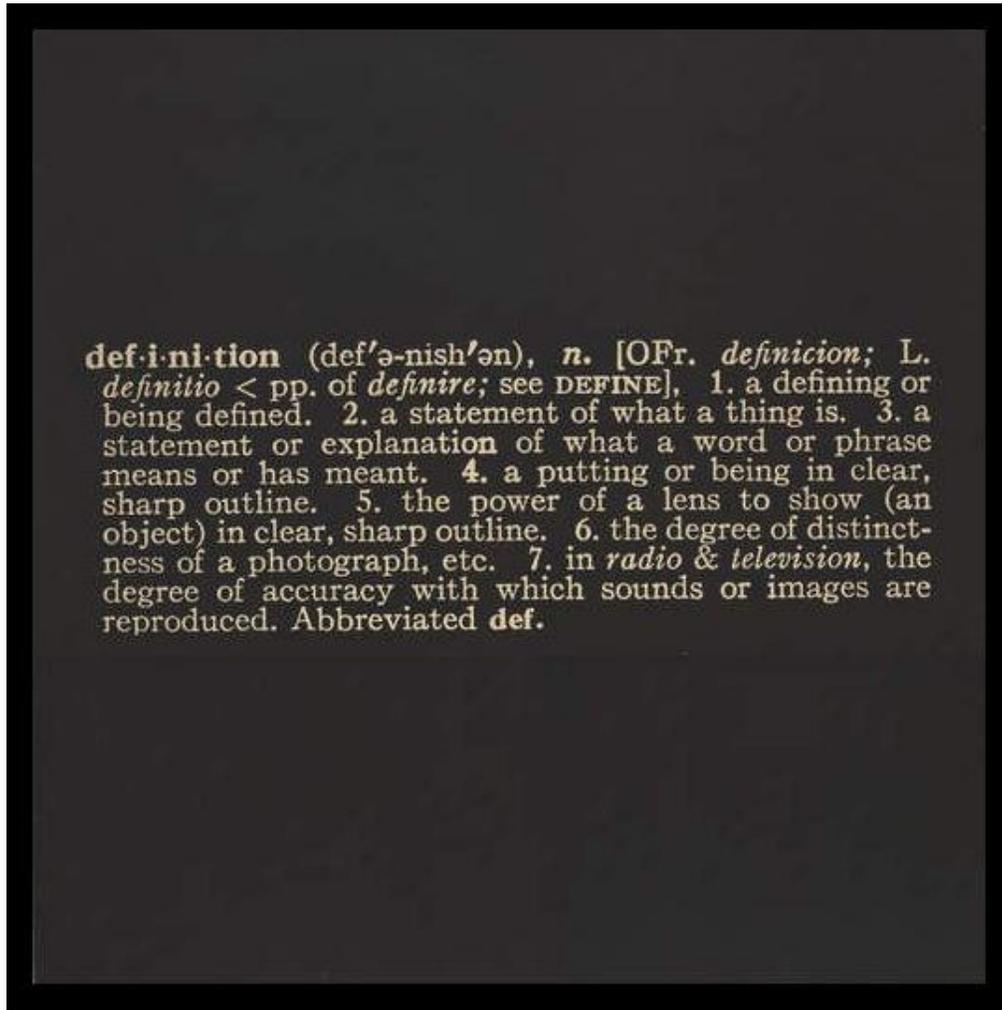


Lawrence Weiner, *Statements*, 1968, libro de artista, 18 x 10 cm

Ahora bien, el pensamiento de Joseph Kosuth no puede entenderse a cabalidad si prescindimos del análisis de sus obras tempranas como *Vidrio Cuadrado Transparente Inclinado* y *Una y Tres Sillas* en las cuales el artista trata de exhibir la relación entre dos sistemas de signos visuales y escritos.

La serie *Arte como idea como idea* del año 1967 profundiza en esta interrelación signíca, en estas obras Kosuth exhibe definiciones de diccionario sobre soportes típicamente pictóricos. Intenta como Weiner reducir a su expresión textual los objetos para centrarse en su relación con el lenguaje escrito como instancia de lo conceptual. Esta estrategia de citas textuales insertadas en el plano pictórico guarda

una relación, no obstante que sus propósitos y alcances sean distintos, con las *Redaction Paintings* de Jenny Holzer producidas casi cuarenta años después más tarde.



Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea [as Idea]) The Word "Definition"*. 1966-1968, ampliación fotográfica de diccionario, 144.8 x 144.8 cm

Otro de los propulsores del texto como objeto artístico fue el colectivo Art & Language, fundado en 1966, que hace su aparición pública en 1966 en Coventry, Inglaterra, en el seno universitario inglés. De ahí que sus obras sean transcripciones de las discusiones teóricas académicas. Así, Art and Language explora la posibilidad

de un mundo dialogante desde sus primeras obras totalmente textuales: *22 Sentencias* y *El Ejército Francés*. Una de las motivaciones de estos trabajos era elaborar “...un sistemático programa de análisis de los códigos lingüísticos y artísticos de representación”²⁴ en los cuales se pretendía que el receptor hiciera un trabajo de interpretación del texto, un trabajo crítico y activo.

En 1969, lanzan el primer número de su publicación *Art & Language* a fin de encontrar las “(...) posibilidades de un análisis teórico como método para (posiblemente) crear arte”²⁵ Así, *Art and Language* continúa la veta abierta por Mel Bochner y los demás conceptualistas, a saber, convertir el análisis teórico en parte preponderante de la pieza artística. Esta intención queda manifiesta en su pieza *Index 01*, expuesta en *DOCUMENTA 5*, en Alemania en 1972 en la cual exhiben cerca de 350 textos, un compendio de sus escritos, como una forma de mostrar su interés por dar preponderancia a las discusiones teóricas antes que al objeto. Con estas estrategias *Art & Language* asume al espectador como un individuo radicalmente dialogante, un interlocutor válido en las discusiones artísticas además de un colaborador activo.

Durante esos años serán decenas los artistas que en algún momento recurrirán al texto, y explorarán las cualidades y posibilidades del discurso escrito. Entre estos artistas destacan también Robert Barry (Nueva York, EE. UU., 1936) interesado en los límites de la percepción visual, como es notorio en su serie *Gas Inerte* y sus *Dibujos de Pared* y *Piezas de Muro* de 1970 en las cuales las paredes son intervenidas con palabras proyectadas y pintadas y Victor Burgin (Sheffield, Inglaterra, 1941) se interesa por el texto como posibilidad artística y en 1971 hace

²⁴ Anna María Guasch, *op. cit.*, p.182.

²⁵ C.f Peter Osborne, *op.cit.*, p.34.

Performativa/Narrativa) una serie de diecisiete paneles donde explora la interrelación entre imagen y texto²⁶.

²⁶ No dejan de ser interesantes los trabajos de otros artistas que en algún momento de su producción y a partir de perspectivas e intereses distintos, utilizarían el texto como uno más de sus materiales: las obras tempranas de Baldessari como *Todo Ha Sido Purgado de esta Pintura Excepto el Arte* de 1968, las pinturas de Edward Ruscha, los diagramas de Shutaku Arakawa y Matsuzawa Yutaka o la serie *Fecha Pintada* del japonés On Kawara, entre otros, son algunos representantes de esa inclinación por las posibilidades del texto en las obras visuales posteriores al minimalismo.

La herencia del arte conceptual en la obra de Jenny Holzer

En estos *artistas lingüísticos*, que buscaban en sus obras lo que Kosuth consideraba el rasgo más definitorio y puro de lo conceptual, *i.e.*, la identificación de la obra con proposiciones lingüísticas que indagaran la noción *arte*, hallamos ineludibles precursores para comprender la obra de Jenny Holzer en su contexto más inmediato, es decir, los Estados Unidos de los años setenta.

En primer término, la intención crítica e indagatoria que Kosuth propugnaba como finalidad artística en la era *post Duchamp*, posibilitó e incentivó durante los siguientes años una serie ingente de propuestas artísticas cuyo propósito fundamental, no obstante sus distancias programáticas y *formales*, sería el *análisis de las relaciones contextuales y problemáticas de la obra artística en su medio sociocultural*. De esta abrumadora serie de propuestas artísticas y de su pululación por el orbe durante las siguientes dos décadas surgirá el conceptualismo, estrategia de producción en la que se circunscribe la obra de Jenny Holzer.

A partir del arte conceptual y de su impacto en artistas posteriores puede ser entendible que la obra de Holzer se interrelacione con procesos sociales, históricos, y con las problemáticas inherentes a la información en los *mass media*, es decir, con el contexto en el cual se inscribe necesariamente una pieza artística.

Por otro lado, Kosuth, Weiner y Art & Language, precursores de la base lingüística del arte contemporáneo, son importantes en la obra de Holzer en la medida en que tanto en las *Sentencias* de Weiner como en las icónicas obras de Kosuth el texto es utilizado como un medio que pone en un *impasse* la noción de autoría. En efecto, la voz inidentificable de los *Statements* de Weiner así como las definiciones ampliadas de diccionario de Kosuth o la intensión colectiva y dialogante de Art & Language no buscan reivindicar una postura de autoría o la

legitimación de un conocimiento único, incluso critican la pretensión de una lectura única y se abren a distintos sentidos, sus piezas implican un diálogo con el espectador que relabora la obra en la recepción. Lo mismo ocurre en las sentencias de *Truism*, donde no se pretende resaltar ninguna autoría, ninguna racionalidad única, pues sus textos son conscientes de su naturaleza intersubjetiva así como la dependencia que guardan con el trabajo de lectura del espectador.

Así, en el corpus Holzeriano a diferencia de lo realizado por los artistas denominados conceptuales, no encontramos el mismo rechazo hacia las cualidades formales del objeto artístico, no hay una pugna que busque su desaparición, pues como señala Peter Osborne: “pese a su carga conceptual, el arte contemporáneo entabla una relación mucho menos crítica y atribulada con el objeto de percepción visual que un arte conceptual propiamente dicho”. En efecto, en las instalaciones de Holzer podemos rastrear una preocupación por las cualidades formales de la pieza similares a la poética mínima de Dan Flavin. Y esto es así porque Holzer no pretende eliminar al objeto o reducirlo a sus últimas consecuencias como algunos antecesores conceptualistas sino que, para ella, el objeto es entendido como un material más de la obra, un fondo que relaciona con otros elementos compositivos implicados en el objeto, por ejemplo espacio y texto.

II. EL ITINERARIO DE JENNY HOLZER A LA ESCRITURA Y LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE SU OBRA TEXTUAL

2.1 Itinerario al Texto y al Espacio

Jenny Holzer es una de las artistas contemporáneas cuyo nombre es asociado comúnmente con prácticas textuales y públicas y eso es así, sin duda, porque desde mediados de los años setenta esta artista ha trabajado con texto sobre distintos soportes y espacios, desde hojas, hasta proyecciones, internet o lienzos, configurando un algoritmo desde el cual podemos interpretar su trabajo. Su obra textual comienza con una pequeña serie de dibujos llamada *Diagrams* en los cuales Holzer hace coincidir escritura e imagen y que se convertirán en el prelude de *Truism*, en cuyas estrategias, como veremos, se prefiguran sus trabajos posteriores como *Inflammatory Essays* (1979-82); *Mother and Child* (1990); *Lustmord* (1993-1994); *Arno* (1997) e incluso *Redaction Paintings* (2008).

Diagrams supone una experiencia que le revela la preponderancia expresiva de la escritura sobre la representación gráfica. En esta serie la artista explora la posibilidad de coexistencia entre escritura e imagen como dos códigos semióticos distintos. Será a partir de esta serie que Holzer eliminará toda representación gráfica por considerarla menos elocuente que el texto escrito, ya que “*los títulos* (de los diagramas), *de una manera límpida y pura, te lo dicen todo. Ese fue el inicio-o uno de los inicios—que me llevó a la escritura pura*”²⁷. En efecto, será a partir de esta serie de dibujos cuando sus obras explotarán fundamentalmente la naturaleza y efectos del texto, que serán conjugados con el espacio público.

Holzer descubrirá con este tipo de trabajos las cualidades de la escritura como forma comunicativa privilegiada en contra de otros códigos semióticos como el visual, lo cual coincide con los análisis sobre la capacidad expresiva que puede albergar la escritura sobre otros sistemas de signos según el lingüista Teun

²⁷ “The captions, in a clean, pure way, told you everything. That was the beginning—or one of the beginnings—of what got me to the pure writing” (C.f. David Joselit, *op. cit.*, p.19).

Van Dijk (Naaldwijk, Países Bajos, 1943) que reconoce que "en general, no hay un código semiótico tan explícito y articulado como el lenguaje natural (...)".²⁸ En sus series explora esas cualidades de comprensibilidad que tiene el texto y que sus obras pretextuales "(...) no eran lo suficientemente bellas o suficientemente irresistibles o *suficientemente comprensibles* para hacer que las personas se detuvieran [...]"²⁹

Estas series textuales, en cambio, mantienen una estrategia de producción que comienzan en 1977 con *Truism* y es posible considerar que del análisis de este trabajo permite colegir los algoritmos de sus obras posteriores incluyendo su trabajo pictórico más reciente.

Este progresivo interés en el texto también se suma a su atención al espacio expositivo de raigambre minimalista que ya había trabajado en obras como *Pigeon Lines*. Incluso en obras tempranas como *Blue Room* (1975), una habitación completamente pintada en color azul con el propósito de transgredir la percepción espacial del sitio, es posible rastrear esta concepción del espacio como parte del material artístico, tan manipulable como cualquier otro. En efecto, a partir de su primer serie, *Truism* y en sus posteriores obras impresas como *Inflammatory Essays*, su búsqueda se vuelca hacia las condiciones del espacio público como un lugar de significación para la obra. A partir de estas series, la condición del espacio circundante, esto es, sus implicaciones sociales, políticas e ideológicas, serán el contexto para la producción del texto y la elección del soporte.

El texto electrónico también se adapta a los espacios pues su movilidad y fugacidad se relacionan con los espacios de permanente tránsito en las grandes

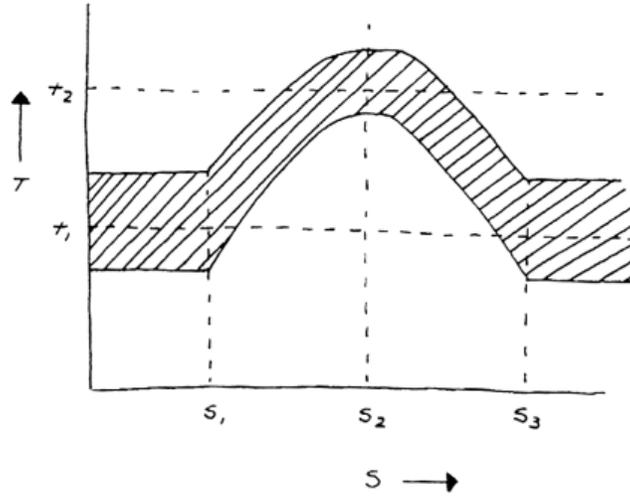
²⁸ Teun Van Dijk, *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Madrid, Gedisa, 1998, p.244.

²⁹ "At the beach I would make paintings on a long piece of fabric and leave them so that people would come along and wonder what this thing was that had obviously been left by someone hoping to tickle their imaginations a little bit. Downtown I'd put bread out in abstract patterns so people could watch pigeons eat in squares and triangles...But the works weren't beautiful enough or compelling enough or understandable enough to make people stop". (Diane Waldman, *Jenny Holzer*, Nueva York, Guggenheim, 1996. p. 18). La traducción y las cursivas son mías.

metrópolis. Los espacios de Holzer también son las galerías y museos y de estos, con signos electrónicos o impresos, entabla un diálogo en el cual explora las implicaciones que tiene el cubo blanco sobre la obra artística. En estas obras encontramos las contradicciones de un lenguaje cotidiano e individual en el espacio neutral e impersonal de la galería. En estos dos casos, tanto en su obra impresa como en sus obras digitales de sus instalaciones, continuando con el interés de *Blue Room*, el texto es asumido como un agente dislocador del espacio e influye determinantemente en su percepción.

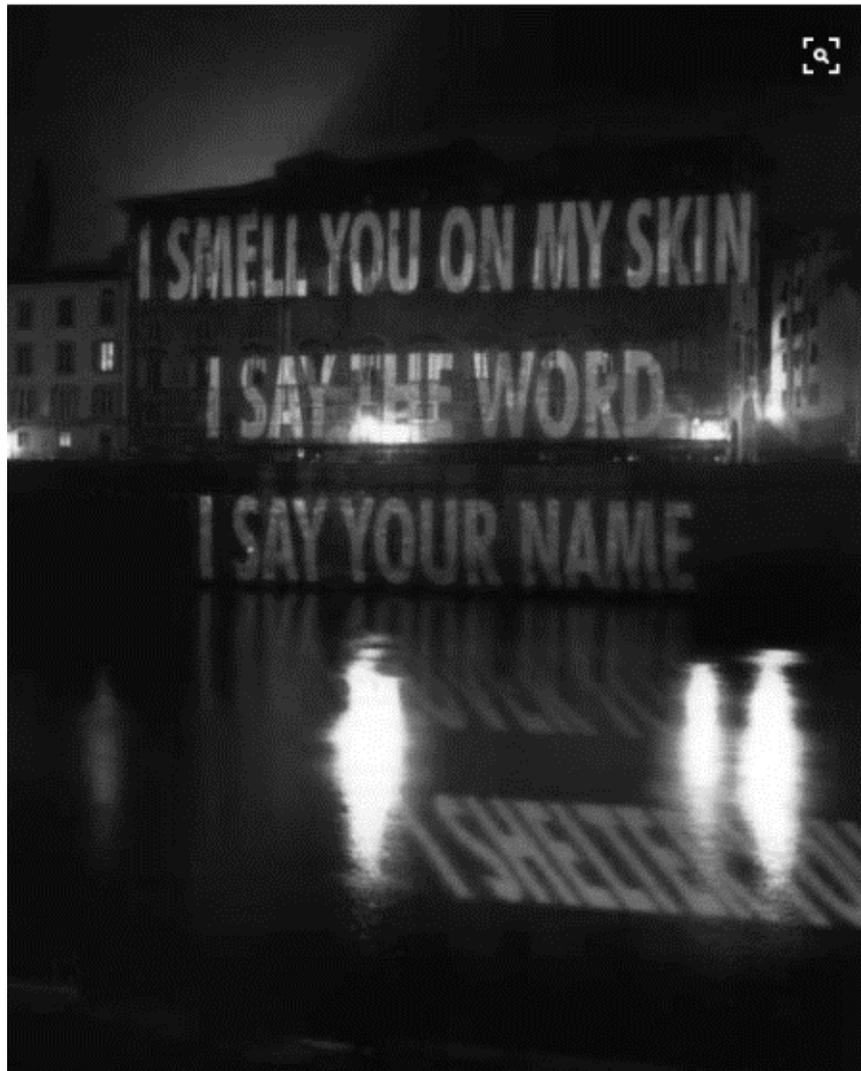
Debemos notar que en estas series es posible rastrear una motivación textual distinta a la de sus precursores conceptualistas, pues su estrategia discursiva se vuelca al espacio público con la finalidad de alcanzar un mayor número de espectadores. La obra textual y pública de Holzer (combinación que la hace doblemente asequible) prescinde de todo interés por teorías lingüísticas y problematizaciones sobre la práctica artística como Kosuth prescribía, y, en cambio, posiciona a los textos y los sitios de exhibición en una escala cada vez más pública en una apuesta por la transparencia, por la legibilidad a un público amplio colocado al margen de los circuitos artísticos.

Esta intensión pública y expositiva determina en muchos casos los soportes y los formatos de sus obras, como en la intervención del tablero *Spectacolor* o la proyección a gran escala de palabras sobre edificios o incluso el río *Arno* en Florencia. Una estrategia de la transparencia a través del texto que conforma el algoritmo fundamental de su producción y que busca en muchos casos, deslegitimar a las instituciones artísticas tradicionales y democratizar el acceso a las obras artísticas fuera de estos circuitos.



*Two bodies run together,
fuse, and then vanish*

Jenny Holzer, *Diagram*, Tinta sobre papel, 1976, 15 x 11.5 cm



Jenny Holzer, *Arno*, Vista de Instalación, Florencia, 1996.

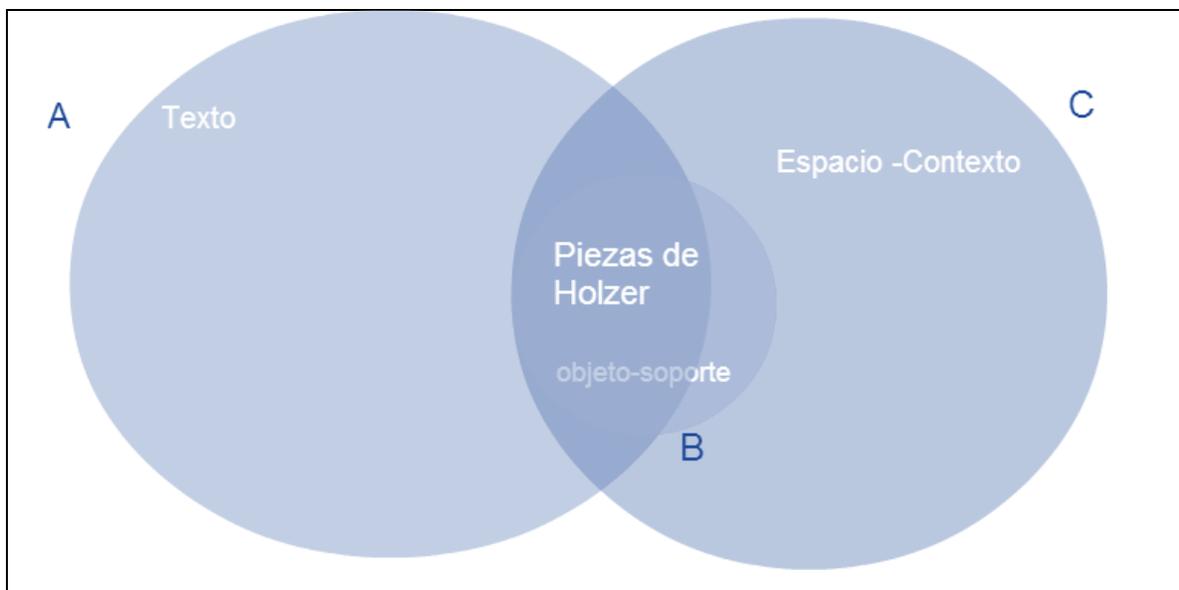
2.2 Elementos Compositivos

Jenny Holzer comienza su carrera artística realizando pintura y es posible considerar que sus estrategias creativas no se han alejado demasiado de la composición pictórica, ya que en sus instalaciones públicas donde los sitios funcionan como el fondo y los textos como elementos formales con los cuales busca una unidad entre figura y fondo, una unidad que incluye disonancias y contrapuntos. En efecto, podemos considerar que en la obra discursiva de Jenny Holzer no obstante su variedad y extensión, persisten tres elementos cuya interacción dota a la obra de significado, estos son el texto (que se puede tratar de poemas, aforismos, breves ensayos o documentos desclasificados del gobierno estadounidense), soportes (en donde tenemos desde simples hojas hasta la escritura sobre piel, inscripciones sobre huesos y piedra, lienzos o tableros LED) y el sitio específico de exhibición (plazas, calles, galerías o museos).

A partir de estos tres elementos, texto, soportes y espacio, la artista explora sus vinculaciones, que muchas veces resultan contrapuntísticas, por ejemplo en las connotaciones del soporte como un tablero publicitario albergando un texto crítico de la sociedad de consumo. Al integrar mensajes en el espacio público, Holzer supera la elaboración textual del arte conceptual que se circunscribían al espacio galerístico, y entra a una dimensión participativa de la obra y a las reformulaciones de un público más amplio dentro de espacios que funcionan como contexto de los textos, como “(...) conjunto estructurado de todas las propiedades de una situación social (...) pertinentes para la producción, estructuras, interpretación, y funciones del texto y la conversación”³⁰ dentro de las cuales es posible incluir otros textos del espacio público como la publicidad. El diálogo, influencias e interconexiones entre textos, soportes y el espacio urbano que Jenny Holzer

³⁰ Teun Van Dijk. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, España, Gedisa, 2006. p. 266.

devela en *Truism* y en sus posteriores series manipulando sus posibles interconexiones se volverá una constante en su producción futura. Así, cada obra de Holzer puede ser entendida en un esquema tripartita de interacción, en el cual cada elemento funge como un elemento compositivo de un sistema.



Los tres elementos compositivos de la obra de Jenny Holzer: Texto (A), Objeto-Soporte (B) y Espacio (C). Las piezas de Jenny Holzer son resultado de esta triple interacción.

La preminencia de los titulares de los diagramas que realizó a principios de los años setenta, y su capacidad expresiva serán el preludio de su primera serie, *Truism*, su primera serie íntegramente textual. En esta serie que comenzó en Manhattan en 1977, y que se extendería hasta 1979, la artista interviene el espacio público neoyorkino con posters que contenían declaraciones o aforismos, escritos con temáticas de diversa índole como una forma de abordar las grandes cuestiones en la cultura en el espacio público. La decantación casi definitiva de Holzer por las prerrogativas del texto, ocurre, como se ha señalado, en virtud de su capacidad

inmediata de expresión, y por su capacidad de integración a un sistema de signos que resignifican el contenido de los enunciados.

En efecto, al integrar mensajes en el espacio público, Holzer supera la elaboración textual de Weiner o Kosuth que se circunscribían, fundamentalmente, al espacio galerístico, y entra a una dimensión participativa de la obra y a sus reformulaciones sucesivas, por un público más grande dentro de un espacio que funge como contexto de la obra. En efecto, el diálogo, influencias e interconexiones entre el texto, el soporte y el espacio que Jenny Holzer devela en *Truism*, se volverán el algoritmo de su producción futura.

III. TEXTO Y ESPACIO EN LA OBRA DE JENNY HOLZER

3.1 Acercamiento a *Truism*

La sabiduría clama en las calles; alza su voz en las plazas, clama en los principales lugares de reunión; a la entrada de las puertas de la ciudad pronuncia sus palabras.

- Proverbios 1:20-21

La revolución de Gutenberg aceleró la producción de textos escritos, los volvió más baratos y los multiplicó hasta el infinito. Pero no transformó, esencialmente, la naturaleza de las relaciones entre escritor, lector y libro. Por otra parte, la revolución electrónica actualmente en marcha va a generar mutaciones en todos y cada uno de los aspectos de la escritura y de la lectura-en la propia estructura del significado.

-George Steiner³¹

Truism es la primera serie textual de Jenny Holzer cuyo soporte es el espacio público. Aunque la datación y espacio específico de esta obra seminal debe circunscribirse a Manhattan durante 1977, los algoritmos resultantes de esta serie, como se ha señalado, se despliegan durante las siguientes dos décadas y se vuelven un marco de referencia para trabajos posteriores. Esta serie consistió en una intervención de los muros del vecindario mediante un conjunto de afiches que contenían sentencias de temática diversa que prescindían de título o cualquier otro paratexto que orientara al lector sobre el origen y motivación de la obra³². Al surgir al margen de las instituciones artísticas neoyorkinas esta serie en tanto acto anónimo y clandestino tiene asociación con las prácticas del graffiti más que con las prácticas artísticas respaldadas por museos y galerías de la metrópoli³³.

³¹ George Steiner. "Una carta de Amor a la Lectura." *Letras Libres* 30 de junio de 2001: 31.

³² El teórico literario Gérard Genette (París, Francia, 1930) entiende por paratexto todo aquel elemento relacionado con el texto que ayuda al lector a su comprensión, tal como: "(...) título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc., notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias (...) que procuran un entorno (...) al texto (...)" (Cf. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1982, p.12).

³³ Cómparese la tipología de *Truism*, su calidad efímera y el tipo de intervención, con una obra pública contemporánea que para la historiadora Mikwon Kwon representa los primeros trazos de arte público en Estados Unidos: *Transit Workers' Union*, de Richard Serra, una obra no interactiva, monumental, y que fue rechazada por los habitantes de la metrópoli. (Cf. Peter Holden Fox, *op. cit.* p.18)

Las sentencias de esta serie conforman un mosaico de los temas y discusiones culturales con la intención de develar algunas condiciones políticas y sociales presentes en la sociedad estadounidense de los años setenta. Respecto a *Truism* la artista apunta: "(...) comencé la obra como una parodia, algo así como grandes ideas de la Cultura Occidental en una cáscara de nuez (para hacer) inteligibles los grandes temas de la cultura como arte público"³⁴. En efecto *Truism* trata de hacer pública, a través del texto, algunas las problemáticas y polémicas políticas y sociales poniendo énfasis en algunos temas como el feminismo. Así, a través de la escritura en el espacio, Holzer devela para sus lectores la estructura imperante en la sociedad estadounidense utilizando estrategias conceptuales para la edición y composición textual.

³⁴ "I started the work as a parody, like the Great Ideas of the Western World in a nutshell." (...) to make "the big issues in culture intelligible as public art" (Cf. Diane Waldman, *op. cit.*, p. 18).

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY
A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS
A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER
A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF
A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD
A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN
A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS
A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK
A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS
A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF
A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU
ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM
ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE
ABUSE OF POWER SHOULD COME AS NO SURPRISE
ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT
ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES
ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED
AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY
AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE
AN ELITE IS INEVITABLE
ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE
ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY
ANY SURPLUS IS IMMORAL
ANYTHING IS A LEGITIMATE AREA OF INVESTIGATION
ARTIFICIAL DESIRES ARE DESPOILING THE EARTH
AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING
AT TIMES YOUR UNCONSCIOUS IS TRUER THAN YOUR CONSCIOUS MIND
AUTOMATION IS DEADLY
AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE
BAD INTENTIONS CAN YIELD GOOD RESULTS
BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR
BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN ANYTHING ELSE
BEING HONEST IS NOT ALWAYS THE KINDEST WAY
BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE
BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL
BELIEVING IN REBIRTH IS THE SAME AS ADMITTING DEFEAT
BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS
CALM IS MORE CONDUCTIVE TO CREATIVITY THAN IS ANXIETY
CATEGORIZING FEAR IS CALMING
CHANGE IS VALUABLE BECAUSE IT LETS THE OPPRESSED BE TYRANTS
CHASING THE NEW IS DANGEROUS TO SOCIETY
CHILDREN ARE THE CRUELEST OF ALL
CHILDREN ARE THE HOPE OF THE FUTURE
CLASS ACTION IS A NICE IDEA WITH NO SUBSTANCE
CLASS STRUCTURE IS AS ARTIFICIAL AS PLASTIC
CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT
DECADENCE CAN BE AN END IN ITSELF
DECENCY IS A RELATIVE THING
DEPENDENCE CAN BE A MEAL TICKET
DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN METAPHOR
DEVIANTS ARE SACRIFICED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS
DISORGANIZATION IS A KIND OF ANESTHESIA
DON'T PLACE TOO MUCH TRUST IN EXPERTS
DON'T RUN PEOPLE'S LIVES FOR THEM
DRAMA OFTEN OBSCURES THE REAL ISSUES
DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
DYING AND COMING BACK GIVES YOU CONSIDERABLE PERSPECTIVE
DYING SHOULD BE AS EASY AS FALLING OFF A LOG
EATING TOO MUCH IS CRIMINAL
ELABORATION IS A FORM OF POLLUTION
EMOTIONAL RESPONSES ARE AS VALUABLE AS INTELLECTUAL RESPONSES
ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU
EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES A SACRIFICE
EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT
EVERYTHING THAT'S INTERESTING IS NEW
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS
EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID
EXPRESSING ANGER IS NECESSARY
EXTREME BEHAVIOR HAS ITS BASIS IN PATHOLOGICAL PSYCHOLOGY
EXTREME SELF-CONSCIOUSNESS LEADS TO PERVERSION
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW
FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON
FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE
FEAR IS THE GREATEST INCAPACITATOR
FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY
GIVING FREE REIN TO YOUR EMOTIONS IS AN HONEST WAY TO LIVE
GOING WITH THE FLOW IS SOOTHING BUT RISKY
GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE
GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE
GUILT AND SELF-LACERATION ARE INDULGENCES
HABITUAL CONTEMPT DOESN'T REFLECT A FINER SENSIBILITY
HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE

Jenny Holzer, *Truism*, 1978. Copia fotostática. 243. 9 x 101 cm.

3.2 Apropiacionismo y simultaneidad en las vanguardia Textuales

Un factor importante para el análisis de *Truism* que posibilitó la inclusión de temas distintos dentro de un mismo cuerpo textual fueron las prácticas textuales de su tiempo. Estas estrategias de texto abrevaban de ideas apropiacioncitas, por ello se trata de prácticas textuales basadas en la simultaneidad y la fragmentación para producir, lo mismo que en *Truism*, collages discursivos en los cuales la autoría o la originalidad, se desvanece.

En efecto, a partir de la naturaleza intertextual y la carencia de autoría identificable, los estudiosos de la obra de Holzer como Britt Miazgowicz³⁵ y Holden Fox³⁶ han hecho énfasis en la relación de las sentencias de *Truism* con las tesis que critican la noción de creador en el arte a partir de las ideas presentes en el texto *La Muerte del Autor* de Roland Barthes (Cherburgo, Francia, 1915 – París, Francia, 1980) que fue publicado en 1968, esto es, tan sólo nueve años antes de la aparición de la primer serie de Holzer donde no se reivindica autoría alguna.

Las ideas de Barthes son un marco posible para el análisis de las sentencias de *Truism* si consideramos que lo que se propone el pensador francés es presentar y defender un cambio de paradigma para las producciones textuales que desvanecería la jerarquía suprema del autor sobre las obras, pues Barthes considera los textos como conjuntos discursivos irreductibles a un solo significado o fuente, abiertos a múltiples sentidos y resignificaciones a partir de la recepción. Esta supremacía de los receptores que desde el análisis literario hace Barthes la podemos rastrear en las prácticas minimalistas y del arte conceptual que se vuelve central en

³⁵Britt Miazgowicz, "You are responsible for constituting the meaning of things. Examining Jenny Holzer's Progressively Complex Textual Constructs" (2010). Open Access Theses. Paper 33. <Disponible en: http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=oa_theses > [Consulta: 29 de diciembre de 2016].

³⁶Peter Holden Fox, "Textual Apparitions: Power, Language, and Site in the Work of Jenny Holzer", *Pomona Senior Theses*. Paper 18, 2007, p.14. <Disponible en: http://scholarship.claremont.edu/pomona_theses/18> [Consulta: 21 de octubre de 2016].

el trabajo público de Holzer. Sobre la noción de texto como conjugación de discursos donde la originalidad se resquebraja, el pensador francés consideraba que:

“...un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido (...) sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”³⁷

En efecto, con esta idea sobre los textos como conjuntos de múltiples referencias, voces y perspectivas provenientes de la gran *summa* cultural, la noción de autoría única, y en consecuencia la idea de “genio creador” se desvirtúa y comienza a resultar simplemente ineficaz para explicar la naturaleza de las obras. En esta consideración la figura del autor en tanto *creador* se volverá inoperante: “no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma totalmente el texto moderno... a partir de entonces se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él en todos los niveles”³⁸. Intertextualidad y anonimato que se replica en la estrategia de *Truism*, una serie que conjunta voces distintas que aluden³⁹ a textos canónicos y que no pretenden tener una autoría que no sea la de la historia cultural.

Como señalaba, la llamada *muerte del autor* implica una reconsideración de los lectores como los depositarios de los *sentidos* de los textos, por eso Barthes señala

³⁷ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1998, p.80.

³⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p.79.

³⁹ Recordemos que para Gérard Genette la alusión es una de las formas, si se quiere la más sutil, de la Intertextualidad: “defino la intertextualidad de manera restrictiva como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (...) en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (...), que es una copia no declarada pero literal; en el fondo menos explícita y menos literal, la alusión, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente” (*Cf. Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1982, p.10)

que “(...) el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”⁴⁰. Así las sentencias de *Truism*, que no reclaman interpretaciones inequívocas que en su brevedad y su orfandad paratextual se abren a distintas recepciones, señalan la capacidad recreativa del receptor, de ahí que el aforismo de *Truism*: “Eres responsable de constituir el significado de las cosas”⁴¹ es una sentencia en la cual hay una dimisión consciente de la autoridad para producir significado que reside en el receptor.

Teniendo como antecedente esa sentencia podemos leer otras frases de *Truism* como: “Protégeme de lo que deseo”⁴², desentrañar *el significado* de la frase aislada no parece tarea sencilla, ¿quién lo dice?, ¿cuáles son esos deseos?, al no tener ningún otro referente, en ese minimalismo textual de sus aforismos, lo único que queda claro es que la naturaleza exacta o inequívoca de esa volición expresada es tan inaprensible y móvil como los deseos de cada receptor y que la voz discursiva puede ser imputada a entidades colectivas, *posiblemente* a la sociedad de consumo. Una interpretación que se hace posible únicamente si se toma en cuenta el sitio de exhibición de la frase, en este caso la famosa pantalla Spectacolor en Times Square⁴³. Así, lo mismo que en el texto de Barthes, estos aforismos tienen conciencia de ser una obra abierta que necesita extender o concretar sentidos mediante la lectura, pues la artista estadounidense sitúa al lector como el surtidor de significado y hacia este está volcada su producción textual y pública.

En suma, las sentencias de *Truism* son escritas desde distintas posturas teóricas y perspectivas que a veces pueden parecer contrapuestas, la estrategia de interrupción del discurso, de heterogeneidad textual, disuelve cualquier unidad

⁴⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p.83.

⁴¹ David Joselit, *op. cit.*, p. 125.

⁴² *Ibid*, p. 27.

⁴³ *Cf.* Message for a Public. A Logo for America. Disponible en : (https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5547_messages_to_the_public_-_jaar) [Consulta: 10 de enero de 2017]

semántica y cualquier referencia a una autoría única e inamovible. Este conjunto además conforma un texto polifónico, intertextual, repleto de alusiones a teorías y discursos provenientes de distintas aristas de la cultura: “(...) trato de pulirlas para que parezcan que han sido dichas durante cientos de años (...)”⁴⁴ de modo que tengan una resonancia de discursos canónico. Holzer y su conjunto textual exploran la idea de que cualquier autoría genuina reside sólo en la gran *summa* cultural, una idea no lejana a la que subyace en las prácticas textuales de su tiempo.

En efecto, la crítica a la jerarquía suprema del autor y la idea de originalidad, además del surgimiento de los receptores como depositarios del significado de obras, será la idea presente en prácticas apropiacioncitas o no-originales en literatura de autores contemporáneos como Kenneth Goldsmith (Nueva York, EE.UU., 1961) y la consecuente consideración de los autores como editores o curadores de textos, una tarea explorada en *Redaction Paintings* de Jenny Holzer.

Estas tesis post-autorales de Barthes se integran y contribuyen a la intelección de los cambios en la creación y la crítica de escritura desarrolladas durante los años sesenta y setenta en las tradiciones de EE. UU. Entre los protagonistas estadounidenses de este cambio de paradigma que dialoga con el análisis de Barthes, destaca el grupo conocido como los Nuevos Poetas Americanos surgido durante los años sesenta, un grupo heterogéneo cuyas estrategias rupturistas arrojan luz sobre el contexto y las estrategias textuales que hallamos en esta primer serie de Jenny Holzer.

Estas propuestas poéticas “crudas” propias de Los Nuevos Poetas Americanos, y más cercanas a las estrategias que encontramos en *Truism*, mantienen un algoritmo de la “no linealidad, la yuxtaposición, la ruptura, la fragmentación (...), la perspectiva múltiple, la forma abierta y la resistencia al

⁴⁴ "I try to polish them so they sound as if they had been said for a hundred years, but they're mine (...)" Disponible en: https://archive.org/stream/jennyholzer00wald/jennyholzer00wald_djvu.txt (Consulta: 02 de enero de 2017)

cierre”⁴⁵. Estrategias de disrupción de la coherencia discursiva (*non sequitur*) que podemos observar en *Truism*:

“La representación poética que más prevalece de la experiencia contemporánea es la mimesis de la desorientación por desecularización (*non sequitur*) (...) El empleo más frecuente de la poética es la yuxtaposición angular de datos disonantes, dicciones y tonos cuya relación no está definida entre ellos. El poema del no-parallelismo (...) es el camino del ahora”⁴⁶

En efecto, para el poeta Tony Hoaglan (Carolina del Norte, EE. UU., 1953) este tipo de textos fragmentarios a los que se adhiere *Truism*, tienen un tipo de escritura que evade conclusiones, que desorienta al lector, una escritura que refleja el *vértigo* contemporáneo cuyas repercusiones, iniciadas por los Nuevos Poetas Americanos en el terreno de la poesía estadounidense, se traslada a las sentencias post-autorales y vertiginosas de Jenny Holzer: “el vértigo (la sensación de girar y perder el equilibrio [...]) es el tópico por excelencia en la poesía contemporánea y puede constituir la inclinación estilística predominante”⁴⁷.

Esta estrategia de la desarticulación discursiva es evidente en el trabajo de poetas experimentales como Lewis Warsh (1944), miembro de la segunda generación de los poetas de la Escuela de Nueva York, con poemas como agrupamientos de datos disonantes, y cuya fragmentación, como en la serie de Jenny Holzer, imposibilita aprehender una imagen narrativa, o la concreción de un solo sentido, así ocurre en su poema *Elective Surgery*:

Piensas que puedes comenzar como si fuera diez años atrás y tú siguieras siendo el mismo.

Una mujer voltea para echar un vistazo a su ex amante

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ Tony Hoagland, “Reconocimiento, vértigo y pasión por lo mundano”, en *Reinventar el lirismo. Problemas Actuales sobre Poética*, México, Valparaíso, 2016, p.56.

⁴⁷ *Ibid.*, p.54

Te ofrezco llave de una ciudad sin palabras
El tipo enjuiciado por violación utiliza lentes para parecer estudioso
El policía arrestó a un soldado por cuidar a un padre soltero
A veces construyo un pasillo imaginario: caminamos, tomados del brazo,
hacia el rayo solar fuera de la iglesia
La mujer que se acercó a mi auto y que me pidió un encendedor no era una
prostituta
Puedes escapar a tus responsabilidades yendo al cine o emborrachándote⁴⁸

Una conjugación de temas satíricos, convenciones e imágenes poéticas, consejas populares y testimonios cotidianos, erigidos, todo ello como poema, es decir, el texto de Warsh resulta de una suma y exploración de discursos y voces que buscan dar cuenta de la naturaleza polimorfa del discurso y de la experiencia cotidiana en la época contemporánea. Algo parecido ocurre en las sentencias de Holzer, de *Truism* donde podemos recuperar un fragmento que se rompe en otros distintos:

Distribuir la riqueza es un imperativo
El pensamiento poco riguroso empeora con el tiempo
La mejor manera de aprender es mediante repetición
Lo idiosincrático ha perdido su autoridad
Utilizar la fuerza para detener otra fuerza es absurdo
La violencia es permisible, incluso deseable ocasionalmente⁴⁹

⁴⁸ You think you can begin as if it were ten years ago & you were still that person/ A woman turns her head to catch a glimpse of her former lover/ I offer you the key to a city without words/ The guy on trial for rape wears glasses to make him look studious/ The policeman arrested a soldier for fondling a single parent/ Sometimes I create an imaginary aisle in my mind: we're walking down it, arm in arm, into the sunlight outside the church/ The woman who approached my car & asked for a light wasn't a prostitute/

You can escape your responsibilities by going to the movie or getting drunk. (Cf. Tony Hoagland, *op. cit.* p. 56).

⁴⁹ redistributing wealth is imperative
sloppy thinking gets worse over time
repetition is the best way to learn
the idiosyncratic has lost its authority
using force to stop force is absurd
violence is permisible even desirable occasionally

Las coincidencias entre los dos textos señalan una serie de estrategias que pueden hacer de *Truism* un poemario de filiación experimental. En efecto, en una mirada de conjunto a estas sentencias identificamos una inclinación por declaraciones de autoridad y la fragmentación del texto, la imbricación de distintas voces en un solo cuerpo textual, la elección de sentencias breves, y la aplicación de un programa de producción propio que, en el caso de Holzer, actualiza y da realidad a la idea de *publicación* al exponer sus textos en el espacio urbano.

Si *Truism* se corresponde a las características de la poesía experimental según Hoagland, e incluso acompaña a las estrategias poéticas contemporáneas al ser un proyecto imposible sin el espacio y su expansión a tableros electrónicos o Internet, *Truism* con sus estrategias intertextuales y espaciales podría considerarse poesía *expandida* y concretaría las prescripciones de Abraham Moles (París, Francia, 1920-1992) sobre la poesía experimental de los años setenta: “El poeta experimentará con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre sus receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva; en lugar de buscar un cenáculo, define un público”⁵⁰

Estos dos niveles de estudio de su producción textual no están completos si prescindimos de la intención Holzeriana de llevar su polifonía textual a la creación de un público, por ello una vez que se han hecho algunas consideraciones respecto a la escritura de *Truism* es conveniente hacer un repaso al sitio específico en el que se circunscribió esta primera serie de la artista estadounidense.

⁵⁰ C.f Fernando Millán y Jesús García Sánchez Ed. “La escritura en Libertad. Antología de poesía experimental”, Madrid, Visor, 2015, p. 16.

3.3 Influjos feministas de *Truism*

Truism fue una serie concebida como un medio de hacer pública la sintaxis y voz autoritaria o epigramática de algunas ideas importantes del pensamiento occidental, entre estos está presente, evidentemente, el pensamiento feminista. Algo que no ha de extrañarnos si reparamos en que la década de *Truism* es también una década de luchas de reivindicación de los derechos de las mujeres en EE.UU., que se materializan en la fundación de grupos como la Organización Nacional para las Mujeres⁵¹ que data del año 1966, y representa la primera organización feminista nacional; la creación de la Liga de Acción para la Equidad de las Mujeres⁵² fundada en 1968 y tres años más tarde, la Alianza de Acción Femenina⁵³ presidida por la Gloria Steinem (Ohio, EE. UU. 1934).

Como consecuencia de la eclosión de este tipo de organizaciones, también se realizan importantes concentraciones que demostrarían el cambio de paradigma en la función social tradicionalmente asignada a las mujeres en EE. UU., uno de estos actos disruptivos fue la Huelga de Mujeres por la Equidad⁵⁴ convocada por Betty Friedan y que reuniría a más de veinte mil mujeres el día 26 de agosto de 1970 en la ciudad de Nueva York, esta manifestación daría cuenta, como lo haría más tarde *Truism* a partir del texto, que el espacio público es un espacio de representación política que debía ser tomado por las mujeres.

Entre los múltiples propósitos a los que se enfrentarían esta generación de feminismo estadounidense encontramos una búsqueda de mayor participación política y social, equidad salarial y constitucional, así como erradicación de la violencia, y la garantía de libertades individuales con la despenalización del aborto,

⁵¹ National Organization for Woman (NOW).

⁵² Women's Equity Action League (WEAL).

⁵³ Women's Action Alliance (WAA).

⁵⁴ Women's Strike for Equality.

una batalla legal que se ganaría en 1973⁵⁵. Todos estos acontecimientos que demostrarían la fuerza, cohesión y alcances del movimiento feminista a nivel nacional para la década de los setenta que tendrían un fuerte impacto, entre otras artistas, en las obras de Barbara Kruger, Jenny Holzer y Mary Kelly (Iowa, 1941) relacionadas con el espacio público y el lenguaje que fungían como herramientas de dominio social y se erigirían como “(...) un grupo de artistas feministas trabajando en los años setenta que comenzaron a entender la utilización del lenguaje como un profundo privilegio de género”⁵⁶.

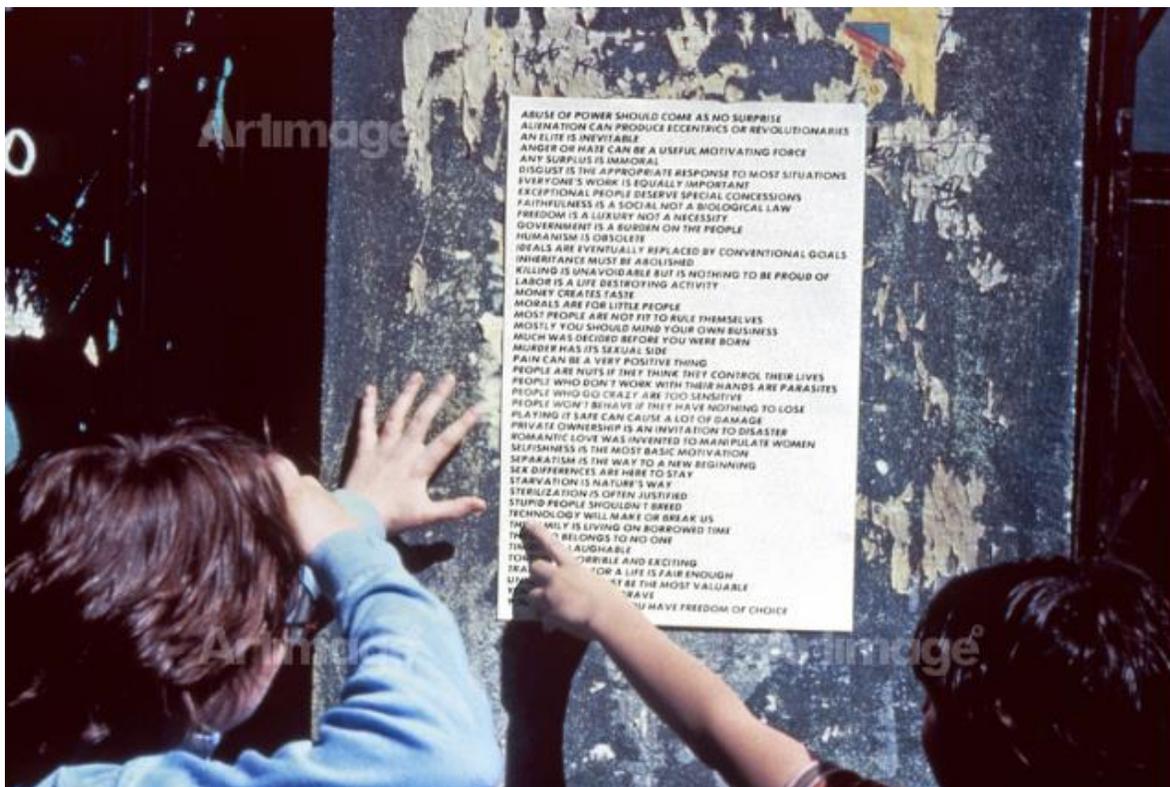
Así muchos de los textos de estas artistas que realizarían durante los años setenta y ochenta no pueden entenderse a cabalidad si prescindimos del contexto de reivindicación feminista nacional desarrollado a finales de la década anterior. En efecto, el pensamiento de artistas como Kelly, Kruger o Holzer funciona como reivindicación de los derechos discursivos de las mujeres en el espacio público, una estrategia que busca la isegoría, la capacidad de deliberación equitativa en el espacio público: “aunque las estrategias de Holzer funcionaron para dismantelar las ideas tradicionales de autoría, sus posters (...) hablan también de la posición de las mujeres en la ciudad. Ellas son parte de la ciudad aunque no la posean; pueden transitar por el espacio público, pero están siempre conscientes (y susceptibles) de la estructura de poder falocéntrico que encuentra esta movilidad femenina un tanto amenazante”⁵⁷

⁵⁵ C.f. Douglas S. Wood, “Who is 'Jane Roe'?” CNN18 de junio del 2003. Disponible en: <http://edition.cnn.com/2003/LAW/01/21/mccorvey.interview/> [Consulta: 11 de enero de 2017].

⁵⁶ “(...) a number of feminist artist working in the 1970s began to understand the “possession” of language as a profoundly gendered privilege” (Cf. David Joselit, *op. cit.*, p.46).

⁵⁷ “Although Holzer’s tactics worked to frustrate traditional ideas of authorship, her covertly placed posters that were eventually ripped down or painted over also speak to the position of women in the city. They are part of the city, yet they do not own it; they can navigate public space, but are always aware of (and susceptible to) the phallogentric power structure that finds female mobility vaguely threatening”.(Cf. Peter Holden Fox, *op. cit.*, p.29)

Así, en algunas sentencias de esta serie es evidente el diálogo con estas luchas como en “Un hombre no puede saber qué significa ser una mujer”⁵⁸ o “El amor romántico fue inventado para manipular a las mujeres”⁵⁹, “los hombres no son monógamos por naturaleza”, “Los padres usan demasiada fuerza” o “Las madres no deberían hacer demasiados sacrificios”, una sintaxis y un contenido de reivindicación de los derechos de las mujeres que pueden ser rastreados en sentencias de Barbara Kruger como en “Tu cuerpo es un campo de batalla” en referencia a los derechos constitucionales por el aborto que buscaban algunos movimientos feministas o “No mueras por amor”, que refiere a la violencia física ejercida contra las mujeres presente aun en las relaciones interpersonales.



Jenny Holzer, *Truism*. Vista de la instalación, Nueva York, 1977. © Jenny Holzer. ARS, NY y DACS, Londres 2016. Foto: Jenny Holzer.

⁵⁸ David Joselit, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

3.4 Diálogos entre texto, soporte y espacio

“El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales; sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano

-Siah Armajani ⁶⁰

Como hemos visto, el interés de Holzer por hacer asequibles los contenidos de las obras a través del texto desembocaría en propuestas más ambiciosas como *Truism* cuyo contexto de producción y recepción se circunscribe al espacio público de Manhattan en la ciudad de Nueva York. Así esta serie, no obstante sus prácticas textuales vanguardistas cercanas a la poesía experimental de su tiempo, tiene una naturaleza cercana al arte público. Tanto por el contenido de las sentencias como por las estrategias adoptadas para su exhibición *Truism* representa un posicionamiento que critica a los museos y las galerías como depositarios únicos de las obras, además la exhibición de sus sentencias, efímeras y públicas, representa una crítica a las dinámicas de mercantilización de las producciones artísticas que estuvo ausente en las obras textuales del arte conceptual.

La exhibición de la escritura en el espacio público dentro de la historia del arte moderna refiere, evidentemente, a las prácticas de cartel que desde finales del siglo XIX posibilitaron que el texto poblara los muros de las metrópolis con una efectividad inédita en el auge del cartel y de artistas como Jules Cheret (París, Francia, 1836- Côte d’Azur, Francia, 1933), pionero en el uso publicitario de la

⁶⁰ Siah Armajani, *Sia Armajani*, Madrid, Museo de Arte de Reina Sofía, 2000, p.73

imagen o más tarde Toulouse Lautrec (Albi, Francia, 1864 - Saint André-du-Bois, Francia, 1901), artistas contemporáneos de la evolución de la técnica litográfica que posibilitó una mayor incidencia del texto y la imagen en las ciudades.

Sin embargo estos artistas, sin proponérselo, son los pioneros en las prácticas que imbrican texto, imagen y espacio público para lograr la persuasión de los receptores. Una tradición que, para la década de los setenta, tiene su expresión en la ciudad de Las Vegas según lo observó Robert Venturi (Filadelfia, EE. UU., 1925) que consideró que los anuncios y sus textos, además de la arquitectura y el espacio urbanístico, conforman otro espacio de las ciudades: “Los rótulos utilizan medios mixtos, palabras, imágenes, esculturas para persuadir e informar (...) el rótulo es para el día y la noche. El mismo anuncio funciona como escultura policroma al sol y como silueta negra contra el sol; de noche es una fuente de luz. Gira de día y se convierte en un juego de luces por la noche (...)”⁶¹.

Estas observaciones sobre la retórica visual de los anuncios que constituyen el paisaje artificial de las metrópolis contemporáneas, también son aplicables a Nueva York, donde nace y se desarrolla la industria de la publicidad tal como la conocemos actualmente⁶². Una industria que paulatinamente invadió el espacio público y que mediante la publicidad de los productos del mercado se materializa los usos de la imagen y el texto en favor de los intereses del mercado. Esta detentación del espacio público por la publicidad es evidente en uno de los cruces en la ciudad de Manhattan que se ha vuelto paradigmático de esta industria, de sus soportes y de la capacidad de exhibición, nos referimos a Times Square y la famosa

⁶¹ Robert Venturi, *Apreniendo de Las Vegas*, Madrid, Gustavo Gili, 2000, p.79

⁶² Es importante recordar esta relación de Nueva York con la industria publicitaria pues en 1911, se constituye en esta ciudad la primera asociación de agentes de publicidad y agencias, prelude a *The American Association of Advertising Agencies*. Además el desarrollo de la publicidad estadounidense es obra de Albert Davis Lasker (1880 –1952) conocido como el "padre de la publicidad moderna" cuya contribución definitiva a la industria consiste, en la profesionalización de sus estrategias publicitarias, es decir, la creación de una industria (Cf. Antonio Checa Godoy, *Historia de la Publicidad*, Madrid, Netbiblio, 2008, p.79).

pantalla Spectacolor dispuesta sobre el edificio conocido como One Times Tower, uno de los sitios de publicidad más rentables en el mundo⁶³.

Por ello durante los años ochenta, a sabiendas de la importancia de este sitio, y de su alcance publicitario o exhibitivo algunos artistas intervinieron la pantalla Spectacolor para criticar desde los mismos soportes de exhibición publicitaria y con su misma apariencia formal, entre otros, la ideología centralista estadounidense y la carencia de una política social⁶⁴. Tal fue el caso del trabajo de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, Chile, 1956) *Un Logo para América* (1987) que se trataba de manifiesto panamericano en contra de la concepción de lo “americano” reducido a lo estadounidense, o el trabajo de Martha Rosler (Nueva York, EE. UU., 1943) con su trabajo *La vivienda es un Derecho Humano* (1989) que criticaba la inacción del gobierno estadounidense respecto a las personas que vivían en las calles de la metrópoli.

Estas estrategias de contra-publicidad también las encontramos en el proyecto de Holzer donde las sentencias exhibidas fungen como una voz disruptiva, un contrapunto, dentro de la cacofonía de las retóricas publicitarias y de la industria del entretenimiento. Así en la sentencia de raíz comunista “*private property created crime*” (la propiedad privada creó el crimen) exhibida sobre la pantalla de Times Square, observamos uno de los algoritmos de la obra de Holzer que ya

⁶³ Eliot Brown, *Ads, no Tenants make Times Square*, Disponible en: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323476304578199310470733342> (Consulta: 18 de febrero de 2017).

⁶⁴ Luis Villoro (Barcelona, España, 1922-Ciudad de México, 2014), filósofo mexicano, en su ensayo “El concepto de Ideología”, considera el concepto de ideología de manera interdisciplinaria, es decir, desde dos ámbitos que son igualmente necesarios. El primero es desde su aspecto gnoseológico y el segundo desde su aspecto sociológico. De este modo una posible caracterización de la Ideología debe partir de la consideración de un conjunto de enunciados carentes de validez (su aspecto gnoseológico) que son utilizados por un grupo social con intereses de dominio político (su aspecto sociológico). “Las creencias compartidas por un grupo social son ideológicas si y sólo si: 1) no están suficientemente justificadas; es decir, el conjunto de enunciados que las expresan no se funda en razones objetivamente suficientes. 2) Cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo; es decir, la aceptación de los enunciados en que se expresan esas creencias favorece el logro o la conservación del poder de ese grupo” (Luis Villoro, “El Concepto de Ideología y otros Ensayos”, F.C.E, México, 2007, p. 23.)

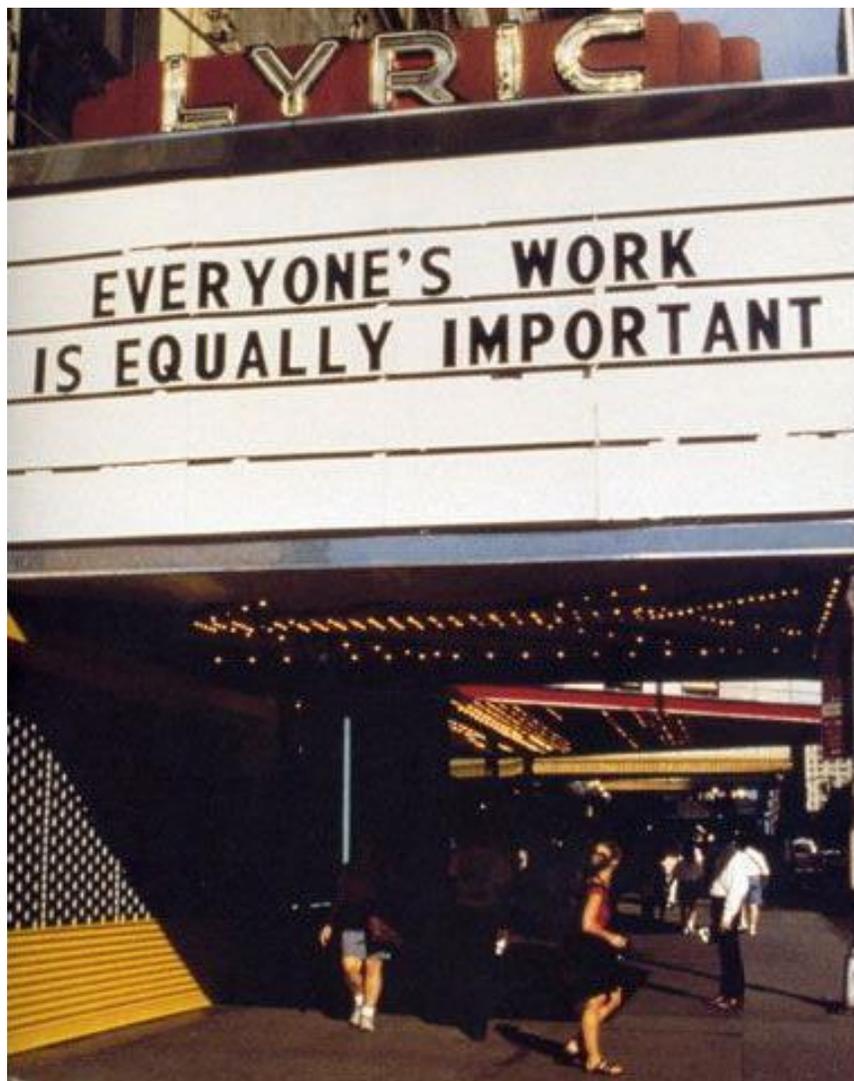
habíamos señalado: el texto funge como un agente dislocador del espacio mediante la puesta en crítica de un sistema económico que desatiende la construcción de una sociedad más justa y equitativa, (la idea se repite en otro aforismo de Holzer: *distribuir la riqueza es un imperativo*) todo ello, como en Jaar o Rosler, en una apuesta por establecer un orden más racional de la vida en común.



Jenny Holzer, *Truism*, Nueva York, 1982

En *Theater Marqueses* proyecto de 1994, los soportes de *Truism* son las marquesinas de los cines y teatros, ubicados sobre la avenida 42 del barrio de Manhattan, de nuevo un sitio privilegiado de exhibición de su obra pública. La estrategia de esta serie se replicará más tarde en la obra de Teresa Margolles (Sinaloa, México, 1963) en sus *Recados Póstumos*. En este proyecto tenemos líneas que pertenecen a la polifonía de *Truism* como *el trabajo de todas las personas es igualmente importante*, que es montada sobre una marquesina, como si se tratara del anuncio de una película, mimetizándose con su tipografía y su soporte, como también ocurría

con sus sentencias en la pantalla de Times Square. Entre las referencias a la retórica publicitaria y *slogans* esta sentencia aislada del conjunto de *Truism*, puede considerarse un sutil manifiesto por la dignificación del trabajo, una reivindicación de la igualdad que debe primar en toda sociedad humana justa, principios éticos que la artista coloca subrepticamente en los dispositivos y objetos de las sociedades de consumo. Realiza así el cometido de su producción: lleva al espacio público contemporáneo y a la sociedad del espectáculo, textos que fungen como testimonio de las luces de la cultura.



Jenny Holzer, de *Truism* (1977-1979), Theatre Marquees, dimensiones variables, Nueva York, 1993-94.

Para ejemplificar la relación conflictiva que Holzer explora entre la voz emocional inserta en un espacio anónimo e impersonal, conviene recordar su texto: *Turn soft and lovely any time you have a chance* (vuélvete suave y encantador cada vez que tengas oportunidad), aforismo que también pertenece a su proyecto Theatre Marquees. En este caso, más que una crítica al espacio público y a sus relaciones de poder, constatamos la estrategia disruptiva del texto dentro del espacio público. De este modo, la fotografía de esta intervención urbana, consigna la tensión entre un lugar de tránsito, y su quebrantamiento por un anhelo, casi un suspiro, absolutamente personal.

Siguiendo esta misma línea de investigación, inaugurada en *Truism*, su siguiente serie, *Inflammatory Essays*, que se extendería del año 1979 a 1982, supone una profundización en torno al discurso como lugar público, y una exploración de las contradicciones entre texto y contexto. Esta serie de escritos está claramente influenciada por la lectura de manifiestos políticos y, por ende, sus textos son más largos y estructurados. En esta serie, la retórica utilizada resulta más radical que en *Truism*, por ejemplo, en una de los textos de *Inflammatory Essays*, la artista escribe en letras mayúsculas: “La debilidad es esclavitud. Incendia el sistema que no tiene ningún espacio para ti, levántate triunfante de las cenizas. El fuego purifica y libera energía...deja que las flamas devoren al enemigo”⁶⁵. Esta retórica incendiaria semejante a la de un manifiesto revolucionario reaparece con el siguiente texto de la serie:

“La gente tiene que pagar por lo que tiene, por lo que roba. Has vivido de la abundancia de la tierra. Ahora eres es el cerdo que está listo para sacrificio. Eres el viejo enemigo, la nueva víctima. Cuando tu hagas algo horrible espera retribución en especie (...) los pobres que has robado e ignorado están impacientes (...) eres demasiado depravado para reformar, demasiado traicionero, demasiado repulsivo para la piedad (...)”⁶⁶

⁶⁵ Weakness is slavery. Burn down the system that has no place for you, rise trimphant from the ashes, fire purifies and realeases energy...let the flames devour the enemy (C.f: David Joselit, op. cit. p. 427)

⁶⁶ People must pay for what they hold, for what they steal. You have

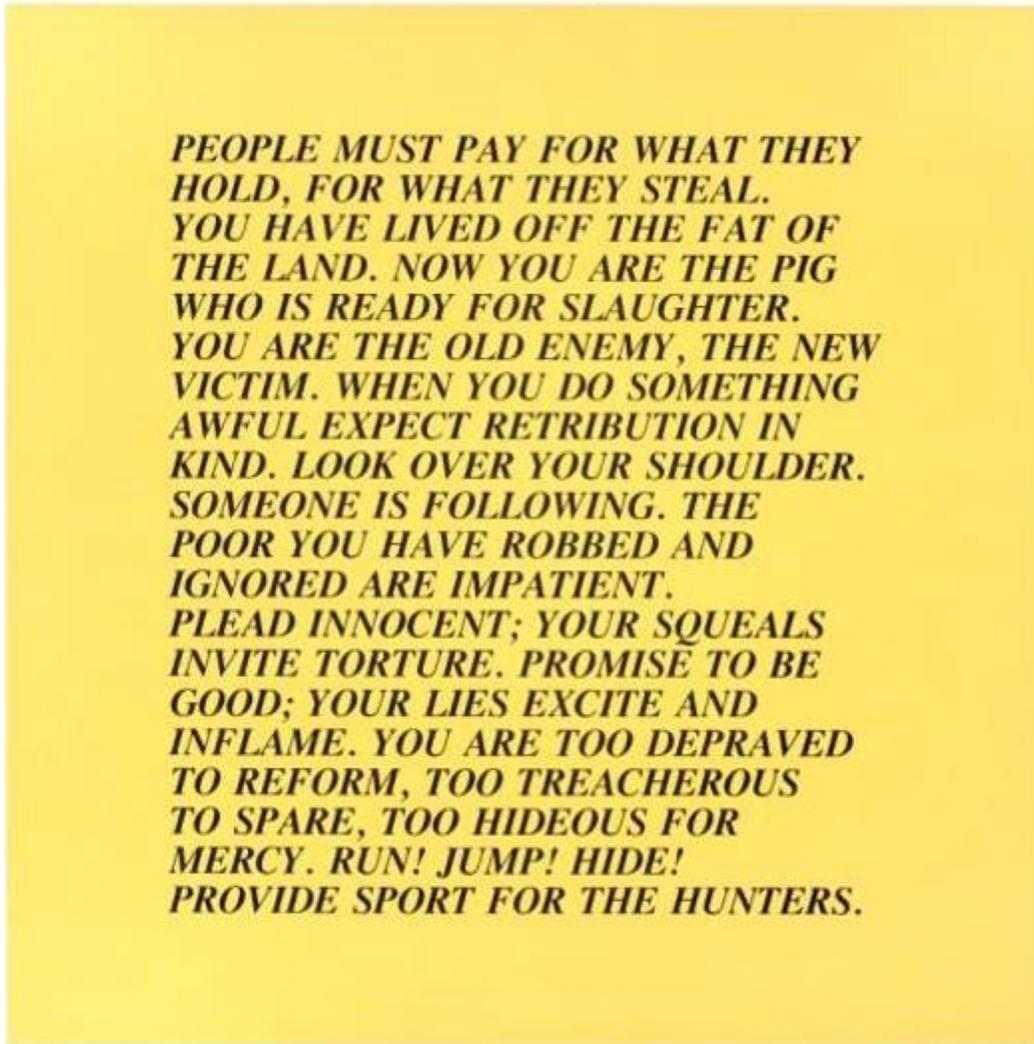
En efecto, *Inflammatory Essays*, imitan una retórica revolucionaria semejante a la del canónico Manifiesto del Partido Comunista (1848)⁶⁷, y explora las contradicciones y consecuencias posibles al integrarlo a un espacio público. En tanto manifiesto, la voz de los textos parece una voz colectiva, es por esto que es posible sostener que estos textos, carentes de referencias exactas, suponen un deliberado ocultamiento de la autoría que acerca los Essays de Holzer a los Statements de Weiner. Como se ha señalado, en los textos de Holzer está ausente cualquier nombre que identifique al autor de los textos, o incluso cualquier referencia espaciotemporal. La artista nunca escribe "Yo considero que ...", ni especifica espacios ni temporalidades, y esto se debe, en gran medida, a que los textos de Holzer se encuentran interconectados con el espacio público que les circunda, de este imitan su despersonalización y el anonimato, así como sus implicaciones políticas. De este modo, estos textos de Holzer, no obstante su contenido diverso, se inoculan de la anonimidad del espacio en el cual se exhiben, además de ser una constatación del perfil mercantil del espacio de las ciudades, su filiación privada que prima sobre la tenue sombra de lo común.

Para estos ensayos públicos Holzer hará impresiones sobre papel de colores que se colocaban a modo de mosaico sobre una pared de Manhattan escogida según la relación con el texto. Cada hoja se colocaba con intervalos de una semana de tal modo que la transformación del espacio se extendiera lo máximo posible, esta intervención urbana tenía la finalidad de denunciar y exhibir todo abuso de

lived off the fat of the land. Now you are the pig who is ready for slaughter. You are the old enemy, the new victim. When you do something awful expect retribution in kind (...) the poor you have robbed and ignored are impatient. Plead innocent; your squeals invite torture. Promise to be good; your lies excite and inflame. You are too depraved to reform, too treacherous to spare, too hideous for mercy" Disponible en: (C.f: <http://web.mit.edu/eddielwo/Poetry/Essays>) [consulta: 9 de junio 2016]

⁶⁷ Holzer así lo consigna en su entrevista con Jeanne Siegel en 1985: "For the Inflammatory Essays, for instance, I read Mao, Lenin, Emma Goldman, Hitler, Trotsky, anyone with an axe to grind" (c.f: <https://msu.edu/course/ha/452/holzer.html>) [Consulta: 14 Junio 2016]

poder político. Sin embargo, al montar estos panfletos en los muros blancos de la galería, como ocurrió en 1993 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa), estos escritos partisanos y revolucionarios, extendían sus significados al entrar en plena tensión con los significados de la institución galerística y museística al considerarlos "espacios cargados ideológicamente de contradicciones sociales"⁶⁸



Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1979-1982 Litografía Offset sobre papel. 54.2 x 54.2 cm

⁶⁸ "The manipulation of gallery and museum spaces as ideologically-charged sites of social contradiction" (David Joselit, op. cit. p.57)

Un trayecto distinto a esta tendencia de crítica política lo comprobamos en su siguiente serie, *Living* (1980-1982), en la cual se aleja de los grandes tópicos de la cultura occidental y de la retórica revolucionaria, para explorar aquellos aforismos referentes a la vida cotidiana que ya habían sido prefigurados en *Truism*. En *Living* la artista escribe observaciones fragmentarias, esbozos sobre la vida cotidiana. Los textos parecen ser tan inicuos, y lúdicos que recuerdan el cambio de paradigma que realizó Robert Morris al integrar lo azaroso y el juego en la escultura. En *Living*, por ejemplo, se pueden leer notas como: “Por la noche es un alivio ver a una chica caminando hacia o detrás de ti. De este modo eres mucho menos propenso a ser asaltado”⁶⁹ Y “Más de una vez he despertado con lágrimas corriendo por mis mejillas. He tenido que pensar si estaba llorando o si es involuntario, como babear”⁷⁰.

⁶⁹ “After dark it’s a relief to see a girl walking toward or behind you. Then you’re much less likely to be assaulted” (Disponible en: <http://www.walkerart.org/collections/artworks/after-dark-it-is-a-relief-to-see-a-girl-walking-toward-you-or-behind-you-then-you-are-much-less-likely-to-be-assaulted-dot-from-the-living-series>)

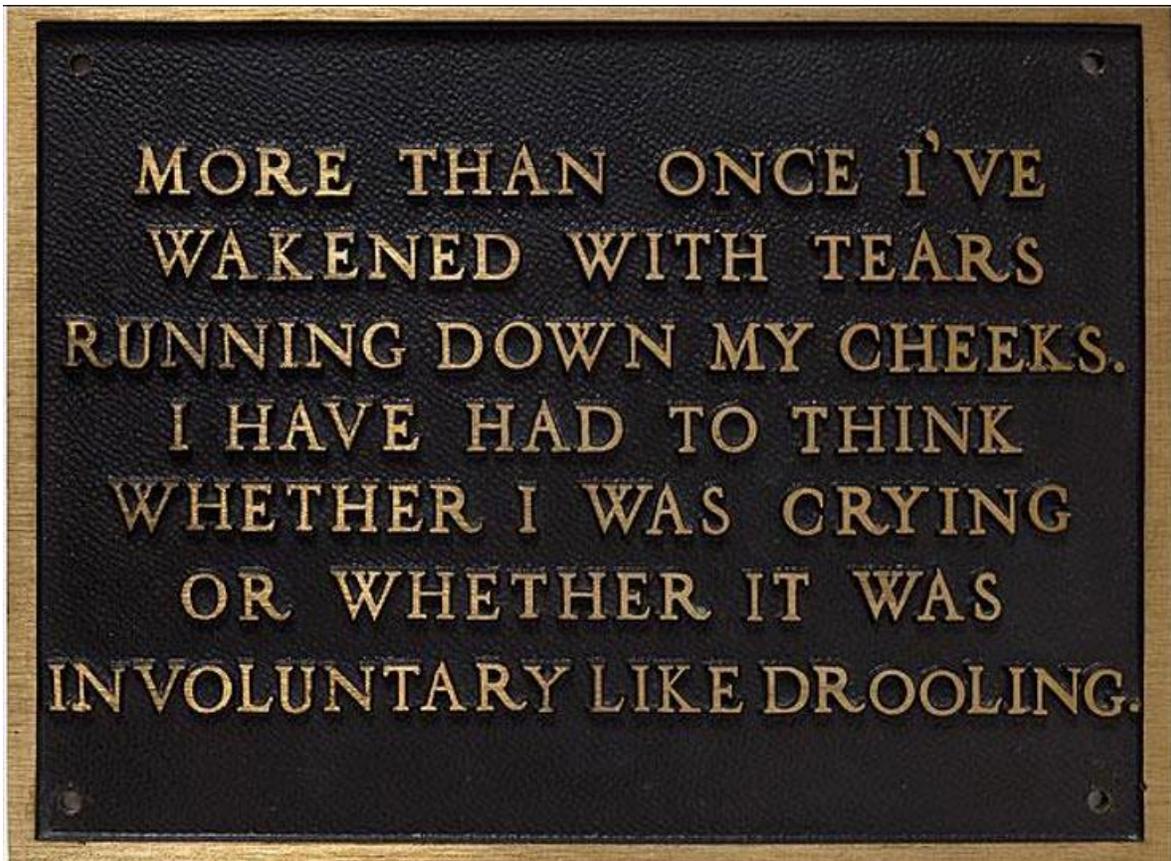
⁷⁰ More than once i've awakened with tears running down my cheeks. i have had to think whether i was crying or whether it is involuntary, like drooling (*ídem*)



Jenny Holzer, de *Living*, 1980-82 (Vista de la instalación, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Massachusetts, EE. UU., 1987).

Sin embargo, estas notas superan su aparente trivialidad al escribirse en bronce en muros del espacio público de Nueva York, como si se tratara de las placas conmemorativas de monumentos. En este caso es evidente cómo el espacio y el soporte son elementos fundamentales en la concepción de la obra, en esta instalación el espacio y el soporte parecen corresponderse, sin embargo el contenido textual de la obra y su texto de contenido individuales, pareciera que

trastoca la concepción cotidiana del espacio público. Las placas de esta instalación, al contrario de lo que pudiera pensarse a simple vista, no conmemoran ningún suceso histórico, ni de importancia pública, sino que tratan de hacer perenne un testimonio trivial como símbolo del individuo, de sus voliciones y anhelos, en el espacio urbano como lugar de los intereses de mercado.



Jenny Holzer, *Living*, 1997, placa de bronce, 19.2 x 25.4 cm

Escritura electrónica

El uso de pantallas digitales como el famoso Spectacolor Board en Times Square es otro soporte que comienza a usar a finales de 1982 para escribir sus textos. Será a partir del uso electrónico que su obra comienza a adoptar nuevos alcances y provocará la decantación por instalaciones internas completas. Así uno de los reconocimientos más grandes en la carrera de Jenny Holzer fue la creación del

pabellón norteamericano de la Bienal de Venecia de 1990. En esta instalación, el texto pertenece a su serie *Mother and Child* y consiste en un monólogo de una mujer que discurre en torno a sus anhelos como madre. Los materiales, que replican la intensidad contrapuntística en Holzer, serán mármol y tableros LED. Las referencias formales de esta pieza serán evidentemente minimalistas, la poética mínima de Donald Judd, Sol Lewitt, y Dan Flavin tienen en esta instalación una resonancia múltiple. En el texto de la instalación transcrito en dos soportes diametralmente distintos: tableros LED y mármol, se podía leer: “(...) Ella debe permanecer bien porque su mente no ofrecerá ningún escondite si la enfermedad o la violencia la encuentran. Quiero ser más que su custodia y que un amigo del verdugo (...)”⁷¹.

En esta instalación es manifiesta la atención de Holzer en el espacio o los espacios que circundan la pieza, el texto entra en relación con el espacio que lo contiene, es decir, el espacio blanco y neutral de la galería, que es intervenido y trastocado por la inclusión de pensamientos de índole personal. Además en esta obra el espacio de la ciudad de Venecia se vuelve importante en la elección de los materiales y en la concepción de la instalación como conjunto: “La piedra (en la instalación) era prominente porque yo estaba tratando de hacer una pieza veneciana (...) Puse suelos de mármol pulido en el pabellón de modo que las signos se reflejaran en ellos. La laguna hace lo mismo por Venecia”⁷².

⁷¹ “...She must stay well because her mind will offer no hiding place if illness or violence finds her. I want to be more than her custodian and a friend of the executioner...”. (C.f Diane Waldman, op. cit, p. 13).

⁷² The stone was prominent because I was trying to make the piece Venetian (...)I put polished marble floors in the pavilion so the signs would be reflected in them. The lagoon does the same for Venice. (C.f: David Joselit. *op. cit.* p 13.



Jenny Holzer, Pabellón Norteamericano de la Bienal de Venecia, 1990, Textos de serie *Mother and Child*, 1990, Marmol y doce tableros LED (290 x 14 x 10). Instalación Galería A Pabellón de los Estados Unidos en la 44 Bienal de Venecia.

La escritura en el campo pictórico

La función que tiene el lenguaje escrito como vehículo comunicativo por excelencia, descubierta por Holzer desde *Diagrams* y *Truism*, y que definirán el derrotero de su producción futura con *Inflammatory Essays* y *Living* tiene una veta de crítica política que explora a profundidad en su última serie pictórica y que de algún modo es continuación de esa atención al lenguaje como crítica del poder político explorada ampliamente en algunas sentencias de *Truism* y en la serie *Inflammatory Essays*. En *Redaction Paintings* (2005) Holzer regresa a la pintura que había suspendido desde principios de los años setenta. Esta vuelta a la pintura implica una síntesis de temas y estrategias exploradas con anterioridad tras su paso por estrategias posconceptuales pues estos nuevos cuadros son enriquecidos con

sus exploraciones y descubrimientos textuales y contextuales realizados en más de cuatro décadas de producción.

A principios del siglo XXI la artista deja de escribir textos para sus obras, para comenzar a citar a otros autores. Con ello expande las posibilidades del texto, sus funciones y sus resonancias, además de volcarse completamente a una estrategia textual no-creativa y de edición de textos como la propugnada por Kenneth Goldsmith. En esta nueva faceta Holzer se ha concentrado en la edición de textos, a la recopilación de ideas y citas de otros autores que dialoguen con el soporte y con el espacio de exhibición:

“Dejé de escribir mis propios textos en el año 2001. Me percaté que no pude decir lo suficiente, así que con un gran gusto que recurrí a los textos de otros (...). Lo que me gusta es la lectura, no la escritura. He leído bastante durante muchos años, y ahora mi lectura va desde la ficción hasta documentos desclasificados de los cuales estoy realizando pinturas”⁷³

En esa serie los textos se hacen más complejos al referir, como en Teresa Margolles, a problemáticas específicas, con ello radicaliza su veta política: “Exhibir documentos sobre la tortura es una forma de protesta, mostrar poemas de amor no lo es”⁷⁴ comenta la artista sobre esta trabajo de exhibición de textos.

En cuanto a las referencias formales de estos cuadros abstractos, Holzer volverá a los mismos artistas que en sus inicios con la pintura, que, por otro lado, constituyen referentes clásicos de la abstracción: Malévich, Mark Rothko (Daugavpils, Letonia, 1903-Nueva York., EE.UU., 1970) Morris Louis (Baltimore, EE.UU., 1912-Washington DC, EE.UU., 1962) Agnes Martin (Macklin, Canada,

⁷³ “I stopped writing my own text in 2001. I found that I couldn’t say enough adequately, and so it was with great pleasure that I went to the texts of others (...).My pleasure is in reading and not in writing. I’ve read quite a bit for many years, and now the reading ranges from fiction to the declassified documents from which I’m making paintings” (c.f. “Jenny Holzer: "For 7 World Trade" and "Redaction Paintings", (Disponible en: <http://www.art21.org/texts/jenny-holzer/interview-jenny-holzer-for-7-world-trade-and-redaction-paintings>) (Consulta: 19 de febrero de 2017).

⁷⁴ “Presenting the documents about torture is a protest. Showing love poems is not” (*ibid*)

1912- Taos, EE. UU., 2004) Robert Ryman (Tennessee, EE.UU., 1930) entre otros.

Las líneas sobre estos cuadros, ya no serán los aforismos de la artista, sino que pertenecen a archivos desclasificados del gobierno norteamericano que documentan las acciones militares en Afganistán, Irak y en zonas ocupadas por el gobierno estadounidense, como la prisión de Guantánamo, en Cuba. De este modo, el texto tiene una función esclarecedora, pues sirve, como lo ha hecho la artista desde principios de los setenta, para visibilizar contenidos que pretenden ser ocultados por los poderes dominantes, con ello continúa su apuesta pública por la inteligibilidad y la transparencia iniciada desde *Truism*.

Desde la exposición *Endgame* del 2012, su primera exhibición pictórica, el algoritmo del texto como agente develador, se convierte en una estrategia fundamental a partir de la conjunción entre pintura y texto. En sus series *Top Secret*, por ejemplo, título que hace referencia al nivel más alto de restricción para el acceso a documentos gubernamentales, las referencias formales de las piezas pertenecen al Suprematismo de Malévich, sólo que estos cuadros, que citan la poética del artista ruso, son realizados sobre los restos textuales de un documento desclasificado del gobierno norteamericano en el cual sólo se alcanza a percibir una pequeña parte del texto completo mientras que lo demás permanece oculto.



Jenny Holzer, *TOP SECRET Guidelines*, 2011, óleo sobre lino, 147 x 111 cm

De esta manera, los cuadros de esta serie, ponen en tensión el texto gubernamental, con la obra pictórica.

Esta serie de cuadros puede concebirse como una síntesis completa de temas y preocupaciones de su carrera artística, pues Holzer conjuga los hallazgos formales del expresionismo abstracto y el interés por lo contextual, herencia de las obras posconceptuales. Bien vistas, estas obras son ventanas en las que se vislumbra la historia desde la abstracción al pos conceptualismo, y la historia misma del desarrollo de la artista norteamericana en la cual, como pudimos apreciar en este breve recorrido por algunas de sus series, persisten los tres elementos que interactúan para componer la obra: texto, soporte y espacio, mientras que el texto, aunque de manera más o menos soterrada, continúa siendo un medio para develar información imprescindible para los espectadores.



Jenny Holzer, *Resently in the United States*, 2014, óleo sobre lino, 203.2 x 157.5 cm. Texto:
Gobierno de los Estados Unidos de América.

3.5 Recepción y relaboración en Teresa Margolles

Esta estrategia de publicación del texto en el espacio público o galerístico resulta tan importante que podemos encontrar sus relaboraciones y enriquecimiento en artistas mexicanas como Teresa Margolles (Sinaloa, México, 1963), artista que ha centrado su trabajo en los vestigios materiales de la violencia, la muerte y sus correlatos en el sufrimiento humano. Para ello la artista ha recurrido como material a todo aquellos paratextos que aluden a la muerte y a la naturaleza orgánica del cuerpo humano: fluidos, secreciones, tejidos orgánicos, así como a la escritura.

En efecto, siguiendo su propia línea de investigación, Margolles ha trabajado con texto en proyectos como *Recados Póstumos* (2006) y *Decálogo* (2007), en ambos proyectos, no obstante las distancias entre la artista estadounidense y la mexicana, hay un diálogo de estrategias. *Recados Póstumos*, por ejemplo, se trata de una intervención textual en el espacio público y sus soportes son las marquesinas de los teatros y cines abandonados de la Ciudad de México, Guadalajara y el estado de Puebla que nos recuerdan el proyecto de *Theater Marquees*. Los textos, en este caso, tratan de exhibir los vestigios textuales de muertes violentas y se trata de la transcripción de los mensajes de despedida que dejaron personas a familiares antes de cometer suicidio. Por eso la artista señala que: “En mi obra hablo del dolor de las personas que han perdido a sus seres queridos, del vacío que deja un asesinato en una familia. No son números, sino gente con nombre y apellido; vivimos en un país que llora”⁷⁵.

Estos mensajes son montados sobre las marquesinas de los cines abandonados junto a la edad del autor de los textos, para visibilizar las dinámicas de la violencia y su operación en el vida de personas concretas: "perdón ma y pa no me extrañen ni me lloren hagan de cuenta que me fui de viaje y volveré. 14

⁷⁵ C.f Alejandra Ortiz Castañares, "Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles" La Jornada, Jueves 11 de junio de 2009. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/cultura/a03n1cul> . (Consulta:18 de febrero 2017)

años". Mientras que en otro recado póstumo una mujer de treinta tres años de edad escribe a su cónyuge:

Pensé mucho en animarme pero sé que es lo mejor para ti te pido que no me veles aquí dile a mi madre y a mis hijos que me velen en casa de mi madre y por favor no vayas a verme cuida mucho a mis hijos y que seas feliz adiós te dice la fea la asquerosa que siempre odiaste adiós para siempre



Teresa Margolles, *Recados Póstumos*, 2006, Cine Tonallan, Guadalajara, Jalisco.

Esta exhibición pretende hacer visibles para el espacio público las dinámicas de la violencia en el ámbito privado, una estrategia de exploración de vestigios textuales de la muerte que continúa con la pieza *Decálogo* (2007), una transcripción de los decretos de organizaciones criminales mexicanas sobre la pared más grande del Museo Experimental El ECO. En este trabajo el concepto cristiano de ley divina, necesaria y eterna, se remplazada por los apotegmas de las organizaciones criminales pues son estas quienes, en muchos casos, detentan el monopolio de la violencia y se erigen como una providencia todopoderosa.

Violencia que desde el año 2006 no deja de tener un aumento exponencial. Según algunas estimaciones en el año 2007 ocurrieron cerca de 2826 muertes violentas vinculadas a las organizaciones criminales mientras que un año después, en 2008, los homicidios dolosos ascendieron a 6838⁷⁶. En estos primeros años de la guerra al narcotráfico de la presidencia de Felipe Calderón (2006-2012) Teresa Margolles compila algunos de los mensajes, o fragmentos de estos, asociados a este clima de terror: “Para que aprendan a respetar”, “Ver, oír y callar”, “Por hacer una llamada anónima”, “Hasta que caigan todos tus hijos” “Para quien no las cree y no tengan lealtad”, “Te alineas o te alineamos” “Por avergonzarse de su tierra”, “Así terminan las ratas”, “Venganza eterna”.

Estos mensajes son exhibidos sin su contexto particular, sin señalar de dónde fueron escogidos de qué *narcomanta*, pues a la artista trata de exhibir que cada homicidio, tiene igual importancia y evidencia los peligros de un Estado fallido:

“Cada sentencia participa de un asesinato, no son sólo frases al azar, no son poemas. Cada frase viene acompañada de un cuerpo, de una pérdida, que no me importa de qué lado sea, el dolor es igual. No estamos hablando de los buenos ni de los malos. Estamos hablando que de ambos lados estamos perdiendo. Estamos perdiéndonos”⁷⁷

Un testimonio que no deja de ser actual si consideramos que para la primera mitad del sexenio del presidente Peña Nieto, los homicidios dolosos suman más de 65 mil⁷⁸, es decir, se registra un aumento exponencial de la violencia. Los textos de estas series de Teresa Margolles son el testimonio de la violencia de nuestro

⁷⁶ Roberto Saviano, *Cero Cero Cero*, Madrid, Anagrama, 2014, p. 89.

⁷⁷ Arturo Jiménez, “Indaga artista las secuelas de la violencia del narcotráfico”, *La Jornada*, México, 22 de enero, 2008. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>, Indaga artista las secuelas de la violencia del narcotráfico Consulta: 18 de febrero de 2017.

⁷⁸ “Suman 65 mil 209 homicidios dolosos a medio sexenio de EPN”, *Sin Embargo*, México, 25 de enero, 2016. Disponible en: (<http://www.sinembargo.mx/25-01-2016/1606331>), Consulta: 18 de febrero de 2017.

tiempo, su publicación en el espacio público y galerístico, que parece ser un imperativo para la artista, es una forma de diagnosticar una enfermedad que sufre una sociedad completa. Tanto Margolles como la última serie de Holzer, como vemos, comparten estrategias para evidenciar las problemáticas políticas y sociales actuales a través del emplazamiento de la escritura en espacios específicos.



Teresa Margolles, *Decálogo*, 2007.

CONCLUSIONES

Con el estudio de la obra textual de Jenny Holzer profundicé en algunas problemáticas presentes desde mi primer proyecto pictórico de la FAD que versaba sobre las distancias, contrastes, o relaciones posibles entre la escritura y la imagen. Las polaridades entre estos dos lenguajes pudieron ser exploradas apoyándome en la obra de artistas como Jasper Johns (Georgia, EE.UU., 1930), Cy Twombly (Virginia, EE.UU., 1928-2011, Roma, Italia), y, más reciente, Jonathan Lasker (Nueva Jersey, 1948), en cuyos trabajos exploré la posibilidad de relacionar texto y pintura mediante el trabajo plástico de caracteres y grafismos.

Evidentemente el estudio de la obra de Holzer y de sus estrategias textuales, entre las que resaltamos su composición tripartita y la escritura como agente develador del espacio, implican una ampliación de estas referencias pictórica pues ayudan a comprender las posibilidades del texto como material escultórico que puede prescindir de los soportes tradicionales para intervenir espacios públicos. Con el estudio de estas estrategias textuales, podemos entender la escritura como una actividad disruptiva con incidencia en contextos y sitios específicos.

Más ¿qué tipo de escritura es posibles para el espacio público? como pudimos vislumbrar en este trabajo, los artistas se benefician de la ingente información disponible en los medios contemporáneos, y tiene la posibilidad de actuar como curadores de textos para poner en circulación todo tipo de discurso, e incluso, como sucede en algunos trabajos de Holzer, criticar esta marea interminable de producciones textuales, esa polifonía de *modus loquendi*, que abarcan desde la publicidad hasta los documentos desclasificados, los *narcomensajes*, o los testimonios de vidas privadas y que en muchos casos reflejan una ideología dominante. En efecto, el artista (tanto desde las artes visuales como desde la literatura) puede tener como estrategia de producción no-original la exhibición de la compleja trama del

discurso contemporáneo y la crítica a la corrupción del lenguaje, sus usos por intereses económicos, criminales o políticos, en suma, el uso ideológico del lenguaje. De alguna manera una contra-publicidad no muy distinta a la utilizada por Diógenes de Enoanda (Siglo II) al exhibir el pensamiento epicureísta en los sitios de comercio en la antigua Licia. Del cual Onfray (Argentan, Francia, 1959) nos dice algo que podría aplicarse a estos artistas textuales y públicos:

Diogenes de Enoanda invierte una fortuna con el único objetivo de enseñar al hombre común, de cuidarlo, de curarlo de sus miedos, sus temores y sus angustias. La sociedad de la época parece completamente dominada por la incertidumbre y la ignorancia del mañana: cruje, se agrieta, está a punto de explotar. Nadie lo sabe, solo el inconsciente de naturalezas particularmente sensibles puede registrar las sacudidas sísmicas de una civilización que tiene las horas contadas (...)⁷⁹

Queda claro que estas estrategias textuales de larga tradición se pueden proponer como una vía pertinente de producción actual, sobre todo si pensamos en las aportaciones de artistas como Holzer en las cuales colaboran texto y tecnología. Sin embargo todas estas aportaciones del arte estadounidense, que hicieron de la escritura un material artístico, pueden ser adoptadas en otros contextos con un cariz más crítico y urgente como en las obras textuales de Margolles. Lo anterior reforzaría ese algoritmo y función del texto como agente develador en el marco de problemáticas sociales concretas.

Con este tipo de obras se buscaría explorar las posibilidades del lenguaje que vislumbraba Luis Villoro: “el concepto de ideología abre un nuevo campo de investigación: el de los usos sociales del lenguaje como procedimiento de mistificación”⁸⁰ En efecto, este campo de investigación, en el que trabajan artistas como Jenny Holzer y que es prolongado por los proyectos textuales de Teresa

⁷⁹ Michael Onfray, *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*, Marco Aurelio Galmarini (trad.), Barcelona, Anagrama, 2007, p. 28

⁸⁰ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 32.

Margolles, puede efectuarse desde las producciones artísticas contemporáneas. Al utilizar la escritura como medio para evidenciar abusos de poder o exponer la mistificación del lenguaje en toda retórica contemporánea como la publicidad o la política, se realiza una apuesta más que por un arte comprometido sin más, una apuesta pública por la inteligencia. Un intento de construir un orden más racional de vida en común a través de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Battcock, Gregory. Ed. "La Idea como Arte. Documentos sobre el Arte Conceptual", Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Barthes, Roland, "El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura", Barcelona, Paidós, 1998.

Belejová, Katarína. "Comparison of Social Criticism in the Works of Barbara Kruger and Jenny Holzer" Tesis maestría, Universidad Masaryk, República Checa.

Benjamin, Walter. "La Obra de Arte en la época de su Reproductibilidad Técnica". México, Ítaca, 2003

Miazgowicz, Britt, "YOU ARE RESPONSIBLE FOR CONSTITUTING THE MEANING OF THINGS: Examining Jenny Holzer's Progressively Complex Textual Constructs" (2010). Open Access Theses. Paper 33.

Danto, A. C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Traducido por Consuelo Bergués. España, Paidós, 2004.

_____ "Robert Morris" en La Madonna del Futuro: Ensayos en un mundo del arte plural, 83-93. Traducido por Gerard Vilar, Barcelona: Paidós, 2003.

Genette, Gérard, "Palimpsestos". Traducido por Celia Fernández Prieto. España, Taurus, 1989.

Guasch, Anna Maria, "El arte Conceptual y sus tendencias" En El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural, 165-195. España: Alianza, 2002.

Hoagland, Tony, "Reconocimiento, Vértigo y Pasión por lo mundano", en "Reinventar el lirismo. Problemas Actuales sobre Poética", México, Valparaíso, 2016.

Fox, Peter Holden, "Textual Apparitions: Power, Language, and Site in the Work of Jenny Holzer" (2007). Tesis de licenciatura, Pomona College, California, EE.UU.

Joselit, David. "Jenny Holzer". Nueva York: Phaidon, 1997.

Juan Vte Aliaga y José Miguel G. Cortés Ed.. "El Arte Conceptual Revisado" Universidad Politécnica de Valencia, España, 1990

Lippard, Lucy R., "Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972", Akal, Madrid, 2004, traducido por M. Luz Rodríguez Olivares.

Marchan Fiz, Simón. "Del arte objetual al arte del concepto" Madrid, Akal, 1994.

Osborne, Peter. "Arte Conceptual" Traducido por Gianni Salinas. Buenos Aires, Phaidon, 2007.

Rhea Anastas y Michael Brenson, Ed. "Witness to Her Art". New York: Center of curatorial Studies Bard College, 2006.

Shelley, Peter, "Rethinking Minimalism: At the Intersection of Music Theory and Art Criticism", (2013). Tesis de Doctorado, Universidad de Washington, EE. UU.

Teun Van Dijk, "Ideología. Un enfoque Multidisciplinario", España, Gedisa. 1998.

Venturi, Robert, "Aprendiendo de Las Vegas", Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Villoro, Luis. "El concepto de Ideología y otros Ensayos", México, F.C.E., 2002

Waldman, Diane. "Jenny Holzer". New York, Guggenheim Museum, 1997.