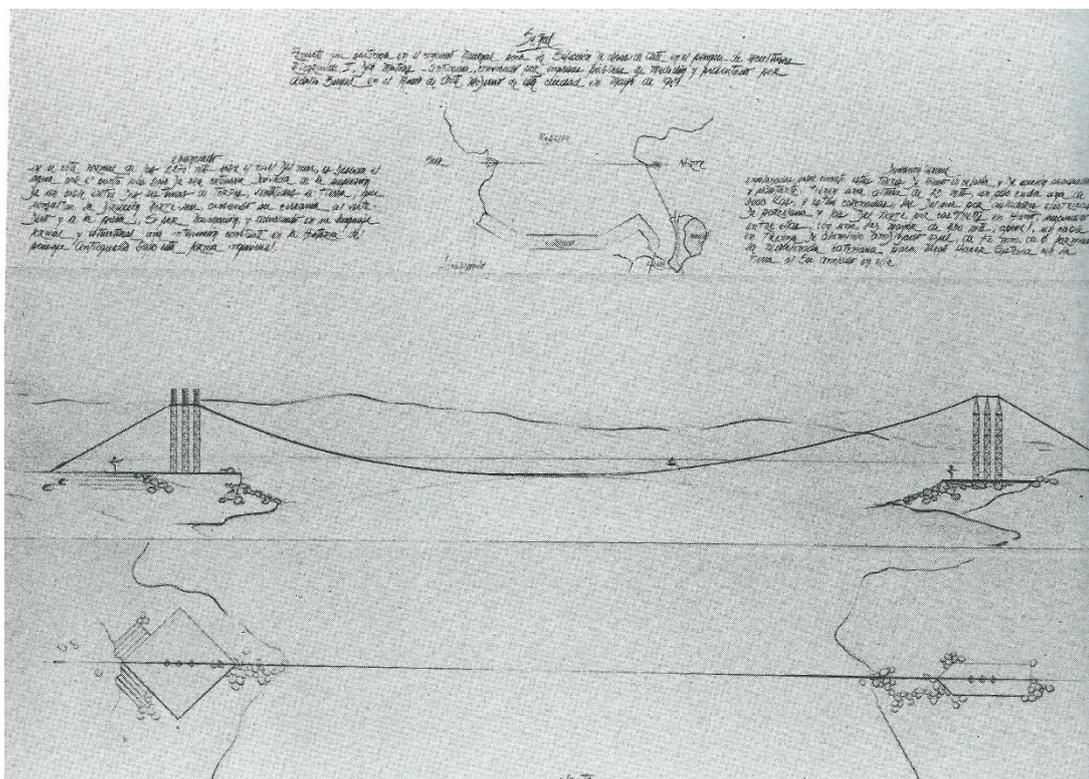


Ausencia e inminencia. Adolfo Bernal y el arte del proyecto¹

Howlin Wolf

Un día de marzo de 1989, el artista Adolfo Bernal presentó al Concurso de Arte Riogrande II uno de sus proyectos más enigmáticos: un par de columnas que sostenían una cuerda de metal. Se esperaba que esta cuerda tocara la superficie de las aguas una vez estas subieran a su máximo nivel, en una especie de beso que solo tendría lugar cuando la hidroeléctrica lograra su máxima capacidad de generación. Una especie de canto a la línea imaginaria que divide el paso de lo imposible a lo probable, de la utopía a lo social, y que introducía una metáfora erótica impensada en un escenario ingenieril.



Concurso Riogrande II. Imagen del catálogo, 1989, p. 16.

Como se recuerda, el concurso logró que su convocatoria fuera atendida por más de setenta artistas colombianos y, entre proyectos de muy diverso tipo, el de Bernal

¹ Texto participante del Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes. Categoría 1: texto largo.

supuso, sin duda, un desafío para los jurados de selección y premiación.² Las imágenes del catálogo nos muestran una propuesta a medio camino entre el diseño, la arquitectura y la intervención natural, en un gesto que recuerda influencias tan diversas como el constructivismo, el *land art* y el conceptualismo. Esta propuesta, como todas las demás, no se llevó a cabo, y permanece como uno de los capítulos más interesantes de la historia del arte imaginario en Colombia, de un “arte de proyectos” que solo puede reconstruirse a través de bocetos y trabajos puramente especulativos.

La tesis de este ensayo es que, a través de obras no realizadas y de propuestas que tuvieron su despliegue en el espacio público, Adolfo Bernal dio a lo procesual y a lo proyectual una de sus articulaciones más importantes en el arte colombiano. Una articulación que, por haber sido hecha en un contexto de provincias, no tuvo el debido reconocimiento y solo recientemente ha empezado a conseguir su lugar en el contexto del arte experimental.

1989 no es un año cualquiera. Es el meridiano de la trayectoria de Adolfo Bernal, de quien se conocen trabajos que se remontan hasta 1974 y que culminan poco antes de su muerte, en el año 2008. De manera que esa cuerda que postula una particular manera de definir la mitad de lo existente termina siendo la metáfora de una larga carrera con ocasionales cesuras, pero también con picos de plenitud e intensa actividad artística, docente y social. Un proceso lleno de epifanías destinadas a disolverse en lo efímero y a sobrevivir apenas en los soportes equívocos del documento.

Conviene diferenciar los proyectos de arte que todos conocemos de lo que aquí podríamos llamar “arte de proyectos”. En el primer caso, estamos frente a la circunstancia más o menos extendida y conocida de presentar una idea para arte. Primeramente se caso las prerrogativas de la comunicación clara y persuasiva. Como se sabe, los proyectos son algo así como la *lingua franca* para el joven artista en busca de una beca y también para el artista de mediana trayectoria que aspira a la financiación o para el artista consagrado que desea hacer una obra de grandes alcances.

Ahora bien, el arte de proyectos, si es que queremos entenderlo como una especie de “género”, o de práctica ya codificada estéticamente, busca con ahínco una formulación

² El Concurso de Arte Riogrande II fue realizado en 1989 por las Empresas Públicas y el Museo de Arte Moderno de Medellín para dotar de una intervención artística a una hidroeléctrica en construcción y recibió postulaciones de los más importantes artistas del momento. El artista Hugo Zapata ganó el concurso, pero esta y otras obras que estaban proyectadas nunca se realizaron. Queda un catálogo que recoge los proyectos y algunos de los textos de la convocatoria.

directa. Procura presentar una idea de manera rápida y acotada, en el entendido de que la formalización es incierta, lo que obliga a aceptar que es posible quedarse en el umbral, en la mera insinuación. En su faceta más fantasiosa o más utópica —esto es, cuando deliberadamente los artistas hacen una propuesta que no se puede realizar—, el arte de proyectos se convierte en el índice de la estética procesual, una confirmación de que el arte reside en la mente y en la capacidad de articular proposiciones.

En muchos de los proyectos del arte colombiano de los años setenta y ochenta —décadas en las que hay un verdadero furor proyectual³—, es evidente que, en muchas ocasiones, los artistas reconocen la imposibilidad de sus propuestas y, por tanto, estetizan la presentación, el planteamiento dirigido al jurado o a la institución, los bocetos, el *statement*, hasta hacer de su obra algo puramente imaginario. El caso de Juan Camilo Uribe y sus propuestas de realización imposible, que se burlan de las convocatorias y de los “criterios de evaluación”, es ilustrativo. La utilidad se convierte en una forma de la heteronomía que el artista “libre” busca revertir en la única zona parcialmente autónoma que le queda: la enunciación.

La obra de Adolfo Bernal hace suya esta paradoja y formula algunas repuestas parciales, especialmente en lo que atañe a la visión del presente y el futuro, que son los extremos en que se mueve el arte vinculado con proyectos. “¿Por qué opta la gente por elaborar un proyecto en vez de limitarse a navegar hacia el futuro sin las restricciones que éste impone?” se pregunta Boris Groys⁴. Acaso porque el proyecto nos permite obtener reconocimiento social, más allá de que al trabajar de esa manera se debe partir de la misma improbabilidad.

Desde 1974 hasta finales de la década del ochenta, la obra de Adolfo Bernal se caracteriza por tener frentes de trabajo en el lenguaje, en el espacio público y en la exploración profunda de ideas artísticas. Se trata, sobre todo, de emplazamientos en lo probable y lo posible. Zonas de autonomía parcial que comienzan y terminan cuando se concretan —o se desechan— las ideas. Las técnicas y los géneros artísticos son aquí, sobre todo, herramientas para dar soporte a una declaración y exponer una idea, realizable o no, pero que siempre tiene una vocación de anticipación.

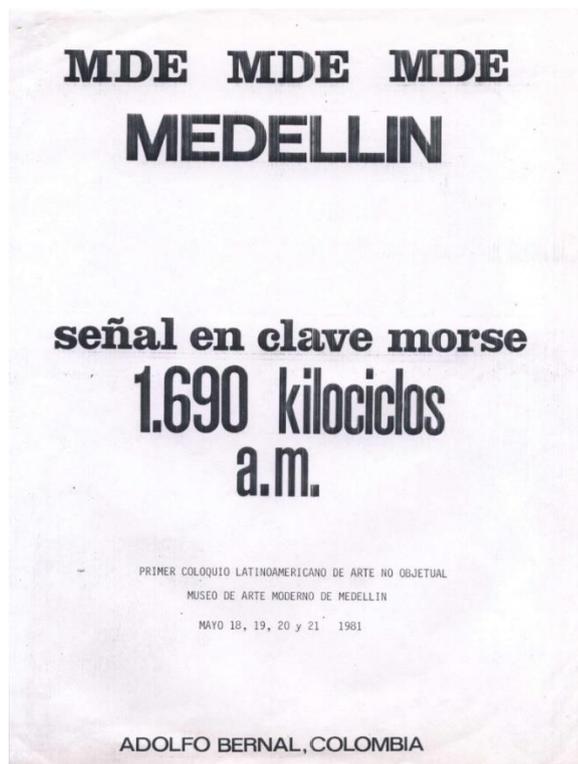
³ Un censo heterogéneo del concurso muestra a artistas como Antonio Caro, Doris Salcedo, Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez, Bernardo Salcedo y Miguel Ángel Rojas.

⁴ Groys, Boris. “La soledad del proyecto”. *Antología*. México, COCOM Press, 2013, pp. 69-78. Disponible en: [http://cocompress.com/files/gimsgs/Boris%20Groys_Antologia\[cocompress\].pdf.pdf](http://cocompress.com/files/gimsgs/Boris%20Groys_Antologia[cocompress].pdf.pdf) Recuperado: 2 de abril de 2017.



Carteles de la serie *Obra impresa/urbana*, 1979.

Como sabemos, el trabajo de Bernal tiene un punto de inflexión en el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981. Entre muchas obras y actividades de ese evento legendario, la obra de Bernal fue la que más claramente asumió los postulados del no-objetualismo defendidos por el crítico Juan Acha. De la participación de Adolfo Bernal, cabe resaltar una pieza sonora, transmitida por frecuencia radial durante el tiempo de duración del evento. El mensaje transmitido no podía ser otro que la sigla de la palabra Medellín, bien conocida por los radioaficionados, MDE, la cual se revelaba como una especie de acertijo o llamada de auxilio imperceptible —o por lo menos perceptible para los que tuvieran disposición a escuchar las señales sutiles—.



Señal: MDE. Aviso sobre emisión sonora.
18-21 de mayo de 1981. Frecuencia: AM, 1690.

De hecho, como tema, Medellín se ve en casi todas las piezas posteriores de Bernal, como ocurrió un año después con el enterramiento de una placa con el nombre de la ciudad, que reposa hasta hoy bajo los jardines del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia —en ese entonces Museo de Antropología—. Si con la señal sonora Bernal daba lugar a “la ciudad ausente” —si quisiéramos usar el título de la novela de Ricardo Piglia—, con el enterramiento la confinaba a una localización que resultaba hartamente premonitoria⁵.

⁵ El mismo Ricardo Piglia, en el primer tomo de su diario, recientemente publicado, se refiere así a la idea de la ciudad que ronda al artista que solo la puede proyectar de manera “negativa”: “La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” [...] “La diminuta ciudad es como una moneda griega hundida en el lecho de un río que brilla bajo la última luz de la tarde. No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo, y posee la condición del arte, que se desgasta, no envejece, ha sido hecha como un objeto inútil que existe para sí mismo”. Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2015, p. 274.



Señal: Medellín. Acción en el Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia, hoy Museo Universitario, Medellín, 1982. Dimensiones de la placa en fundición: 53 x 15 cm.

Estas obras postulan una relación con la temporalidad humana en varios niveles: en un nivel hermenéutico, pues se trata de obras habitadas por lo diferido, por una comprensión que sólo puede aparecer en el futuro, cuando las obras, en tanto actos comunicativos “anómalos”, logran terminar de decir lo que tienen que decir; en uno pragmático, pues se trata de obras que solo se pueden experimentar a través de las referencias indirectas que dan los documentos, ya que fueron proyectos sin realización o acciones efímeras; y en un nivel social, porque se convierten, con su posteridad, en obras sobre Medellín y la atroz realidad social que la ciudad vive en los años siguientes; se trata, si se quiere, de obras que, de acuerdo con Thomas McEvilley, ven crecer su contenido a medida que revelan su persistencia en el tiempo⁶. Para simplificar, la señal de auxilio de 1981 encuentra su complemento en el funeral discursivo de 1982, lo que convierte a ambas piezas en uno de los más especiales dípticos del arte contemporáneo en Colombia.

Mientras la cuerda del proyecto de Riogrande pactaba un encuentro entre el agua y el aire, entre el lleno y el vacío, la señal sonora y el enterramiento dejaban en suspenso un acto de habla solo comprensible en el futuro. Apenas con el arribo de la realidad conflictiva que instauraron el narcotráfico, la corrupción y la violencia, los dos balbuceos de Bernal lograron articularse en un acto de habla coherente y significativo. La relación que estas obras establecen con la historia por venir recuerda lo planteado por el antropólogo Néstor García Canclini, quien estima como propiedad fundamental del arte su capacidad poner de presente el estado de inminencia en que vivimos⁷.

⁶ Mc Evilley, Thomas. “Sobre la manera de disponer nubes”. *De la ruptura al “cul de sac”. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007, pp. 105-126.

⁷ García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.

Estas dos señales de Bernal son, acaso, y sin decirlo específicamente, las dos más importantes obras sobre la violencia que se han hecho en el arte conceptual antioqueño. La ciudad, sus problemáticas, sus trampas, sus intersticios de miseria y de dolor, están merodeando en ese enterramiento y en esa llamada de auxilio, que anticipan y predicen la catástrofe, no al modo de la prédica ni al modo de las representaciones atravesadas por la obviedad. Como en *El tren de la muerte*, obra con la que Débora Arango anticipó la barbarie subsiguiente, Bernal advertía del desamparo que aguardaba a la “segunda ciudad” del país.

Los proyectos de Bernal se multiplican en la década del ochenta, no solo en su número sino en sus dimensiones. Mientras unos parecen referirse a la relación que los habitantes tienen con la ciudad, otros interrogan la comunicación y las relaciones sociales. Y algunos más se ocupan de los vínculos con la misma experiencia del tiempo. La alusión es doble, porque el proyecto termina haciendo referencias inevitables a la ciudad y a la sociedad como proyectos en sí.



Señal: Norte. Intervención con cal agrícola en la Unidad Deportiva de Castilla, 1983.

No en vano, Bernal decide poner por título a sus acciones el discreto, genérico y a la vez elocuente nombre de *Señal*. Un arte que aparentemente es solo un comentario semiótico, pero que agudiza la comprensión de lo real. Una de estas primeras “señales” es, precisamente, una intervención en la cancha de fútbol de la Unidad Deportiva del barrio Castilla, un asentamiento pobre de la comuna noroccidental, consistente en una gigantesca flecha de cal agrícola que apuntaba hacia el norte del Valle de Aburrá. El comentario no pudo ser más elocuente y simple. Y coincidió, además, con lo que muy poco después expresarían Víctor Gaviria en su película *Rodrigo D. No futuro*, filmada

en la misma zona de la flecha, y Helí Ramírez en sus poemas descarnados sobre la misma comuna —la número cinco— donde queda el barrio Castilla.

Una ciudad que eligió a través de su clase dirigente densificar el norte para generar valor y especulación inmobiliaria en el sur había acabado por entregar a la marginalidad, la miseria y la violencia uno de sus polos de desarrollo. La señal de Bernal era un llamado de atención, que complementaba la emisión sonora y el enterramiento de dos años antes, definiendo la ciudad a través de sus ausencias y omisiones para producir un gesto político simple y contundente. En vez de hacer lo que después se volvería habitual con el arte relacional, Bernal no se comportó como un artista que actuaba como agente de gobernabilidad, sino que produjo con los propios habitantes un símbolo de afirmación tan elemental como poderoso. La Unidad Deportiva de Castilla, como se recuerda, fue uno de los lugares icónicos de la actividad política del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria, quien hizo precisamente uno de sus actos públicos más recordados en la cancha donde Bernal pintó su signo de advertencia.



Señal: Bienvenida al cometa Halley.
Acción en el cerro Nutibara, Medellín, 1985.

En 1985, Bernal hizo una de sus acciones de señalización más recordadas, la que se conoce como la *Bienvenida al cometa Halley*, consistente en una fogata gigantesca en el Cerro Nutibara, una de las cumbres tutelares de la ciudad. La señal se volvía planetaria, cósmica si se quiere, al convocar lo contemporáneo y lo ancestral en una alianza momentánea para un evento que ocurre en el planeta cada setenta y seis años. La escala temporal de las acciones de Bernal se ampliaba desmesuradamente, hasta hacer de la espera, del trabajo y de la acción humana un punto perdido en el universo.



Señal: Reflejos. Cerro El Volador, Medellín, 1987.
Dimensiones del emplazamiento: 15 x 2,20 mts.

Luego, los cerros de la ciudad reaparecerían como escenario habitual de sus acciones.

En 1987, Bernal produjo con sus estudiantes reflejos lumínicos en el Cerro El Volador, también en el norte de la ciudad. Más tarde, en 1991, también en ese lugar, hizo su obra *Señal: fuego* con telas que segmentan el espacio en triángulos irregulares. Cuatro años más tarde, intervino El Volador y el Nutibara con espejos que, en manos de sus estudiantes, emitían reflejos que comunican una cumbre con otra. El espacio entre las dos colinas adquiriría, de esa manera, una presencia inadvertida hasta ese entonces. También en 1994, elaboró una pieza para espacio museístico, *Obra negra*, consistente en emparedar una cámara de video que transmitía el interior de su “prisión” en un monitor situado frente al espectador.



Señal: Fuego. Intervención en el cerro El Volador, 1991.
Área de cada triángulo: 230 mts² aprox.

En las dos últimas décadas de trayectoria, la obra de Adolfo Bernal aporta algunas obras, pero en general es una especie de comentario a sus trabajos seminales. Bernal aparece, de esta manera, como un artista que encarna la dispensa concedida a los que

hacen proyectos: retirarse temporalmente de la vida⁸. Ante los cuerpos celestes, ante la fuerza de la luz, del silencio o del vacío, la acción humana es insignificante. El *ethos* del proyecto está ahí para recordárselo al arte y a la vida. De esta manera, ¿qué puede significar que un artista deje de producir nuevas obras durante un tiempo? Como indica Groys, vivir bajo la lógica del proyecto dispensa de la ausencia y del aislamiento, pues quien hace un proyecto tiene derecho a sustraerse por un momento de las urgencias del presente.

Ahora bien, en tanto producción dependiente de la ética proyectual, la obra de Bernal impone una temporalidad que difícilmente se acoge a los imperativos de la urgencia. Se trata, casi siempre, de reiteraciones alrededor de una única obra, de un único proceso que busca distintas coyunturas —del presente y del futuro— para encarnarse. Eso explica, tal vez, la ausencia de Adolfo Bernal en la historia del arte colombiano, la ceguera de la cultura artística del “centro” a un acontecimiento de provincia que resultaba, sin duda alguna, avanzado para su época, pero invisible. El proyecto de arte como forma de la vida puede suponer la supresión de las obras, tal como lo propone Giulio Carlo Argan en *Salvación y caída del arte moderno*, obra que desde su mismo título hace una advertencia a la que poco se ha atendido⁹.

Esa ausencia temporal, cuando está “fuera del arte”, da a la obra de Adolfo Bernal una extraña característica de postergación. Un valor que, como sabemos, se había vuelto positivo desde que Marcel Duchamp dio carta de presentación a acciones negativas, a no-acciones, como la demora, la pereza, el borramiento, el silencio y la sustracción. El característico enmudecimiento de Duchamp, encuentra en Adolfo Bernal uno de sus puntos de continuidad. De hecho, las muestras que han intentado articular el legado de Bernal, como la que hizo recientemente la galería Casas Riegner en Bogotá bajo la curaduría de Melissa Aguilar, deben forzar los argumentos y las explicaciones para crear “obras” donde acaso solo hubo proyecciones y postulados.

⁸ Goys, Boris. *Ibíd.*

⁹ Argan Giulio Carlo. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.



Adolfo Bernal: Quien tenga ojos para ver vea. Curaduría de Melissa Aguilar.
Vista de sala de exposición, Galería Casas Riegner, marzo de 2015.

2007 representa, de alguna manera, un punto de llegada, pues ese año el Museo de Antioquia realizó el MDE07, un evento internacional de arte que eligió a Adolfo Bernal como el artista eje, sacándolo del confinamiento al que lo habían sometido el silencio voluntario y la dependencia con el proyecto “total” ideado tres décadas atrás. Una actualización un poco “a la fuerza”, que hizo más notoria la paradoja de un trabajo con visos de intemporalidad y guiños a la “belleza de la indiferencia”, pero que no podría estar ausente de las preguntas importantes sobre el arte en la ciudad. El MDE no ayudó a que tuviéramos nuevas obras de Bernal —salvo la reactivación efímera del Ferrocarril de Antioquia—, pero sí a la reedición de varios de sus trabajos, que lo mostraron desde ese momento como un artista imprescindible en el intento de escribir una nueva historia del arte contemporáneo colombiano y latinoamericano.

Si bien Adolfo Bernal realizó una intervención cerca al antiguo puente de Guayaquil que cruza el río Medellín, el año 2007 ve sobre todo la reedición de sus obras y la aparición de nuevas versiones de sus trabajos históricos, en retrospectivas y muestras colectivas. *The End* es una de las piezas que debe mencionarse en este contexto específico. Homenaje al cine, poema concreto, intervención, pieza relacional y declaración sobre la vida como proyecto, *The end*, obra de 1980, y vuelta a realizar en el 2007, es más que una consumación. Es una despedida que anticipa la desaparición final, ya no con una cuerda que nunca tocará el agua, sino con miles de papeles que caen, esta vez de verdad, lentamente sobre el suelo.



The end. Homenaje al cine. Acción sobre la ciudad. Medellín, 30 de junio de 2007.
Dimensiones de la impresión: 12 x 8 cm.

La articulación entre distintos géneros —la poesía, la escultura, la intervención, la acción, la actividad comunitaria— presidió durante tres décadas un trabajo de valores y propiedades multilaterales, caracterizado por la inteligencia, la agudeza y la densidad metafórica. Críticos, curadores e investigadores como Gloria Posada, Melissa Aguilar y Óscar Roldán han mostrado la importancia del trabajo de Adolfo Bernal y su utilidad para entender las derivas del arte colombiano de finales del siglo XX. Aunque es necesario señalar que pocos han advertido la relevancia que su obra tiene en una historia del arte contemporáneo dominada cada vez más por la retórica del proyecto. Con Bernal, el proyecto se vuelve una finalidad problemática, no un instrumento para la visibilidad.

En su caso estamos, no ante un proyecto artístico o ante un conjunto de proyectos que cristalizan en obras, realizadas para responder a encargos institucionales o estatales, y que obtienen valor solo al dejarse revisar en su enunciación. Se trata más bien de articulaciones alrededor de una obra, de un único proyecto que se vincula con un “oficio de vivir”. En este punto, conviene recordar que el proyecto tiene una relación profunda con el trabajo y con el uso del tiempo, dos asuntos decisivos en tiempos del capitalismo tardío. Bernal encarna, con muchos años de anticipación, el modelo de trabajo dominante en nuestra época, cuando la actividad *free lance* es la forma de la autonomía —y, acaso, de la heteronomía— más reconocida.

De hecho, uno podría decir que hay dos tipos de arte de proyectos. El caracterizado por proposiciones, en una línea que une el arte conceptual con el modernismo, y cuyo objetivo es producir “obras”, no importa que sean solo mentales o que solo puedan entenderse a partir de documentos. Mientras que hay otro tipo de arte de proyectos que se enfoca en una trayectoria y que es, sin ambages, la forma fatal y definitiva de una

proyección estética “de la existencia”, como quería Foucault, si lo seguimos en una de las nociones que articuló en sus últimos escritos y seminarios¹⁰.

Este segundo tipo de arte de proyectos, que como ya se dijo viene de Marcel Duchamp, se evade del mero valor estético de las acciones y se concentra en el hacer artístico como un todo, en una manera de estar “artísticamente” en el mundo, parcialmente adentro y parcialmente afuera, que se proyecta sobre la generalidad del hacer, y cuyos principios fundamentales son la renuncia y el distanciamiento. Se trata de un itinerario vital en clave de arte, el cual encarnaría con mayor firmeza el *ethos* de la vanguardia, una suerte de creación del yo vinculada con la vida entendida como totalidad.

Como todas las trayectorias transcurridas bajo el signo de lo proyectual, la obra de Adolfo Bernal nos pone de cara con una inquietante prerrogativa que tiene el autor de proyectos: la de situarse ante la posteridad. Es verdad que no sabemos muy bien cuáles eran las derivas de un trabajo artístico truncado por la muerte prematura. Pero sí sabemos que sus obras, parte de un único proyecto de señalización y comunicación, crean una realidad probable, que compete al arte y a la historia. Medellín le debe muchas de las imágenes de su conciencia urbana a un artista que tampoco sabía claramente a qué futuro se refería, simplemente porque el arte de proyectos solo puede entender la realidad como una forma de lo inminente.

¹⁰ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.