

**Título: SEÑALES y PALABRAS**

**Adolfo Bernal (1954-2008)**

**Seudónimo: Entre luz**

## SEÑALES y PALABRAS

Adolfo Bernal (1954-2008)

*Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.*

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

Tal vez ningún artista antioqueño se ha apropiado de Medellín en su amplia extensión territorial como Adolfo Bernal (1954-2008). Sus señales lingüísticas, gráficas, lumínicas y sonoras han estado en muros de diferentes sectores de la ciudad, en los cerros El Volador y Nutibara, la cancha de fútbol del barrio Castilla, el espacio aéreo y el suelo, emisoras de radio, celulares, pantallas electrónicas, el tren y su carrilera a lo largo del río Medellín, el metro, e incluso, en el subsuelo.

Algunas de estas acciones urbanas tuvieron unas coordenadas y una duración específica en su realización entre 1974 y 2007; otras se constituyeron en series en las que el artista reiteró, a lo largo de tres décadas, sus intereses fundamentales. Las intervenciones en el espacio público se diferencian, complementan o interrelacionan en la concepción de la ciudad como signo y pulsación.

El maestro asumió a Medellín como texto, y al pensar sus acciones como *señales* aludió directamente a un proceso de comunicación, de emisión-recepción de mensajes y desciframiento de signos. En ese proceso de construcción de sentidos, la escritura como labor fue también una acción plástica, plena de trazos, huellas y dibujos en el espacio. Sin

embargo, el vínculo de Adolfo Bernal con la palabra, que se convirtió en una característica de todo su trabajo, es anterior a sus intervenciones urbanas.

Los inicios de la serie *Obra impresa/urbana. Carteles y volantes* pueden rastrearse en su poesía editada cuando tenía 22 años, y de ahí su relación con este lenguaje se expandió al diseño, formación profesional que fundamentó su búsqueda artística. En su libro *Antes del día*, Bernal reflexionó sobre la existencia, el tiempo, el espacio y el universo:

y los espacios  
se han hecho uno  
dimensión eterna del tiempo  
pueblan  
la infinita extensión  
del universo

las cosas no terminan  
somos su continuación

En estos dos poemas y en todos los textos que él mismo publicó de una manera casi artesanal, hay una vocación por la claridad y concisión de los enunciados, que elude a la retórica. En ese hecho de volver lenguaje el mundo, el diseñador-artista hizo abstracción de toda frase y narración, para centrarse en sus carteles y volantes en palabras-conceptos y

significantes-significados, cuyos vínculos arbitrarios son consonancia rítmica, gramática visual, dimensión estética como marca territorial en la urbe.

Por ello, es necesario resaltar que la *señal* no sustituye a la palabra escrita; por el contrario, el sustantivo o verbo es *señal* transmitida en un contexto lingüístico y articulada en un contexto social que se convirtió en eje de creación de la obra de Adolfo Bernal a lo largo de 34 años:

Haberme inmiscuido tempranamente en el asunto del significado/significante me llevó a producir manualmente un cartel de pequeño formato; 25 ejemplares fueron fijados en el centro de la ciudad [...] hay apenas un registro precario. Fue un reto personal el proceso de entender el problema de la imagen sin imagen, al igual que el asunto cognitivo, funcional, al considerarlo tímida y riesgosamente “obra” de arte. Datan quizás de 1974. (Uribe 2007)

En los carteles el artista sintetizó sus poemas, trascendió el soporte del libro y puso a la palabra en otras superficies de inscripción, en muros de ciudades distantes entre sí como Medellín y Nueva York. En ellos insertó mensajes en paisajes de textos, los sometió a las temporalidades urbanas, los convirtió en acontecimiento. Sin embargo, sus signos no instrumentalizaron una información o indujeron a un consumo, fueron señales diferenciales en un entorno en gran parte colonizado por lugares comunes de la publicidad y sus retóricas conductistas. En este sentido, las asociaciones de pares de palabras en cada cartel como Neón/Plomo, Bar/Open, Rana/Jinete, Camisa/Bicicleta, Ojo/Araña, Seda/Beatle, Labio/Lagarto, Luna/Papel, Amante/Chicago, entre muchas otras, no tenían una función

utilitaria ni participaron de un circuito mercantil; su situación efímera en el espacio público creó eficacia simbólica.

Los carteles y volantes, desde sus inicios hasta sus últimas inserciones en la ciudad, evocan su origen lírico, pero transforman el verso y la estrofa tradicional, para incursionar de una manera propia, singular y casi minimalista, en el terreno de la experimentación visual y sonora de la poesía concreta. Este género, creado de manera simultánea en la década del cincuenta por Eugen Gomringer en Europa y el Grupo Noigandres en Brasil, amplió referentes históricos a partir del estudio de la obra de Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé y Ezra Pound, entre otros, para redefinir los límites del lenguaje escrito desde una conciencia cercana a las artes visuales en su reflexión sobre el espacio, la gestualidad gráfica y la cadencia sonora.

La poesía concreta buscó síntesis, cantidad mínima de palabras, reiteración, juegos de sentido, al igual que tensión entre forma y significado, para abrir posibilidades de interpretación entre la distancia de la representación pictórica y la representación lingüística. Por lo tanto, aunque la serie *Obra impresa/urbana. Carteles y volantes* de Adolfo Bernal tiene dimensiones y escalas contundentes en el espacio público que la hacen más cercana a las artes plásticas que a la poesía concreta, posee muchos de sus atributos y reitera los orígenes de Bernal como poeta:

La poesía —decía el poeta Paul Celan—, la poesía no se impone, se expone. No conozco otra afirmación que describa de forma tan correcta y ambiciosa lo que es el hecho de la literatura. Y esta afirmación se revela correcta, sobre todo, porque

relaciona el lenguaje de la poesía con un determinado tipo de gesto que se aventura. (Sloterdijk 2006, 13)

La palabra en Adolfo Bernal es riesgo, asociación libre de sentidos, resonancia con la que el transeúnte construye vínculos, juegos de significación, nexos u oposiciones entre una señal y otra. Su trabajo no está aislado de otras búsquedas similares en el arte, y algunos de los antecedentes más importantes son las acciones urbanas realizadas por el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, en Argentina. Los carteles pegados en el portón de una fábrica con la palabra *Tucumán*, impresa como reiteración gráfica, constituyen la primera fase de la campaña de Rosario, que se complementa con la serie *Graffiti en las calles* correspondiente a la segunda fase de la campaña en la misma ciudad. Aunque un poco desconocidas en sus inicios, estas intervenciones de 1968, han sido analizadas desde hace algunos años en el contexto de la historia del arte latinoamericano de la época. Aun así, el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario tuvo por mucho tiempo una presencia marginal, tanto en las posibilidades de materialización de sus propuestas como en su difusión, dada la censura impuesta por la dictadura militar, padecida en Argentina entre 1976 y 1983.

Para el caso de Adolfo Bernal, es incierto su conocimiento sobre los procesos plásticos en el sur del continente, a excepción de los seminarios y conferencias dictados por Luis Camnitzer en diferentes décadas, a los cuales asistió; hecho que se puede constatar en la entrevista realizada por Conrado Uribe a Bernal en el Encuentro Internacional MDE 07 Prácticas Artísticas Contemporáneas. Pero no solo la labor pedagógica, teórica y crítica del

maestro Camnitzer ha tenido una incidencia en la formación de distintos artistas, su propio proceso plástico se ha enfocado en la expansión de los límites del arte, en su incidencia política en la sociedad y, finalmente, en la exploración de las heterogéneas articulaciones entre palabras, imágenes, espacios y objetos. Todas estas dimensiones están presentes en obras como *Esto es un espejo, usted es una frase escrita* (1966-73), *Cuatro exposiciones por correo* (1969), *Serie de los papelitos* (1969-2007), *Fragmentos de firma para vender por centímetro* (1972), *Últimas palabras (ajusticiados en textos)* (1982-2006), entre otras. Por todo ello, es importante dilucidar en un futuro, la influencia de Luis Camnitzer en los procesos del arte latinoamericano, para de esta manera abordar la complejidad de las implicaciones conceptuales e históricas de su obra.

En Colombia, un referente fundamental de los nexos entre palabra-arte es Bernardo Salcedo, cuyas gráficas en *Primera Lección (Desaparición del Escudo)* (1970) y *Bodegón* (1972), plantean agudas críticas que van de los símbolos patrios como grandes relatos de la desintegración del país, al cuestionamiento de la historia del arte como espacio narrado. Por otro lado, Antonio Caro presenta un trabajo paralelo en el tiempo que también tiene una gran singularidad y significación para el desarrollo del arte conceptual en Colombia. Sus obras *Aquí no cabe el arte* (1972), *Colombia* (1976), *Todo está muy caro* (1978), *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1979), muestran la estética del afiche como híbrido entre la tradición política y el diseño publicitario, lenguajes que asume el artista para hacer enfáticos y contundentes señalamientos sobre las relaciones del arte en la sociedad, las problemáticas del consumo y las luchas desde la marginalidad.

Pero si se analiza detenidamente el proceso de Adolfo Bernal, la afinidad más cercana puede ser, tal vez, con la primera obra de la artista norteamericana Jenny Holzer. Las frases cortas, incisivas y directas de *Truism* (1977-1979), estampadas en camisetas y carteles a la manera de aforismos, fueron concebidas por Holzer o creadas como un bricolaje con los textos de otros escritores. *Truism*, además de toda su obra posterior, mucho más compleja en su escala y tecnología, configura un retrato social y psicológico de la contemporaneidad de la sociedad occidental, de sus conflictos entre lo público y lo privado, atravesados por tensiones políticas en la era del consumo global.

En contraste con ello, las intervenciones de Bernal se ramifican en un concepto amplio de señal que implica signos, grafías, arte sonoro e intervención de la calle con medios mucho más precarios, sin pretensiones de aludir a los conflictos y grandes relatos de la política. Aun así, es necesario recordar que en la entrevista realizada por Conrado Uribe al artista un año antes de su muerte, él data sus primeros carteles en 1974 y el trabajo de Holzer empieza en 1977.

En el Encuentro Internacional MDE 07/Prácticas Artísticas Contemporáneas realizado por el Museo de Antioquia, se reunió por primera vez, en una exposición retrospectiva curada por José Roca, la obra de Adolfo Bernal con el registro de todas sus acciones urbanas (1974-2007). Se exhibieron carteles, objetos e instalaciones, y como aporte a la relación con las obras del pasado, ya desaparecidas, algunas fueron reelaboradas por el artista en nuevas tecnologías que ampliaron el espectro de lo sonoro, como *ringtone* para celulares; y de la señal como palabra a gran escala en pantallas electrónicas en el espacio público. En



esta dimensión de los sustantivos como expresión digital en movimiento, los vínculos con otras obras de Holzer fueron evidentes al compartir un paisaje cultural pleno de lenguajes virtuales:

El libro ha dejado de ser la metáfora raíz de la época; la pantalla lo ha remplazado.

El texto alfabético se ha convertido en una más de las múltiples formas de codificar algo, que ahora se denomina “el mensaje”. (Illich 2002, 9)

En los carteles y volantes o en la resignificación en vallas electrónicas y en el metro de Medellín, la palabra marcó fragmentos de ciudad, formó parte de itinerarios y rutas. De esta manera, Adolfo Bernal tomó distancia respecto al arte del pasado en Antioquia, en tanto el carácter efímero de su propuesta se expuso a los avatares y contingencias de la intemperie, al paso de las gentes y sus huellas, a los cambios que transforman las urbes, a la presencia de nuevos afiches y signos que día a día, estrato sobre estrato, convierten el espacio público en palimpsesto.

Finalmente, después de toda una vida dedicada al arte como lenguaje, asombra el escepticismo del maestro en su juventud cuando escribe en su libro *Antes del día* con una exactitud conmovedora: “Ninguna Palabra / Define / Mi Existencia”. Este poema revela la conciencia sobre la dimensión inefable del arte y la separación irremediable entre lenguaje y mundo, vida y representación.

Tal vez, la indagación sobre el universo descifra un sentido, indica una ruta en “Las maneras de ‘habitar’ (una casa o una lengua)...” (De Certeau 2007, 36). En esta frase

encontramos resonancias del precepto “El lenguaje es la casa del ser” (Heidegger 1970, 7) con el cual el autor desvela lo que nos preexiste y nos funda en el *construir, habitar, pensar* como mortales.

En el lenguaje se erige una gramática de la existencia, se busca un arraigo, un discernimiento ante la vastedad del entorno y la fugacidad de la vida. Se lucha por la apropiación de lo que cada día se transfigura y por ello escapa a toda definición. Situados allí, formulando la pregunta sobre la posibilidad de la creación, “el artista o la artista no llegarían ‘a sí mismos’ si no se encontraran ‘fuera’ de sí mismos con sus emociones lingüísticas” (Sloterdijk 2006, 16). En ese itinerario, el maestro Adolfo Bernal expuso su poesía y su arte como una aventura que a través de los años, dejó una huella indeleble en Medellín y el país.

### **Referencias bibliográficas**

- De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Heidegger, Martin, 1970. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.
- Illich, Iván, 2002. *En el viñedo del texto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, Conrado y Luz Astrid Giraldo, 2007. “Entrevista a Adolfo Bernal”, en: *El citófono* (programa de radio del Museo de Antioquia), 21 de enero.
- Sloterdijk, Peter, 2006. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos.