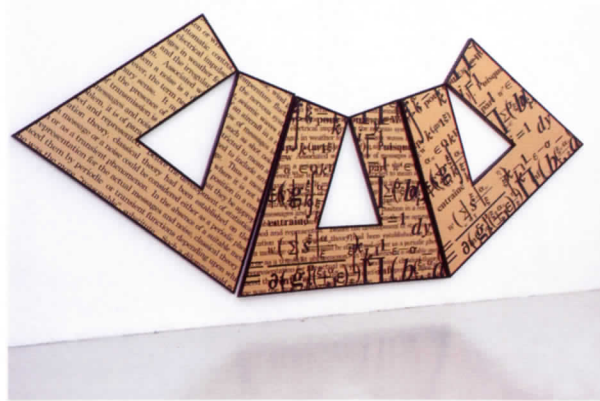


lica que se colgaban a modo de lienzos. Se trataba de las *Indeterminate Lines* (Líneas Indeterminadas), así denominadas para indicar el hecho de que no se identifican con ninguna definición geométrica concreta.

El siguiente umbral a superar fue el despliegue y visualización de los volúmenes de esas líneas rectas, arcos, ángulos y líneas indeterminadas en un espacio tridimensional orientando con ellos su actividad a la escultura monumental en acero. Un material como el acero le permitiría situar estas piezas sobre el suelo sin contradecir su estática natural. Bernar Venet se convirtió de este modo en escultor experimentando con las innumerables posibilidades que surgían de la combinación y disposición de estas entidades tanto dentro del espacio expositivo como fuera de él. Poco a poco también incorporó una escala cada vez mayor en cuanto a los medios materiales empleados enfrentándose así a un nuevo problema, el del objeto en oposición a su producción. En el futuro, Bernar Venet se esforzaría sin descanso para evitar los artificios y confiar a la estática natural la composición de sus esculturas. Cada una de sus series escultóricas expresan diferentes nociones del interés de Venet en la matemática del orden versus el caos. Actualmente sus obras se encuentran instaladas en plazas y jardines públicos de todo el mundo.

214.5" Arc x 14 (214.5" Arco x 14), 2004 Acero Corten, 330 x 425 x 288 cm



Gold Triptych with Two Saturations (Tríptico dorado con dos saturaciones), 2009
Acrílico sobre lienzo, 247 x 592,5 cm

Patrocina:



Stiftung für Kunst
und Kultur e.V.
Bonn



18 MAYO - 11 JULIO 2010

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN
Guillem de Castro, 118 - 46003 Valencia
Tel. 96 386 30 00 - Fax 96 392 10 94 - E-mail: ivam@ivam.es
<http://www.ivam.es>
De martes a domingo de 10 a 20 horas
Domingo, día del Museo, entrada gratuita
Lunes cerrado

Bernar Venet

La paradoja de la coherencia



Position of an Indeterminate Line (Posición de una línea indeterminada), 1981 Grafito sobre madera, 189 x 189 cm

Bernat Venet, nacido en 1942, en Saint-Auban inició su carrera artística en Niza, en un ambiente marcado por la Europa de la posguerra en el que se acometió una redefinición del arte a través de la fundación de diversos movimientos como el letrismo de Isidoro Isou; el situacionismo de tendencia izquierdista, el Zero Gruppe de Colonia y el Nuevo Realismo de París. Este último, también conocido como Neo-dadá, se forjaría, con Restany como su profeta, en 1960 y Venet heredaría su legado. Yves Klein, Arman y Martial Raysse (todos ellos nuevos realistas) formarían la École de Nice en 1961 que fue considerada una subcategoría anti-parisina del Nuevo Realismo. Su máxima preocupación radicaba en la desmitificación del arte y del papel del artista y trataba de desarrollar un enfoque constructivo que sugiriese que el arte era una actividad de utilidad social. El uso de materiales pobres, de nuevos medios como el video, grabación sonora y fotografía para documentar performances y acciones y el advenimiento de lo circunstancial, fuera de todo control, fueron algunas de las formas de arte de este idealismo trascendental que postulaba una realidad metafísica superior más allá del mundo de

Performance en la basura, 1961 Serigrafía sobre aluminio, 172 x 122 cm



Vista de la instalación **Montón de carbón** Ampliación fotográfica, 240 x 240 cm

la forma y que podía alcanzarse recurriendo a lo alternativo. Obras de Bernat Venet como *Performance dans les détrit* (Performance en la basura) de 1961, *Tas de Charbon* (Montón de carbón) de 1963 o su serie *Relief Cartón* de 1963-65 se encontraron dentro de ese contexto e insistían fundamentalmente en la eliminación de los rasgos (color, forma, etc.) de la obra de arte que tradicionalmente se habían asociado con el placer estético. En 1966 (a los 24 años), Bernat Venet viajó a Nueva York por primera vez donde, unos meses más tarde, se instalaría para siempre. Allí se formó durante el periodo conceptual y postminimal conocido por la "desmaterialización" del objeto. Se vio seducido por una exposición de escultura americana contemporánea que tuvo lugar en el Whitney Museum of American Art, donde artistas minimalistas, como Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre y Sol LeWitt, cultivaron la inexpresividad industrial, prestaron atención a la superficie en lugar de al interior; y rechazaron las implicaciones profundas en favor de una superficie percibida y presente. Dentro de ese espíritu, Venet desarrollaría *Tubes* de 1963, sin embargo, con ella se condujo en otra dirección, hacia estudio de la relación entre los elementos escultóricos y pictóricos en el contexto de las teorías del semiólogo francés Jacques Bertin. Para Venet *La Historia del Arte* había evolucionado hasta entonces dentro de los límites de la polisemia y pansemia, o dicho de otra manera, entre la representación y la abstracción. Ahora la cuestión era liberar el arte de los caprichos de la subjetividad, de la estética y de la participación del artista en el acto de la creación y, por lo tanto, dar la máxima importancia al código conceptual interno de la obra. Así empezó a hacer ampliaciones en blanco y negro que ilustraban fórmulas matemático-geométricas e inició su colaboración con el astrofísico Jack Ullman de la

Columbia University. Venet realizó diez grabaciones de conferencias científicas, que se sucedieron entre 1967 y 1969, y las presentó como sus obras de arte, tras lo que prometió abandonar su actividad artística y así lo hizo durante seis años tras su regreso a Francia en 1970. Este hecho fue similar al ejercicio del grupo Art and Language de publicar un ensayo como si de una obra de arte se tratase, que tuvo lugar por fechas similares, entre 1966-67.

El origen de este comportamiento estuvo en Duchamp, quien en los años veinte divulgó la falsedad de que había dejado el arte por el ajedrez. Para él, el arte debía esforzarse por conocer más que por complacer; es decir, el artista debía abandonar el sentimiento estético en favor de la cognición. En los años sesenta varios artistas propusieron formas diversas de escapar de la estética, como por ejemplo la fealdad (Joseph Beuys), la performance anti-social (Vito Acconci), el análisis crítico (Joseph Kosuth), el land art (Dennis Oppenheim), etcétera. Venet iría más allá que sus compañeros. Su empleo de la tricotomía semiótica —pansemia, polisemia, monosemia— extrayendo la monosemia de la categoría del significado y elevándola a la cima, suponía un cambio estructural en el panorama teórico. Sin embargo, en 1970, tras diez años, el proceso se cerraba dentro de sus propios límites y Venet regresó a la creación artista, aunque no sin cierto malestar. Su nueva obra partió de una regresión destinada a abordar ciertos aspectos del corpus conceptual que había dejado de lado. Se trataba de parámetros formales mínimos que integraban la expresión de las proposiciones monosémicas a modo de complementos, a los que dotó de gran poder visual, pero sin eclipsar la neutralidad informativa de la obra, como por ejemplo en la presentación de textos sin diagramas.

Interconectado con estas cuestiones surge el remanente formal de la obra antiformalista: el problema de la línea. De una forma u otra, todas las obras sobre soportes visibles, hasta las más abstractas donde la reducción conceptualista alcanza su punto más alto, siguen utilizando líneas y éstas entablan relación con el aspecto del soporte. Pintores minimalistas, entre ellos, Ellsworth Kelly y Frank Stella realizaron sus lienzos con forma (*shaped canvas*) contraponiendo de este modo la forma pictórica a la forma del soporte. Las series que Venet realizó entre 1976-77 propusieron temas (ángulos, arcos, cuerdas, etc.) que determinarían la forma de las obras. De los soportes cortados pasó a las líneas que se convertían en su propio soporte y, en 1978, expuso arcos y ángulos recortados de madera y pintados de negro con grafito o con pintura acrí-