

Adolfo Bernal: imagen poética y especulaciones plásticas sobre el lenguaje*

Recibido: 2 de septiembre de 2015 | Aprobado: 13 de noviembre de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.23.11

Melissa Aguilar Restrepo**

melissaar1@gmail.com

Resumen Este artículo constituye un ejercicio de lectura interpretativa alrededor de uno de los aspectos más relevantes en la producción artística de Adolfo Bernal (1954-2008): la apropiación de procesos propios de los campos de la literatura, el lenguaje, la comunicación y el diseño con fines artísticos. A lo largo del texto se busca poner de presente las circunstancias que originaron sus experimentaciones gráficas y conceptuales con la imagen y la palabra, que guardan una estrecha relación con las transformaciones del campo artístico local en la década del setenta, y una sugestiva producción poética aún en proceso de descubrimiento. Para llevar a cabo este análisis, se proponen tres acciones: el esbozo de una caracterización de Bernal y su obra que permita situar su trabajo en un horizonte de comprensión; la revisión de los principales giros y acontecimientos en la escena artística local a partir de los años setenta; y, finalmente, la exploración de aspectos relacionales de su ejercicio poético y literario con la producción de sus carteles tipográficos para los diferentes proyectos de intervención urbana.

Palabras clave

Adolfo Bernal, arte colombiano contemporáneo, arte y poesía, poesía e imagen, arte efímero.

Adolfo Bernal: poetical image and plastic speculations on language

Abstract

This paper provides an interpretive reading about one of the most prominent aspects of Adolfo Bernal's artistic production (1954-2008), namely, the appropriation for artistic purposes of processes typical of literature, language, communication and design. Throughout this text the circumstances that gave birth to his graphic and conceptual experimentation with both images and words are highlighted, which are closely related to the transformation in the local artistic milieu during the seventies as well as to a suggestive poetic production, still being discovered. In order to carry out this analysis, three steps are proposed. First, an outline is given of both Bernal and his production that allows to situate his work within a horizon of comprehension. Second, a review is provided of key shifts and events that took place in the local art scene from the seventies onwards. Finally, an exploration is made of the links between his poetic and literary endeavors with the typographic posters he produced for a variety of urban intervention projects.

Key words:

Adolfo Bernal, Colombian contemporary art, art and poetry, poetry and image, ephemeral art.

* Este artículo es producto de la investigación *Poesía, pensamiento proyectual y práctica artística en Adolfo Bernal. Una lectura en contexto, 1974-2007*, desarrollada en el marco de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia.

** Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia-Colombia.

La condición transdisciplinar de la obra de Adolfo Bernal inaugura, a partir de mediados de los setenta, una radical y revolucionaria forma de trabajo en el medio artístico local y nacional. Su proyecto artístico constituye una propuesta que, claramente, se inscribe dentro de los principios del arte contemporáneo pues no solo incursiona en el campo de las estrategias extra-artísticas, sino que, además, promueve un nuevo modelo de creación: abierto, participativo e integrador de la experiencia del arte al ámbito de la vida cotidiana y de la urbe.

Adolfo Bernal aparece en la escena artística de forma consistente a comienzos de los años ochenta.¹ Sus continuas participaciones en las exposiciones y eventos que se organizaban en la ciudad carecieron de convencionalidades y, antes bien, evidenciaron una concepción ecléctica y experimental del trabajo artístico, circunstancia que lo convirtió en una figura singular y solitaria en el medio y le permitió indagar sin cortapisas una amplia gama de recursos y estrategias de formalización. En particular, su formación en el diseño le permitió incursionar en los terrenos del arte con estrategias ajenas al lenguaje plástico convencional.

Mientras la mayoría de los artistas con quienes coincidía en estos espacios presentaba obras de salón, Bernal salía a la ciudad y a los paisajes naturales -espacios comunes al habitante o al transeúnte desprevenido- para enfrentarse desde su poética a las propias lógicas del entorno que intervenía. De tal suerte, fue pionero en la implementación de estrategias colaborativas y participativas, en la utilización de recursos sonoros, en la intervención efímera del paisaje natural y de los espacios urbanos, y en la apropiación de procesos propios de los campos de la comunicación y el diseño con fines artísticos.

Medellín: tácticas de diálogo y dimensión urbana en el campo artístico

En la ciudad de Medellín, hasta los años setenta, las expresiones de vanguardia y en contra de la tradición moderna habían estado definidas por grupos aislados de escritores o artistas que ejercían re-

¹ El momento definitivo lo constituye su participación en el V Salón Atenas, realizado en Bogotá en 1979. Invitado por el curador y crítico de arte Eduardo Serrano, Bernal produce la serie de carteles *Amante-Chicago*, *Seda-Beatle*, *Rana-Jinete*, *Camisa-Bicicleta*, *Luna-Papel*.

sistencia a nivel local sobre asuntos muy específicos. En el caso de las artes, este proceso de rompimiento con el arte más tradicional se vio reflejado en la urgencia de los artistas por obtener nuevos espacios de acción, así como por transformar los ya existentes. Este clima de cambio estuvo alimentado por eventos como las bienales de Coltejer y los medios de comunicación, cuya influencia en la vida cotidiana de los ciudadanos empezaba a reflejarse a través del estímulo de nuevas tendencias de consumo cultural, y en la transgresión estética de los valores conservadores.

Entre estos aspectos, uno de significativa relevancia estuvo relacionado con las transformaciones urbanísticas que se vivieron no solo en Medellín sino en el resto de ciudades colombianas como procesos de continuo traslape y subversión de modelos constructivos, arquitectónicos y habitacionales. Con una ciudad en permanente construcción, disciplinas como la arquitectura, el diseño y el arte dieron a sus jóvenes estudiantes un espacio dónde proyectarse y proponer reformas que, tarde o temprano, se vieron frustradas por las incompetencias gubernamentales. Como lo señala Imelda Ramírez:

En muchas ocasiones, conceptos derivados de la transformación y la modernización de la ciudad se utilizaron como criterios estéticos para, o bien respaldar nuevas vanguardias opuestas a la tradición [...] o bien defender elementos de la tradición frente a una modernización que se pensaba devastadora. Dichos criterios pueden encontrarse en las dicotomías que oponían lo provinciano, o campesino, con lo urbano, lo contemporáneo y cosmopolita (2012: 184).

En lo que podríamos denominar un ejercicio de arqueología urbana de la ciudad, los jóvenes artistas emergentes “conformaron propuestas en las que incluyeron elementos diferentes a los de la tradición culta, tomados de la cultura popular y de masas, de la tecnología y de la ciudad” (Ramírez, 2012: 187), introduciendo en el espacio artístico zonas que habían permanecido fuera del circuito de la alta cultura, así como nuevas preocupaciones en torno a las tradicionales nociones de paisaje, cultura y naturaleza. Hechos que definitivamente fueron abonando el terreno para el fortalecimiento paulatino de ciertas prácticas experimentales y efímeras asociadas al arte conceptual: el minimal, el medioambiental, el povera y el procesual en sus distintas posibilidades.

De acuerdo con Carlos Arturo Fernández, una de las consecuencias de esta cadena de cambios y nuevas apuestas se materializó en el surgimiento del grupo de los *Once artistas antioqueños*,² cuyas propuestas, aunque bastante heterogéneas, fueron útiles para identificar una constante “dimensión urbana de estos artistas, que surge casi naturalmente frente a la descomposición de la visión folclórica que rechazan de manera radical” (2006: 48). La importancia de la visibilización de estos personajes como referentes regionales fue determinante en el interés que surgiría frente a las distintas formas de arte conceptual, desarrolladas especialmente a partir de las dinámicas urbanas, entre las que puede incluirse el trabajo de Adolfo Bernal.

En 1974, casi a la par con el inicio de sus estudios de Diseño en la Universidad Pontificia Bolivariana,³ Bernal inició su recorrido en la actividad artística. Muy pronto, sus intereses en este campo, pese a estar desde un inicio vinculados al lenguaje proyectual del diseño, se entrecruzaron con dos de los rasgos más definitivos de su mundo personal e intelectual. En primera instancia, un declarado entusiasmo por la poesía, que lo llevaría no solo a leerla, sino, fundamentalmente, a escribirla, convirtiéndose a los 22 años en autor de un libro de poemas intitulado *Antes del día*. En segundo lugar, su constante inquietud por las relaciones de apropiación y ocupación del entorno urbano. Ambos aspectos se integraron para Bernal en una concepción vital de la práctica artística -más aún, en la posibilidad de ejercer el arte como práctica vital- que, en última instancia, fue la que le permitió extenderse a los dominios de lo extra-artístico, especialmente hacia la mirada social y etnográfica, con la que su obra guarda una importante relación.

Como fue común en los espacios de formación universitaria de la época, en la UPB comenzó a surgir una serie de nombres que, ya fuera vinculados al campo de la arquitectura, como en el caso del Grupo Utopía, o al diseño, como en el caso de Adolfo Bernal

² Félix Ángel, Rodrigo Callejas, John Castles, Óscar Jaramillo, Álvaro Marín, Humberto Pérez, Dora Ramírez, Javier Restrepo, Juan Camilo Uribe, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata.

³ En 1972, se traslada al campus de Laureles de la UPB el programa de Arte y Decorado, el cual funcionaba desde 1942 en las instalaciones del Colegio del Sagrado Corazón con una clara vocación de formación femenina. Luego de una reforma profunda, se transforma a partir de 1974 en el programa de Diseño, siendo así la segunda Facultad más antigua del país. Una vez instalado el programa, se genera, tanto en términos operativos como metodológicos, un importante lazo con la carrera de Arquitectura, puesto que la mayoría de los profesores que se integran en dicho momento provenían de esta Facultad y, más aún, algunos de ellos hacían parte del denominado grupo de los *Once antioqueños*.

o Julián Posada, se introdujeron pronto en el medio artístico de la ciudad. Al respecto, Imelda Ramírez anota que:

En la Universidad Pontificia Bolivariana también se formó otro grupo de arquitectos y diseñadores interesados por el arte, aunque desde una perspectiva un poco diferente, mediante la que el arte y la arquitectura, y también el diseño, formaban un campo común, más indiferenciado, por lo que no había necesidad de los tránsitos de un lenguaje a otro (2012: 203-204).

En este grupo, Ramírez destaca nombres como Alberto Sierra, Álvaro Delgado, Julián Posada, Adolfo Bernal, Luis Alfonso Ramírez, Luis Fernando Peláez, Ronny Vayda, y los integrantes del colectivo Utopía (Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez), quienes, ya como estudiantes o como docentes, desarrollaron un trabajo paralelo al de sus áreas específicas de formación, en el que las confluencias transdisciplinarias arte-arquitectura-diseño-con la ciudad y lo urbano como elemento de fondo- fueron incontrovertibles.

En las circunstancias concretas de Adolfo Bernal, su vínculo con la poesía y los estudios del lenguaje, realizados de manera paralela al desarrollo de su proyecto artístico, se convirtieron, no obstante, en generadores esenciales del problema conceptual en su obra; trabajo que estuvo constantemente realimentado por el diseño gráfico como fuente de solución plástica. Con sus poemas compilados en *Antes de día* (1976) y otros que, como borradores, permanecen en sus cuadernos de apuntes, Bernal comenzó su recorrido por el campo del arte, pues son estos ejercicios con la palabra los que fueron llevándolo a preguntarse por su relación con la imagen y el contexto. Este juego de tensiones paralelas que se establecieron con el transeúnte, empezaron con una exploración del haikú que, muy pronto, se convirtió en una pregunta por la formalización y el sentido del lenguaje.

De la misma forma, su visión integral e interdisciplinaria alrededor de temas como lo urbano, el paisaje, lo antropológico, y las apropiaciones históricas y sociales del espacio, se fusionaron desde la lógica del pensamiento proyectual que, como estrategia de acción, se centró en priorizar, sobre el resultado, los procesos que llevaban a él. Así, tanto el acto pre-figurativo de diseñar como el de producir un poema o una experiencia artística se convirtieron, más que en

búsqueda de soluciones, en posibilidad para el desvío y la espontaneidad del acto, en función de las inquietudes vitales del arte y la lúdica.

Dimensión poética y textual en la obra de A. Bernal: palabra, superficie y sentido

*Si aquí está esta palabra y aquí está esta otra, en la mitad está el concepto.
Y ahí es donde debe aparecer la imagen. Es como una cosa que vibra.
Si aquí dice rana y aquí dice jinete, aquí en la mitad tiene que pasar una
cosa... Y es la imagen*
Adolfo Bernal H.

Su temprano interés por el campo poético se relaciona, al menos en principio, con dos situaciones específicas. En primer lugar, con el hecho de que desde su infancia se forjó un estrecho vínculo con el género lírico, pues desde muy joven entró en contacto con la obra de poetas antioqueños como Gregorio Gutiérrez, Epifanio Mejía, Porfirio Barba Jacob, Gonzalo Arango y el grupo de los nadaístas. En segundo lugar, Bernal, antes de realizar sus estudios en Diseño, cursó durante dos semestres, a comienzos de los setenta, la carrera de Comunicación Social y Periodismo, espacio donde tuvo la oportunidad de acercarse a diferentes discursos académicos sobre literatura y teoría de la comunicación.

A partir de estas dos circunstancias es posible establecer, por un lado, una motivación inicial para incursionar en la escritura poética, la mayor parte de la cual se encuentra consignada en ejercicios de verso libre en sus cuadernos de apuntes, además de la edición del poemario *Antes del día*, el único publicado.⁴ Por otro lado, permite comprender el cruce disciplinar entre la producción literaria de Bernal y las especulaciones plásticas y conceptuales alrededor del uso de palabras en sus carteles urbanos. En este sentido, se convierte en acción clave analizar la influencia que algunos de sus poemas publicados y, en general, su experiencia con la creación poética tuvieron en esta serie de trabajos lúdicos con el lenguaje.

⁴ Esta publicación recopilaba una serie de poemas que pueden enmarcarse en la categoría de lírica breve contemporánea. Es de anotar que, aunque estos textos se asemejan en su estilo al haikú japonés y pese a la intención de presentar una experiencia contemplativa del mundo, en ocasiones metafísica, si se quiere, no en todos los casos la división silábica coincide con el orden tradicional, ni tampoco responde a las características que presentan este tipo de poemas orientales.

En una entrevista realizada a Bernal por el periódico El Colombiano el 13 de abril de 1976 con motivo de la publicación de su libro, el artista explicaba que antes de este hecho, ya se encontraba investigando sobre la palabra y sus posibilidades para sintetizar el poema a tal punto que el discurso poético pudiera crear una imagen, o, como él mismo mencionaba, “escribir poemas de una sola palabra” (Bernal, 1976: 4). En este punto cabe mencionar lo que afirma Roland Barthes con respecto al haikú:

[...] en el haikú, podría decirse, el símbolo, la metáfora, la lección, no cuestan casi nada; apenas algunas palabras, una imagen, un sentimiento -aquello que nuestra literatura exige ordinariamente de un poema, de un desarrollo (o en el género breve) de un pensamiento cincelado, en suma, de un largo trabajo retórico-. También el haikú parece dar a Occidente unos derechos que su literatura le niega y unas comodidades que ella le escatima. Vosotros tenéis derecho, dice el haikú, a ser fútiles, cortos, ordinarios, encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras, y os parecerá interesante [...] vuestra frase, cualquiera que fuere, enunciará una lección, liberará un símbolo, seréis profundos; con el menor costo vuestra escritura estará llena (2007: 85).

Esta capacidad semántica que se esconde tras la brevedad del haikú y que es expuesta por Barthes, parece aplicarse al caso de los poemas realizados por Bernal. En los textos de *Antes del día*, el carácter inefable de la poesía y, en especial, del texto lírico corto, se muestra desde la experiencia vital del autor. En ellos se asiste a una actitud contemplativa del mundo, particularmente del entorno natural y del pensamiento ecológico con los que el artista guardaba una estrecha relación. Cabe recordar que la poesía como posibilidad literaria busca explotar el uso del lenguaje para generar en el lector imágenes particulares del mundo de la vida. Esto se aprecia claramente en los poemas de Bernal:

LOCO DE SOL
COMO LA RISA QUE RÍE
A CARCAJADAS

* * *

NOS HEMOS VESTIDO
DE TRANSPARENCIA

SALUDAREMOS
LA DESNUDEZ
DEL UNIVERSO

* * *

MOLDEO CON MIS MANOS
ESTA REALIZACIÓN VITAL
MUDO TESTIMONIO
DE LA VIDA
REALIDAD COMÚN A TODO
A NADA
ETERNA TEMPORAL

SUMIDO EN MI EXISTENCIA

* * *

APUNTACIONES

DE CUANDO LA LUZ
SE HACE SOL

PERFUME EL PERFUME
LA MONTAÑA PESO
EL AMOR ACTO

ÁRBOL LA SOMBRA
LA OSCURIDAD NOCHE

CUANDO LA SOLEDAD
SE HACE POESÍA⁵

Este texto poético propone un hablante que expone una serie de fenómenos para luego mostrar cómo la actitud contemplativa en un

⁵ Estos poemas forman parte del libro *Antes del día*, publicado por el autor en 1976 sin números de páginas ni editorial. Las viñetas de separación entre cada uno de ellos son nuestras.

entorno rural puede producir poesía. La alusión a los tres momentos del día a través de la luz del sol, el habitar la montaña y la oscuridad de la noche, denota una estancia prolongada para lograr captar un instante que pueda ser plasmado de manera sintética en el texto poético, una situación que es característica en el haikú. En esta composición, cada grupo de versos puede funcionar de manera independiente, otorgando al lector situaciones con una carga semántica, suficiente para imaginar los cuadros que describe el texto. En este sentido y de acuerdo con el lingüista inglés Henry Widdowson, la brevedad del texto poético abre un vasto mundo de posibilidades interpretativas para el lector, donde cada palabra adquiere una potencia significativa de tal dimensión que exige una lectura pausada para establecer un posible sentido del poema:

El poema lírico corto representa una explotación particularmente eficaz del lenguaje escrito, de hecho [...] lo que caracteriza a tales poemas es que llevan a un máximo de realización el potencial, inherente a la misma naturaleza de la escritura, de expresión y significado; y que son por decir así la culminación del arte grafológico, la verdadera apoteosis del texto impreso (1989: 247).

De acuerdo con lo anterior, es posible determinar la importancia del texto poético breve como antecedente inmediato de la producción artística y gráfica de Bernal. En el caso de los carteles realizados por el artista, más que un simple juego de palabras, cabe resaltar el uso reflexivo de cada palabra desde su potencia expresiva, algo que visto a la luz del arte conceptual, reafirma el interés en la materialización de ideas a través del uso del recurso textual como estrategia representativa. Siguiendo a Widdowson, el lenguaje poético y, en particular, la brevedad a través de la cual puede manifestarse, es “particularmente apropiada para la exploración y exposición de lo irracional, para la expresión y la percepción más allá de la comprensión” (1989: 247).

En el trabajo tipográfico que Bernal desarrolla con los carteles (recurso propio del campo del diseño y en el que además se identifica una particular relación con asuntos como el trazo y lo caligráfico, el interlineado como “lugar físico” para el acontecimiento del sentido y la diagramación como declaración frente al espacio), se aprecia la manera en que este tipo de incursión en el mundo de la plástica

se relaciona de forma intrínseca con las características descritas por Widdowson sobre el texto lírico breve.

El texto poético permite desde su síntesis y brevedad liberar al individuo de los límites y restricciones del pensamiento convencional, en tanto la poesía intenta revelar aspectos de la realidad a través del cuestionamiento de valores establecidos. El lenguaje escrito, a diferencia del discurso hablado, posee además la ventaja de presentarse como un texto estable, con el fin de que el lector pueda recurrir a él una y otra vez, realizando procesos de interpretación por medio de lo que presenta el texto desde su propia inmanencia. Mientras el lenguaje hablado es negociable en sus significados, en el texto escrito el emisor y el receptor no sostienen un diálogo en tiempo real, en el cual los actos de habla pueden construir significaciones de acuerdo con la dirección que va tomando la conversación.

Lo anterior, condición muy próxima al caso de los carteles de Bernal, muestra otro tipo de recepción de la obra de arte desde su dimensión textual, toda vez que dista del proceso de interpretación de discursos presentados mediante señales habladas. A pesar de ello, en el ámbito de la lingüística se ha mencionado con frecuencia que el texto escrito carece de herramientas para mostrar significados que se hallan en las entonaciones propias del habla o, incluso, en la gestualidad que acompaña al discurso, a lo cual los lingüistas contemporáneos han respondido desde las implicaciones comunicativas que efectivamente puede llegar a tener el texto escrito. Sobre este particular, Widdowson afirma que:

[...] la escritura tiene su propio potencial para la formación eficaz de significados secundarios, como deja claro el diseño de anuncios y páginas de periódico: el tamaño, tipo y disposición espacial de la letra impresa son todos ellos aspectos que entrañan un potencial significativo que se puede apreciar sin correr el riesgo de que el lenguaje proposicional se pierda en el procesamiento. A este respecto, tal vez sería plausible sugerir que la definición de la función poética de Roman Jakobson (1960) como orientación hacia la forma del mensaje en sí, se detecta más fácilmente en la escritura que en el habla. La escritura nos da tiempo para reflexionar sobre la posible significatividad de la forma (1989: 248).

Cabe, entonces, indicar la importancia que tiene el texto escrito como elemento gráfico formal en el caso de los carteles de Bernal,

puesto que es a través de su disposición sobre la superficie, del uso del color, del manejo de la tipografía y el interlineado e, inclusive, la selección del soporte, que se tejen estructuras significativas para su comprensión como una unidad en relación con su eficacia comunicativa y el entorno urbano en el que se insertan.

Dentro del conjunto de la obra gráfica de Bernal es posible identificar, especialmente en la década del ochenta, un gran grupo de “impresos urbanos”, como los denominaba el artista, concebidos como series de carteles tipográficos o ‘horches’⁶ que, como parte de acciones artísticas, se fijaban sobre módulos para publicidad y muros en varias zonas transitadas de la ciudad. El inicio de estas intervenciones urbanas con carteles se remonta, no obstante, al año de 1975, cuando Bernal empezó lo que se convertiría, a lo largo de casi dos décadas, en una práctica recurrente y especulativa del uso físico y simbólico, tanto del espacio público, como del lenguaje.

El primero de ellos fue *IMAGEN*, un cartel de pequeño formato elaborado manualmente con una plantilla de letras metálica y marcador, del que solo se produjeron 25 ejemplares, los cuales fueron instalados en el Centro de Medellín. Al respecto, Bernal declararía en una entrevista concedida a José Ignacio Roca y publicada en las páginas de *El Colombiano*:

Haberme inmiscuido tempranamente en el asunto del significado/significante me llevó a producir un cartel de pequeño formato producido manualmente; 25 ejemplares fueron fijados en el centro de la ciudad [...] Fue un reto personal por comprender realmente el problema de la imagen sin imagen, igual que el asunto cognitivo, funcional, al considerarlos tímida y riesgosamente ‘obra’ de arte (Bernal, 2007: 11).

Posteriormente, Bernal realizó carteles con palabras como *Capitán, Boca, Miel, Fuego, Medellín, Aire, Tierra, Agua, Él, S.O.S., Be Alert, The End, Over The Top, He Was Here, We Wing, Once Again, Start, Turning Point, Get Good, Face To Face, Join Us, Teach Me How, Sold Out, Good Luck, Outline, Help Your Self, Take Care*; aunque esta vez descartó la elaboración manual como método de realización

⁶ Este es un término coloquial del gremio de los tipógrafos de Medellín para designar las impresiones de bajo costo en las imprentas de tipos móviles. El origen de la palabra se remonta al establecimiento del primer negocio de tipografía de la ciudad en 1926, fundado por Mariano Casas, oriundo de Horche, España.

para optar por la impresión tipográfica,⁷ una técnica de bajo costo en la que comúnmente se producen -al menos hasta la incursión de los medios digitales- los carteles publicitarios e informativos callejeros. Empleó en varios de ellos palabras individuales y expresiones en inglés “amorosamente excluyentes” (como solía referirse a estas), muchas veces conectadas con las intervenciones o instalaciones denominadas bajo el mismo nombre. En otras ocasiones, como en el caso de *Ojo*, *The End* y *Safe Area*, los carteles se modificaban de tamaño para convertirse en volantes, que, tal como ocurría con los impresos, se repartían en zonas de la ciudad altamente transitadas.

Uno de los trabajos más significativos en esta línea se hizo en 1979, cuando Bernal produjo, para el V Salón Atenas, una de sus más conocidas series, en la cual integró hábilmente pares de palabras, una encima de la otra,⁸ en el mismo cartel:

AMANTE	SEDA	RANA	CAMISA
CHIGAGO	BEATLE	JINETE	BICICLETA

Esta obra, que en realidad constituyó una intervención urbana a gran escala en la ciudad de Bogotá, introdujo en el medio oficial institucional el trabajo artístico asociado al espacio público y al uso del lenguaje como estrategia instauradora de lo lúdico-poético en su propuesta plástica y literaria. Respecto a los carteles, el periódico *El Mundo* reseñó en su momento la perspectiva del propio Bernal:

Todo esto es una búsqueda por particularizar un lenguaje. Hacerlo propio. Crear un código, por ejemplo, con asociaciones de imágenes donde las palabras sean para verlas y no para leerlas. De Rey - Buitre, por ejemplo, nace una tercera imagen que será tan fugaz cuanto se detenga el observador a mirarla.

Y prosigue:

⁷ La impresión tipográfica ('tipografía') es un proceso de impresión en relieve que se caracteriza por usar una imprenta de caracteres móviles, denominados tipos, los cuales pueden estar elaborados en metal o madera.

⁸ Es de notar que la elección de estas palabras también parece haber estado mediada por un criterio de índole formal y visual. En esta y las demás series de palabras pares que Bernal produjo, se evidencia un decidido control sobre la longitud y proporción de las mismas, de tal forma que, además de considerar la sonoridad al leerlas mentalmente o pronunciarlas, se aseguró de que la palabra ubicada en la línea superior nunca fuera más larga que la de la línea inferior.

[Las palabras] vinieron de la poesía; evolucionó la palabra hasta que le infiltró el valor plástico que tiene y sigue presente, así no escriba más poemas. La imagen es, incluso, la palabra misma y la relación violenta entre ambas no se agota (Bernal, citado en Cano, 1979: 20-21).

Sin embargo, la intervención con carteles tipográficos más conocida de la década del ochenta, la constituyó, tal vez, el proyecto *MEDELLÍN*, de 1981. Con dicha acción urbana Bernal participó en la IV Bienal de Arte de Medellín, importante evento que se realizó al mismo tiempo que el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, en el que también hizo presencia con la intervención sonora *Señal: MDE*. En esta acción, el nombre *Medellín* fue traducido a clave Morse y luego transmitido por los 1.690 kilociclos de amplitud modulada (a.m.), la frecuencia de radio local designada por el Ministerio de Comunicaciones para dicho acontecimiento.

Finalizando la década, una de las intervenciones más notables de Bernal en el espacio museístico corresponde a la obra *Señal (TEACH ME HOW / EX FACTORY / KIT FOR YOU)* (1987), una instalación en la que el artista tomó tres paredes de la galería del Centro Colombo Americano para realizar una intervención tipográfica de gran formato con la secuencia de expresiones *TEACH ME HOW - EX FACTORY - KIT FOR YOU*. Dibujadas y pintadas manualmente sobre la pared, estas letras de gran tamaño obligaban al espectador a trasladar su mirada de un extremo al otro para completar la lectura del texto (Gutiérrez *et al.*, 2011), circunstancia que, en particular, podría remitir aquí a la posible insinuación de una forma de composición poética, en cuanto que cada frase dispuesta sobre los muros de la galería conformaba una secuencia para ser leída a manera de poema.

Esta forma de disponer y usar la tipografía se acercaba al modo en que se realizó la publicación de su libro de poemas *Antes del día*. El uso sostenido de mayúsculas, la brevedad de los versos y la potencia significativa de cada palabra, evidencia la relación entre la escritura poética practicada por el artista y la materialización de su obra artística a través de estrategias representativas de carácter textual. En esta obra, el uso del espacio de la galería puede dar también una posibilidad significativa, en tanto que la lectura de izquierda a derecha, propia del pensamiento occidental, no solo propone un hilo

discursivo entre una frase y otra, sino que también emparenta el primer verso con el tercero al tener una disposición espacial paralela.

Esta fijación del discurso a través de la escritura propone una experiencia autobiográfica, asociada no solo al contenido semántico de las palabras en los carteles, sino también a la manera en que la disposición gráfica y el uso de los elementos visuales comunican las intenciones del artista, para conformar así una nueva estructura de sentido, con el mismo tenor expuesto por Widdowson: “De forma que las posibilidades de disposición espacial inherentes al medio visual de la escritura se explotan para configurar una estructura de constituyentes que se superpone a la que proporcionan los recursos convencionales de la sintaxis” (1989: 249). Los efectos visuales que suministra la escritura poética, conlleva al lector a incurrir en reflejos fonológicos como pausas y cadencias a través de los patrones visuales. Los poemas escritos por Bernal responden a una de las características del texto lírico breve; se trata del uso de expresiones completas e incompletas al mismo tiempo, en las que cada verso finaliza en una suerte de clausura provisional, lo que deriva en unidades independientes de sentido.

Otro de los puntos relevantes que articulan la escritura poética con la plástica de Bernal es la concepción de límite que la teoría del texto poético, a partir de autores como Pere Ballart (2005), ha planteado acerca del problema de la estética de la recepción. Para Ballart, la idea de un marco que interrumpe la percepción visual sobre un paisaje en el caso de las obras de arte es semejante a lo que sucede con el texto poético cuando se dispone sobre la hoja en blanco:

Podemos afirmar [...] que el acto de percibir un objeto dentro de unos límites bien definidos, que lo recortan y apartan de toda otra cosa, parece asociarse al impulso de proyectar sobre ese objeto, de manera inmediata, una atención preferente, una *contemplación*, que tiene como consecuencia que le otorguemos un valor más alto que el que nos merecen las rutinarias percepciones que ininterrumpidamente registramos; un valor, digamos, ejemplar (2005: 28).

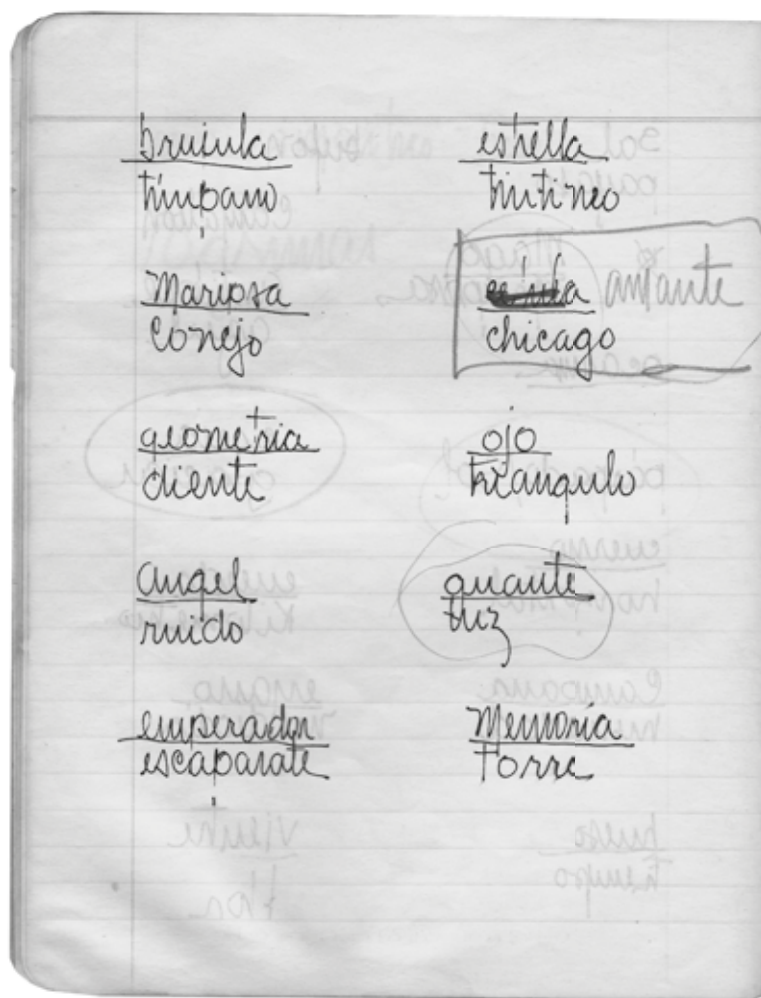
Así, los carteles de Bernal hacen parte de un límite difuso frente a la idea del marco en la obra de arte. Si bien los carteles al ser instalados mediante apropiaciones en el espacio urbano carecen de marco (lo que hace también difusa la transición entre la experiencia

estética de la obra y el mundo de la vida cotidiana), la impresión sobre el papel y el uso de no más de dos palabras abre al espectador un mundo poético al cual es posible ingresar a través de la lectura. En la obra no hay perímetro definido, no hay una presencia de un espacio fronterizo específico; en este grupo de obras urbanas no existe un aislamiento que opere a la manera de un marco típico de una obra emplazada en el espacio museístico. No obstante, como precisa Ballart: “Moldura de madera para el lienzo, telón de terciopelo para el escenario teatral, silencio después de la afinación del instrumento en el concierto, espacio abierto en la sala del museo, blanco del papel en el poema, principio y final del texto [...] La transición, el peaje impuesto por el marco es siempre imprescindible” (2005: 38).

La afirmación de Ballart pone de presente una de las condiciones más interesantes del trabajo realizado por Bernal en los impresos urbanos; se trata de comprender la condición de límite en un sentido expandido, esto es, asumir el emplazamiento de la obra en relación con las superficies cambiantes que ofrece el escenario urbano. En síntesis:

Por eso seguramente cobra tanta importancia, por ejemplo, el final de un relato, o de una película, aquellas últimas palabras o imágenes que están ya en el umbral del vacío, o del mundo: la impresión del límite les asigna un valor especialísimo, y, sea cual sea su aspecto y contenido, creemos advertir su esencial solemnidad, su trascendencia (Ballart, 2005: 38).

Finalmente, es claro cómo esta relación entre la plástica y el texto poético establece, a su vez, una relación de sentido profundo entre lo que nombra el texto -su tema- y aquello que prefigura; las palabras escritas que operan como símbolos de la obra de arte se presentan inmersas dentro de un fondo blanco que las dota de poder y significado, pero sin ese plano o lienzo visual no podrían dar cuenta de dicho sentido ■



Cuaderno de apuntes. s.f. Archivo del artista.

Referencias

- Ballart, Pere (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.
- Barthes, Roland (2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bernal, Adolfo (1976). *Antes del día*. Medellín, s.d.
- Bernal, Adolfo (1976, Abril 13). "Antes del día: libro de poemas". En: *El Colombiano*, p. 4^a.
- Bernal, Adolfo. (2007, Febrero 12). "Adolfo Bernal: arte fuera de molde", entrevista por José Ignacio Roca. En: *El Colombiano*, p. 11^a.
- Cano, Ana María (1979). "Interés por la ciudad muestran los antioqueños". En: *El Mundo* (Vida diaria), pp. 20-21.
- Cerón, Jaime y Ana Paula Cohen (eds.) (2011). *Artistas, espacios y proyectos invitados MDE07*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Fernández, Carlos Arturo (2006). *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.
- Gutiérrez, Cecilia, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre y Sol Astrid Giraldo (2011). *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ramírez, Imelda (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Widdowson, Henry G. (1989). "Sobre la interpretación de la escritura poética". En: Nigel Fabb, Alan Durant y Colin Mac Cabe (eds.). *La lingüística de la escritura: debates entre lengua y literatura* (pp. 247-259). Madrid: Visor.