PRESS KIT
DEPARTAMENTO DE PRENSA

[+54 11] 4104 1044/43
anaclara@proa.org | prensa@proa.org
www.proa.org

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929, CABA
Buenos Aires, Argentina

Penumbra:
Dia Art Foundation

AGNES MARTIN

ANDY WARHOL

FELIX GONZALEZ-TORRES

JAMES TURRELL

JOHN CHAMBERLAIN

RICHARD SERRA

ROBERT IRWIN

TEHCHING HSIEH

WALTER DE MARIA

Dia: PROA FUNDACIÓN

Tenaris Ternium

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

Penumbra:
Dia Art Foundation

28 de marzo - 2 de agosto de 2026

Organiza: Dia Art Foundation, Nueva York / Beacon - Fundación Proa
Curaduría: Humberto Moro (Director de programación) - Ella den Elzen (Asistente curatorial)
Auspicia: Tenaris - Ternium

Agnes Martin - Andy Warhol - Felix Gonzalez-Torres
James Turrell - John Chamberlain - Richard Serra
Robert Irwin - Tehching Hsieh - Walter De Maria

Fundación Proa inaugura "Penumbra: Dia Art Foundation", una exhibición histórica que reúne por primera vez en la Argentina a artistas fundamentales del arte contemporáneo, nunca antes exhibidos en el país, a través de un conjunto de obras representativas de su producción. La muestra constituye un hito en la programación de Proa y un acontecimiento mayor para la escena artística local y regional.

Con curaduría de Humberto Moro (Director adjunto de programación) y la asistencia curatorial de Ella den Elzen, la muestra propone una aproximación a la identidad singular de Dia Art Foundation, institución decisiva en la historia del arte desde la segunda mitad del siglo XX. Fundada en 1974 en Nueva York, es reconocida por su compromiso sostenido con la visión de los artistas impulsando proyectos de gran escala y obras de sitio específico que transformaron radicalmente el vínculo entre obra, espacio y espectador. Su modelo institucional -centrado en acompañar procesos a largo plazo y en procurar espacios para cada proyecto- redefinió la noción misma de colección y exhibición del arte contemporáneo.

Proa presenta en sus salas una selección que propone reflexionar sobre la construcción de una colección basada en obras concebidas para espacios particulares, y por artistas que lideraron una revolución estética en las últimas décadas del siglo pasado. En este recorrido, el público accede a prácticas que redefinieron el arte como experiencia: materia, escala, percepción, luz y tiempo se convierten en elementos esenciales, desplazando el foco de la representación hacia la vivencia directa.

La muestra reúne obras realizadas en un arco temporal que va de 1962 a 2018, trazando una constelación de prácticas fundamentales de los artistas Agnes Martin, Andy Warhol, Felix Gonzalez-Torres, James Turrell, John Chamberlain, Richard Serra, Robert Irwin, Tehching Hsieh y Walter De Maria. Cada uno de ellos ha sido central en la órbita de Dia y en la consolidación de un lenguaje que expandió los límites de la escultura, la pintura, la instalación, la performance y el arte conceptual.

ACERCA DE LAS OBRAS

Felix Gonzalez-Torres**.** “Untitled” (Loverboy), 1989. © Estate Felix Gonzalez-Torres.

Desde las investigaciones sobre peso y gravedad en el acero de Serra, hasta la sutileza casi mística de las tramas de Martin, las atmósferas lumínicas de Turrell, las exploraciones de Warhol o las experiencias perceptivas de Irwin y De Maria, el conjunto evidencia la radicalidad de la visión de estos artistas. En todos los casos, el espacio arquitectónico de Proa se convierte en un campo activo de resonancia, subrayando la dimensión experiencial que caracteriza tanto al acervo de Dia como a los autores convocados.

“Las obras que llegan a Proa permiten apreciar momentos muy intensos en la trayectoria de cada artista. En el caso de Andy Warhol, *Shadows* -sus grandes "penumbras"- despliegan una secuencia pictórica de enorme escala que sorprende por su potencia y por su carácter casi abstracto, muy diferente a la imagen más conocida del pop. Las investigaciones en acero de Richard Serra revelan una exploración rigurosa del peso, la tensión y el equilibrio, y en las piezas de James Turrell la luz deja de ser un recurso para transformarse en sustancia, generando una percepción a la vez física y contemplativa. Presentar estos trabajos en Buenos Aires es una oportunidad extraordinaria para apreciar cómo las distintas búsquedas confluyen en una misma pregunta sobre cómo miramos y habitamos el espacio” sostiene Adriana Rosenberg, presidenta de Fundación Proa.

En consonancia con la magnitud del proyecto, Proa desarrolla un programa público especialmente diseñado en relación a los contenidos de la exhibición, incluyendo conciertos, performances, proyecciones de video, seminarios y cursos a distancia, entre otras actividades que amplían el alcance de la muestra.

Esta propuesta expositiva reafirma nuestro compromiso de acercar al público las producciones más influyentes del arte internacional, fortaleciendo el diálogo entre la escena local y las instituciones que han marcado el rumbo del arte contemporáneo global. La llegada de obras provenientes de una colección tan rigurosa no solo expande el horizonte histórico de las salas de Proa, sino que también ofrece una oportunidad única de experimentar trabajos que han sido determinantes en la redefinición del arte en los últimos sesenta años.

“Penumbra: Dia Art Foundation” cuenta con el patrocinio de Tenaris – Ternium, cuyo apoyo hace posible la realización de este proyecto de escala internacional.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

ENTREVISTA A ADRIANA ROSENBERG

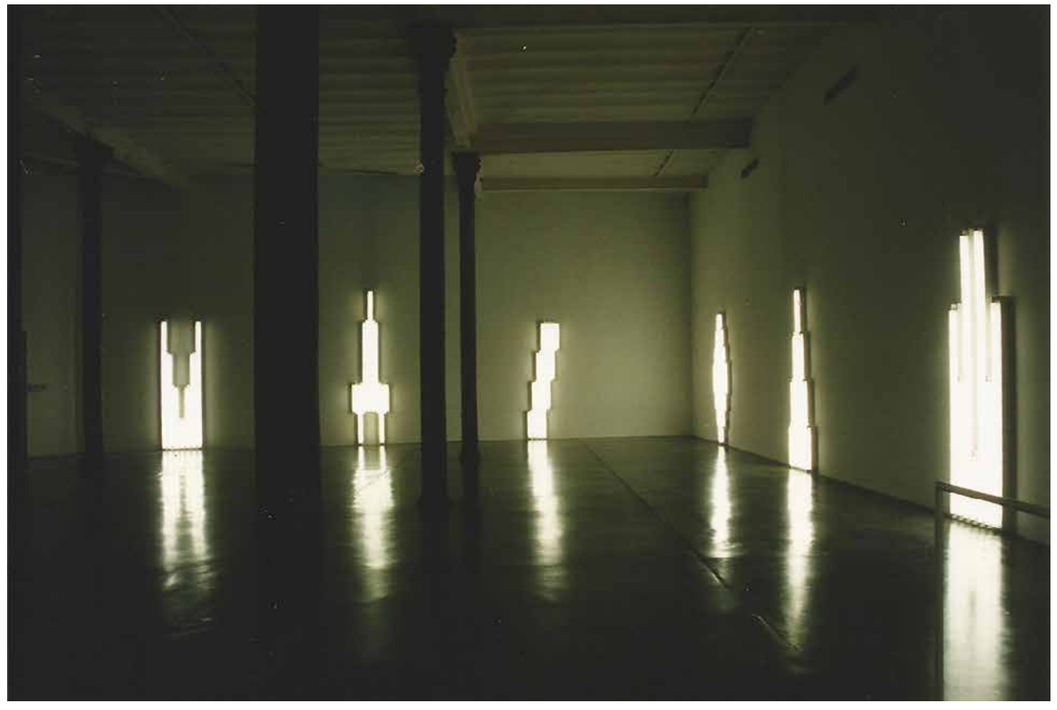
Por el Departamento de Prensa de Proa.

¿Qué significa para Proa inaugurar su calendario expositivo con una muestra de Dia Art Foundation y qué lugar ocupa dentro de la programación 2026?

La admiración por la institución Dia Art Foundation viene desde hace muchos años. Su trabajo en la presentación de una colección de obras en las que el espectador tiene un rol activo en la construcción de la experiencia artística generó, desde sus inicios, una gran afinidad con la misión de Proa.

Nuestro diálogo comenzó cuando Michael Govan, entonces director de Dia Chelsea, curó en Proa la muestra de Dan Flavin, que se presentó por primera vez en la Argentina. Desde esos momentos siempre estuve atenta a seguir su programacion y actividades.

Inaugurar nuestro calendario con una selección de obras de Dia es, por lo tanto, un gesto muy significativo: reconoce una relación histórica entre ambas instituciones y permite presentar al público local un conjunto de artistas fundamentales para comprender las transformaciones del arte contemporáneo.



Dan Flavin. *Monument For V. Tatlin*, 1964 Vista de sala de la exhibición “Dan Flavin” en Fundación Proa, 1998

TENARIS-TERNIUM

Teniendo en cuenta la vasta colección de Dia, ¿cómo se seleccionó el conjunto de obras y artistas que llegan a las salas de Proa?

La premisa inicial fue seleccionar artistas que no hubieran sido presentados o vistos en profundidad en nuestro país. En Proa intentamos, siempre que es posible, realizar exposiciones que tengan un carácter histórico por tratarse de primeras presentaciones.

Salvo el caso de Andy Warhol, cuya obra ya es ampliamente conocida, el conjunto de artistas reunidos constituye verdaderamente un privilegio para el público argentino.

Sobre esa base, el curador Humberto Moro, junto con el equipo curatorial de Dia, organizó una exhibición que reúne artistas y obras en las que la luz funciona como un elemento central de la experiencia artística.

Andy Warhol, *Shadows*, 1978–79. Installation view, Dia:Beacon, Beacon, New York, 2019. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

El título de la exposición introduce la noción de “penumbra”, ¿cómo se relaciona este concepto con las obras presentadas?

El concepto de penumbra, elegido por el curador como idea abarcativa de la exhibición, remite a una zona de percepción situada entre lo claro y lo difuso. Se trata de una invitación a recorrer una experiencia visual y sensorial que se desarrolla en ese umbral.

Obras de artistas como James Turrell, Robert Irwin o el propio Andy Warhol, con su serie *Shadows,* presentan propuestas en las que la luz y la sombra se convierten en materiales fundamentales.

En otras obras la luz no aparece de manera directa, pero la experiencia perceptiva que proponen remite igualmente a esta idea de transición y ambigüedad visual. La exposición invita así a habitar un espacio de contemplación introspectiva y sensorial.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

¿Cuál es la importancia histórica de estas obras dentro del arte contemporáneo y qué aportes concretos realizaron a su transformación desde los años sesenta?

Muchos de los trabajos presentados fueron comisionados, lo cual constituye ya una singularidad característica de la colección de Dia. Esta modalidad de producción permitió desarrollar obras concebidas específicamente para determinados espacios y contextos.

La selección reúne piezas que marcaron hitos en la historia del arte contemporáneo. Algunas incluso se presentan públicamente por primera vez a pesar de formar parte de la colección.

Estas propuestas surgieron en el contexto de las profundas transformaciones artísticas de los años sesenta y contribuyeron a redefinir nociones fundamentales como la contemplación, el espacio y el tiempo en la experiencia estética.

Artistas como Robert Irwin, James Turrell o Dan Flavin desplazaron el foco desde el objeto artístico hacia la experiencia y la percepción. Las obras ya no se limitan a ser observadas: están en el espacio para ser recorridas, percibidas y experimentadas por el espectador.

Este cambio implicó también una transformación en las formas de producción y circulación del arte. Muchas de estas obras requieren largos períodos de desarrollo, se conciben para contextos específicos y, en numerosos casos, adoptan la forma de instalaciones de carácter permanente.

Robert Irwin. Untitled, 1965–67. Collection Dia Art Foundation; Gift of Milly and Arne Glimcher. © Robert Irwin Artists Rights Society (ARS), New York Light & Space Copenhagen Contemporary, 2021. Photo: David Stjernholm

TENARIS-TERNIUM

¿Qué puntos de contacto existen entre Dia y Proa en términos de misión, escala de proyectos y vínculo con los artistas?

A partir de la muestra de Dan Flavin que presentó Michael Govan en Proa surgieron otros proyectos, como la invitación a Sol LeWitt, quien realizó una serie de murales que ocuparon todas las paredes de nuestra institución.

Fue un proyecto extraordinario, tanto por su metodología de trabajo como por el impacto que tuvo en los artistas y asistentes que participaron en su realización. También por el carácter efímero de la experiencia: los murales fueron concebidos para ese momento y posteriormente destruidos.

Ese tipo de proyectos refleja una afinidad profunda entre ambas instituciones en cuanto a la manera de convocar a los artistas y de pensar la experiencia del público.

Sol Lewitt. *Wall Drawings*, 2001. Fundación Proa

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

¿Cómo se integra esta exposición dentro de la programación por los 30 años de Proa?

Desde sus inicios, Proa se ha propuesto presentar en Buenos Aires algunos de los movimientos artísticos más relevantes del siglo XX, trabajando con artistas y obras de proyección internacional.

El diálogo con Dia comenzó prácticamente en los primeros años de nuestra fundación y se mantuvo como una línea constante de interés y experimentación. A lo largo de nuestra historia hemos realizado exposiciones dedicadas al minimalismo, al conceptualismo y a otras corrientes fundamentales del arte contemporáneo, tanto en el ámbito internacional como en relación con artistas argentinos y latinoamericanos.

En ese sentido, esta muestra se integra naturalmente dentro de la historia de Proa y de su afinidad con este tipo de prácticas artísticas, que proponen nuevas maneras de percibir y habitar el mundo.

Andy Warhol, Shadows, 1978–79. Installation view, Dia:Beacon, Beacon, New York, 2019. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

¿Qué impacto espera que tenga esta exhibición en la escena artística local y en el diálogo entre Argentina y el circuito internacional?

Las muestras de Proa tienen una muy buena repercusión, incluso cuando pueden resultar desafiantes para el público. Creemos que nuestros programas públicos —conferencias, seminarios y actividades educativas— contribuyen a ampliar la comprensión de estas obras y a enriquecer los contenidos que ofrecemos a los visitantes. En este caso, la exhibición estará acompañada por un catálogo sólido, organizado en secciones dedicadas a cada artista. Como es tradición en nuestras publicaciones, incluirá textos críticos, palabras de los propios artistas y la documentación de las obras instaladas en nuestras salas.

TEXTO CURATORIAL: HUMBERTO MORO

PENUMBRA: DIA ART FOUNDATION

“Penumbra” toma su título de la zona de sombra parcial que se sitúa entre la iluminación y la oscuridad: una condición liminal en la que la luz no está plenamente presente ni completamente retirada. Palabra y concepto casi idénticos en más de una docena de lenguas, penumbra designa un espacio de incertidumbre perceptiva, de vacilación y suspensión, donde la forma se distiende, los contornos se desdibujan y el sentido se resiste a cerrarse.

Dentro de este marco conceptual, una selección de obras de la colección de Dia realizadas por Walter De Maria, Felix Gonzalez-Torres, Tehching Hsieh, Robert Irwin, Agnes Martin, Richard Serra, James Turrell y Andy Warhol refleja aspectos fundamentales de la historia y la misión de la institución, poniendo en primer plano las prácticas conceptuales y minimalistas de las décadas de 1960 y 1970, y siguiendo la resonancia que estas mantienen a través del posminimalismo y hasta el presente.

Las obras reunidas en esta exposición abordan la luz como un vehículo de revelación o trascendencia, como una fuerza contingente: una energía modelada, obstruida, absorbida o difundida por cuerpos, materiales y condiciones espaciales.
Presentada del 28 de marzo al 2 de agosto de 2026 en Proa, la muestra constituye la segunda colaboración con Dia Art Foundation después de la exhibición de obras de Dan Flavin en 1998, y reafirma un compromiso compartido con experiencias artísticas sostenidas y sensibles.

En la práctica artística de la posguerra y la contemporaneidad, la luz ha funcionado con frecuencia como metáfora de claridad, inmaterialidad y acceso. “Penumbra”, en cambio, dirige su atención hacia los límites de la luz, hacia los momentos en que la iluminación se interrumpe, la visibilidad se ralentiza o se desestabiliza y la forma surge no por revelación sino por atenuación. En este contexto, luz y sombra operan como fuerzas recíprocas y activas, más que como términos opuestos, configurando la percepción tanto a través de la sustracción como de la presencia.

La serie *Shadows* (Sombras), comisionada por Dia entre 1978 y 1979, son pinturas serigrafiadas de Andy Warhol, quien articula esta indagación mediante la repetición y la serialidad, presentando la sombra como tema y como superficie a la vez. Desvinculadas visualmente de cualquier fotografía de origen reconocible, las sombras aparecen como imágenes autónomas —simultáneamente gráficas e indeterminadas— que oscilan entre la abstracción y la representación. La secuencia rítmica y las variaciones cromáticas niegan un punto de vista estable y sitúan al espectador en un campo de fluctuación visual más que de coherencia narrativa, efecto que se ve reforzado por la decisión de Warhol de permitir que las pinturas se instalen en cualquier orden.James Turrell y Robert Irwin complejizan aún más la experiencia percepti-

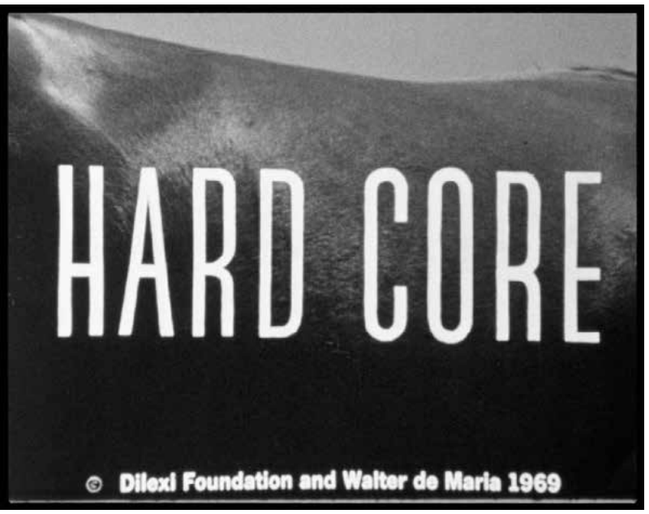
Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

va al trabajar directamente con la luz como medio espacial, temporal y perceptual. Las instalaciones de Turrell generan entornos en los que la luz parece adquirir corporeidad. *Catso Blue* (1967/1987), realizada como parte de la serie *Cross Corner Projections* (Proyecciones en esquina cruzada), disuelve las distinciones entre superficie y volumen y exige al espectador suspender las claves convencionales de profundidad. Por su parte, las investigaciones de Irwin sobre las condiciones de “luz y no luz” -*Untitled* (1965/1967), *Blue Jay* (2018) y *Pacific Jazz* (2010)- exploran estados de visibilidad reducida, activando la visión periférica y agudizando la conciencia de la duración y de la presencia corporal. En ambos casos, la percepción se despliega gradualmente y depende del tiempo, el movimiento y la atención.

Las pinturas acrílicas sobre lienzo de Agnes Martin pertenecientes a la serie *Innocent Love* introducen un registro más silencioso e introspectivo de la penumbra. Sus tramas finamente calibradas y sus sutiles modulaciones tonales operan en el umbral de lo visible, allí donde la estructura se aproxima a la disolución y la repetición adquiere un carácter meditativo. La obra de Martin exige una mirada sostenida y disciplinada, propone una ética de la atención basada en la contención y la sensibilidad, antes que en la inmediatez o el espectáculo.

John Chamberlain, *Luna, Luna, Luna (In Memory of Elaine Chamberlain)*, 1970. © John Chamberlain/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Don Stahl, courtesy Dia Art Foundation, New York

TENARIS-TERNIUM



Walter De Maria, *Hard Core*, 1969.
Dia Art Foundation; Gift of Virginia
Dwan. © Estate of Walter De Maria

El peso material y la fuerza gravitatoria se incorporan a la exposición a través de obras de Walter De Maria, Richard Serra y John Chamberlain. *Hardcore* (1969), de De Maria, traduce la resistencia, el sonido y la acción mínima en una experiencia cinematográfica que enfrenta al espectador con el tiempo como una dimensión a la vez física y opaca. Las maquetas de elipses torcidas (*Torqued Ellipses*, 1994-1998) de Serra registran la sombra como efecto de la masa y la curvatura, donde la forma se afirma mediante presión, rotación y resistencia.
Producidas manualmente por el artista, estas maquetas son estudios que acompañan las esculturas monumentales de acero realizadas a escala arquitectónica y exhibidas en Dia Beacon desde 2003. Las esculturas de acero comprimido de Chamberlain absorben y fracturan la luz, generando sombras densas y cromáticas que oscilan entre violencia y lirismo, entre colapso y exuberancia. El gesto de comprimir piezas de automóviles se traduce formalmente en sus esculturas de resina translúcida recubiertas de minerales, que refractan y dispersan un espectro de luz multicolor.

En esta muestra la aproximación a la penumbra se extiende más allá de lo material y lo perceptivo para abarcar también la duración, la exposición y la retirada. *Exposure* (1973/2016), de Tehching Hsieh, presentada en formato fílmico, documenta una performance en la que el papel fotográfico es sometido a una exposición prolongada, poniendo en primer plano el tiempo, el proceso y los efectos irreversibles de la luz. Por su parte, *Untitled* (*Loverboy*, 1989), de Felix Gonzalez-Torres —una obra de instrucciones materializada como una cortina azul translúcida sobre las ventanas de la institución que la exhibe— filtra sutilmente la luz entrante, transformando la arquitectura en un instrumento de atenuación y proponiendo la opacidad como una condición tanto visual como ética.

En conjunto, las obras reunidas en la exhibición que se presenta en Proa expresan un compromiso compartido con aquello que permanece sin resolver, ya sea en el plano visual, espacial o conceptual. Al margen de los significados coloquiales de la sombra como una carencia o una frecuencia negativa, la exposición propone la penumbra como un estado productivo: un campo donde la percepción se afina a través de la indeterminación y el sentido emerge mediante la negociación entre dos partes.

En una época cada vez más marcada por demandas de transparencia, inmediatez y visibilidad total, “Penumbra” reivindica el valor de la luz parcial, las zonas de negociación, la percepción diferida y la presencia variable entre la luz y la sombra.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

SOBRE LOS CURADORES
HUMBERTO MORO

Ph: Don Stahl

Obtuvo una Licenciatura en Bellas Artes con especialidad en pintura por la Universidad de Guanajuato, Guanajuato; y una Maestría en Estudios Curatoriales por el Centro de Estudios Curatoriales (Center for Curatorial Studies, CCS), Bard College, Nueva York. Es Subdirector de Programas en la Dia Art Foundation, donde supervisa los departamentos de exposiciones, publicaciones, aprendizaje y participación. En Dia ha curado exposiciones de Liliana Porter, Felix Gonzalez-Torres, Tehching Hsieh y Hélio Oiticica, así como próximas comisiones de Alan Ruiz y Fernanda Gomes.

Fue Subdirector y Curador Senior en el Museo Tamayo de la Ciudad de México, donde curó “Otrxs Mundxs”, una encuesta de gran escala sobre artistas que trabajan en la ciudad, así como exposiciones individuales de Erick Meyenberg, Tania Pérez Córdova y Ugo Rondinone. Fue curador de la sección “Exposure” en EXPO Chicago en 2021; entre 2016 y 2022 se desempeñó como curador adjunto en el SCAD Museum of Art en Savannah, Georgia, donde coorganizó “Frederick Douglass: Brasas de libertad” (*Frederick Douglass: Embers of Freedom*) y “Puntos de contacto” (*Points of Contact*) de Elizabeth Catlett, además de exposiciones individuales de Kenturah Davis, Glen Fogel, Alex Gardner, Oliver Laric, Cynthia Gutiérrez, Pia Camil, Mariana Castillo Deball, Tom Burr, Yang Fudong, FOS, AES+F, Mark Wallinger, Isaac Julien y Anna Maria Maiolino, entre otros.

Ocupó cargos curatoriales en el Park Avenue Armory en Nueva York y en el Museo Jumex en la Ciudad de México. Curó “Otras situaciones” (*Other Situations)*, un proyecto de Liliana Porter que incluyó *THEM*, una obra de teatro presentada en The Kitchen, la exposición de reapertura en El Museo del Barrio y una publicación.

Fue galardonado con el Estancias Tabacalera Research Award 2016 para curadores latinoamericanos, en Madrid, España, y formó parte del 7º Curso Internacional para Curadores de la Bienal de Gwangju, en Gwangju, Corea del Sur. Asimismo, formó parte de la cohorte 2021 del Center for Curatorial Leadership (CCL), donde se convirtió en miembro del consejo en 2023.

TENARIS-TERNIUM

ELLA DEN ELZEN

Ph: Don Stahl

Es Asistente Curatorial en Dia Art Foundation, donde ha organizado exposiciones sobre la obra de Renée Green, David Lamelas y Hélio Oiticica; y trabaja en la serie de conferencias “Artistas hablando de Artistas” (*Artists on Artists*) de Dia, organizando charlas con Julia Scher, Martine Syms, Kent Monkman y Michael Krebber, entre otros.

Previamente, coorganizó “No todo está dado” (*Not Everything Is Given*) en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art, que incluyó obras de Cameron Rowland, Shala Miller, Niloufar Emamifar, Ebun Sopido, Joyce Joumaa, Kameelah Janan Rasheed, Noor Abed, entre otros.

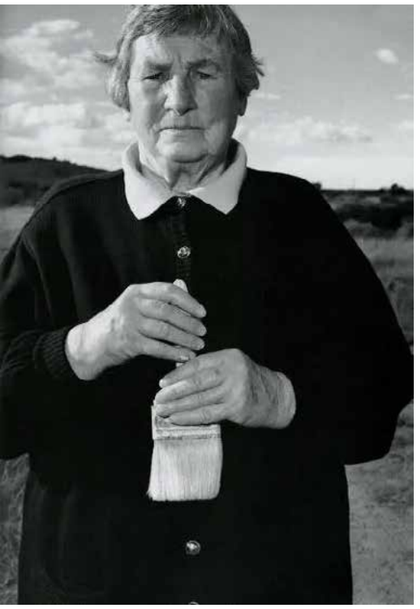
Más recientemente, ha curado proyectos de imagen en movimiento en Triple Canopy, Nueva York, y en la Bienal MOMENTA, Montreal, incluyendo obras de Moyra Davey, Hannah Black, David Wojnarowicz y Ben Neill, Nandi Loaf, entre otros. Antes de su etapa en Dia, desempeñó un cargo curatorial en el Centro Canadiense de Arquitectura.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

ARTISTAS Y OBRAS

TENARIS-TERNIUM

AGNES MARTIN



Agnes Martin nació en Canadá en 1912. En 1952 obtuvo su maestría en el Teachers College de la Universidad de Columbia. Galardonada en la Bienal de Venecia con el León de Oro en 1997, desarrolló una extensa carrera de exposiciones individuales en los museos internacionales más prestigiosos y es considerada una de las artistas estadounidenses más destacadas de la segunda mitad del siglo XX.

Martin es vista como un puente entre dos generaciones de artistas: los expresionistas abstractos, a quienes admiraba y reconocía como sus pares, y los minimalistas, que la consideraban una precursora inspiradora.

Agnes Martin vivió gran parte de su vida en zonas rurales y apartadas de Estados Unidos, por una decisión profundamente ligada a su forma de entender el arte y la vida. Atraída por el paisaje árido y abierto de Nuevo México cuando era estudiante en la década de 1940, logró establecer allí su casa y estudio de adobe —construidos por ella misma— a partir de 1968.

El vivir y contemplar el desierto se convirtió en una experiencia definitoria y en un tema de meditación constante. La dimensión espiritual del paisaje subyace en sus pinturas, que —como ella misma afirmaba— nunca son mecánicas ni rígidas. Sus escritos nos brindan una clave para acercarnos a su obra:

“La belleza es el misterio de la vida. No está en el ojo, está en la mente.”

“Mis pinturas no tratan de lo que se ve, sino de aquello que la mente conoce desde siempre.”

“El arte es la representación concreta de nuestros sentimientos más sutiles.”

“Respondemos a la belleza con emoción.”

Agnes Martin, *Contentment*, 1999. Dia Art Foundation; Partial gift, Lannan Foundation 2013. © Agnes Martin Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

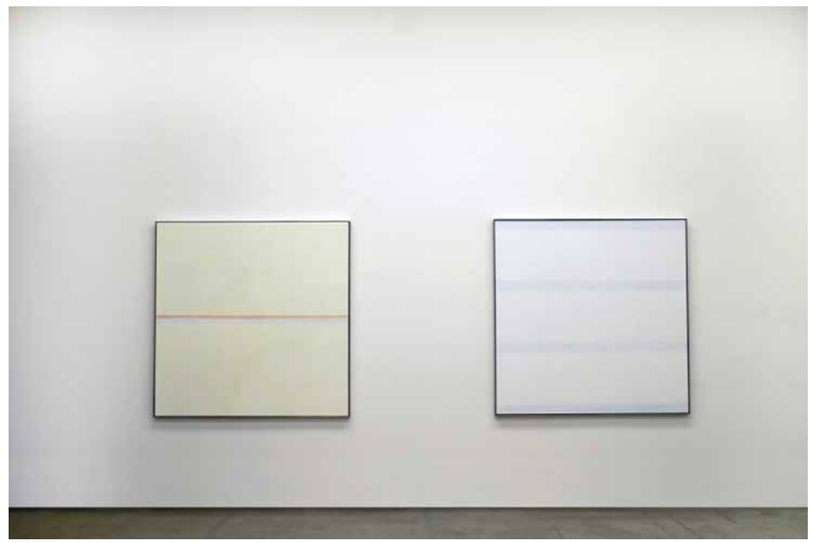
Sus obras parecen vacías, pero están compuestas por múltiples capas de pintura; en ellas se percibe el trazo de la artista en la línea y la sensibilidad con la que aplica el color. Sus grillas activan la percepción y proponen una experiencia cercana a la meditación, ya que no se agotan en la superficie del lienzo, sino en lo que despiertan en el espectador.

Para Agnes Martin, mirar no es interpretar sino percibir. Sus pinturas no se comprenden: se experimentan en silencio, como estados interiores que emergen lentamente en la mente del espectador.

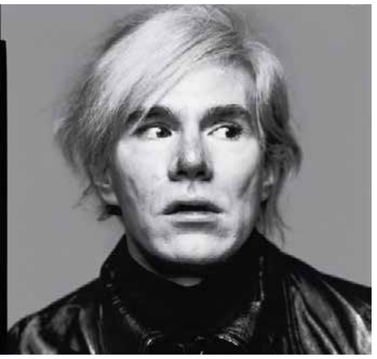
La serie presente en la sala —ocho pinturas de *Innocent Love* (1999)— compone un mapa del pensamiento de Agnes Martin en su etapa final. Los títulos no describen las obras: nombran estados de conciencia. Cada pintura funciona como un campo de experiencia en el que el espectador puede reconocer —o recordar— condiciones fundamentales de la vida interior: la inocencia, el amor y la felicidad.

En estas pinturas finales, Agnes Martin no representa el mundo, sino que propone un retorno: a la inocencia, al amor y a una forma de felicidad esencial, anterior a toda experiencia.

Vista de sala de la exhibición
“Penumbra: Dia Art Foundation”
en Fundación Proa, 2026



Vista de sala de la exhibición “Penumbra: Dia Art Foundation” en Fundación Proa, 2026 TENARIS-TERNIUM



Andy Warhol. © Richard Avedon, 1969

ANDY WARHOL

Andy Warhol (Estados Unidos, 1928–1987) fue uno de los artistas más influyentes del siglo XX y la figura central del arte pop, un movimiento que transformó radicalmente la relación entre arte, consumo y cultura de masas. Estudió diseño gráfico y, a fines de los años cuarenta, se trasladó a Nueva York, donde inició una exitosa carrera como ilustrador.

A comienzos de los años sesenta comenzó a utilizar en sus obras imágenes tomadas de la cultura popular, que reproducía mediante técnicas mecánicas como la serigrafía. Sobre esas imágenes introducía su rasgo artístico: el color, la repetición y una intervención mínima pero decisiva que transformaba la imagen encontrada en una imagen Warhol. Sus obras consolidaron un estilo propio e inconfundible.

No solo alcanzó fama en el campo de las imágenes: él mismo, su figura pública, también construyó un estilo y se convirtió en un ícono mundial. Su trayectoria es singular porque une obra, estética e identidad personal en un mismo gesto, donde la producción artística y la construcción de su propia imagen funcionan como parte de una misma estrategia de difusión.

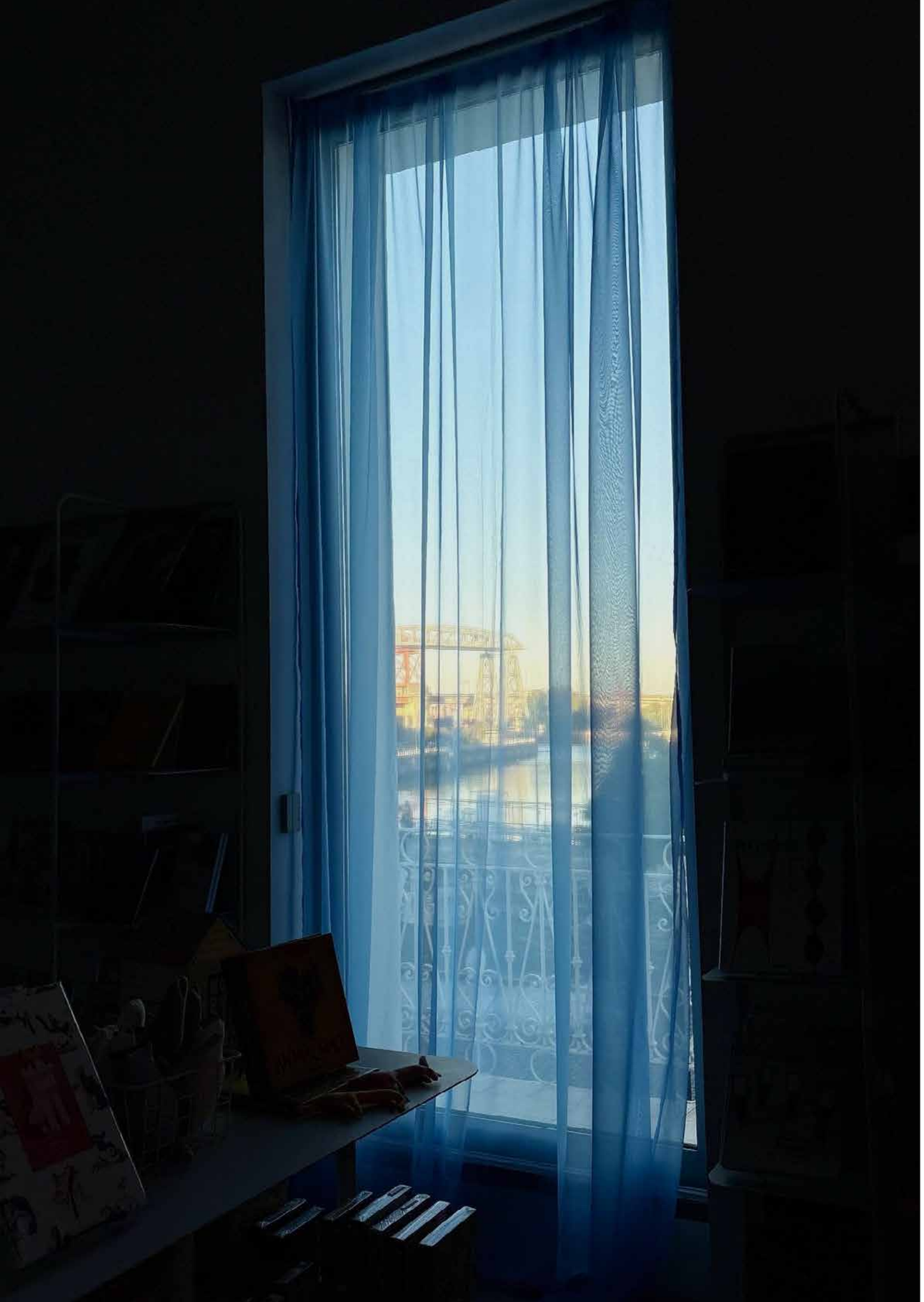
Andy Warhol, *Shadows*, 1978–79. Installation view, Dia:Beacon, Beacon, New York, 2003–11.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights Society (ARS), New York.

A los cincuenta años, en 1978, Andy Warhol se embarcó en la producción de una obra monumental titulada Shadows (Som- bras), compuesta por ciento dos pinturas. La serie fue exhibida en 1979 en un loft del SoHo neoyorquino, un espacio adquirido por la Lone Star Foundation (hoy Dia Art Foundation), donde actual- mente se exhibe la obra The Broken Kilometer de Walter De Maria.Este amplio espacio expositivo no podía contener la totalidad del conjunto: en su sala principal se presentaron al público sesenta y siete piezas, y otras dieciséis lo hicieron en la sala privada posterior, conformando un total de ochenta y tres obras. Shadows fue concebida como una única obra en múltiples partes, cuyo número definitivo que- da determinado por las dimensiones del espacio en el que se instala.

Andy Warhol definió la presentación de 1979 como “una única pintura en ochenta y tres partes”, ya que ese era el número de lienzos dispuesto en el espacio de la galería. Las obras están realizadas en acrílico y serigrafía fotográfica sobre lienzo, con pintura aplicada con mopa. Cada una mide 193 cm de alto por 132 cm de ancho.

La totalidad de las ciento dos piezas del conjunto se concibe, en palabras del curador, como una serie de “imágenes autónomas —simultánea- mente gráficas e indeterminadas— que oscilan entre la abstracción y la representación; su secuencia rítmica y su variación cromática niegan un punto de vista estable, situando al espectador dentro de un campo de fluctuación visual más que de coherencia narrativa”, una idea que se ve reforzada por el concepto de Warhol de que no existe un orden predeterminado para la exhibición de las obras.

Andy Warhol, *Shadows*, 1978–79. Installation view, Dia:Beacon, Beacon, New York, 2003–11. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York



Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

FELIX GONZALEZ-TORRES

Felix Gonzalez-Torres (Cuba, 1957 – EE.UU., 1996) se trasladó a Nueva York a fines de la década de 1970, donde estudió y desarrolló su carrera artística. Es considerado hoy uno de los artistas más influyentes del arte contemporáneo de fines del siglo XX, vinculado al arte conceptual y minimalista, al tiempo que sostuvo una intensa práctica política. Se integró al colectivo *Group Material*, un grupo fundamental en el cruce entre arte, política y activismo cultural en los años ochenta.

Fue abiertamente gay y su vida estuvo marcada por la crisis del sida. Su pareja, Ross Laycock, murió en 1991 por causas relacionadas con la enfermedad, experiencia que atraviesa muchas de sus obras. El propio Gonzalez-Torres murió en 1996, también por complicaciones vinculadas al sida, a los 38 años.

El conjunto de cortinas azul claro corresponde a la obra *Untitled (Loverboy)*, 1989 [*Sin título (Loverboy)*]. Se presentó por primera vez en Nueva York en 1991 y, desde entonces, diversas instituciones internacionales la han reconstruido siguiendo los parámetros conceptuales descritos por el artista en el certificado de la obra: un par (o pares) de cortinas comunes de color azul claro deben instalarse de manera sencilla, tocando el suelo e idealmente cubriendo todas las ventanas existentes, mientras que los detalles restantes de cada instalación quedan a criterio del propietario o de la institución anfitriona. La obra puede presentarse simultáneamente en distintos espacios, lo que pone en evidencia el enfoque radical del artista respecto de la autoría, la propiedad, la originalidad y el valor.

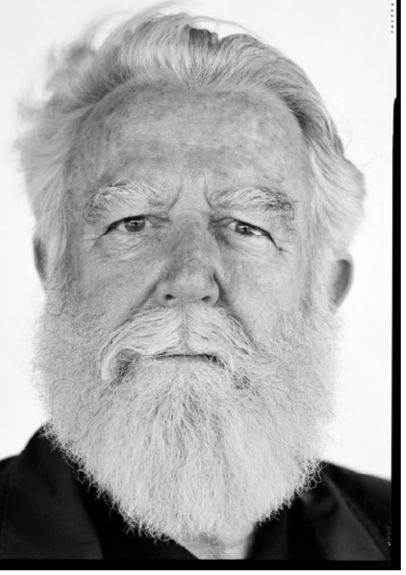
Untitled (Loverboy) enfatiza la tensión arquitectónica entre transparencia y opacidad a medida que la luz se filtra en el espacio interior, en consonancia con sus variaciones a lo largo del día. El uso del azul claro —motivo recurrente en su práctica— impregna la obra de múltiples asociaciones que el propio artista relativiza al afirmar: "...El mío es solo un azul claro que se puede conseguir en cualquier lugar", aunque más tarde sugería que "para mí, si un recuerdo hermoso pudiera tener un color, ese color sería el azul claro".

Siendo a la vez artista y activista con conciencia pública —en el contexto de las realidades de la vida queer en las décadas de 1980 y 1990—, su práctica artística y sus compromisos personales y políticos nunca se redujeron una a la otra. Gonzalez-Torres cultivó esta posibilidad de cambio y multiplicidad tanto en su vida como en su obra, en la que trabajó con materiales de acceso público en series conocidas informalmente como *Billboards* (vallas publicitarias), *Candy Works* (obras de caramelos), *Curtains* (cortinas), *Light Strings* (guirnaldas de luces) y *Paper Stacks* (pilas de papel), entre otras.

De este modo, dotó a su obra de una dimensión íntima y política para abordar temas de gran intensidad —como lo público y lo privado, el amor y la pérdida, el género y la sexualidad, y el tiempo y el cambio—, así como las condiciones precarias de la vida y la identidad a finales del siglo XX.

Tras su fallecimiento en 1996, su trabajo ha sido —y continúa siendo— objeto de numerosas exposiciones y revisiones de gran relevancia internacional.

El curador cierra el recorrido de ***Penumbra*** con esta obra, donde el concepto se vuelve tangible en un campo de percepciones inestables. En ese umbral entre visibilidad y opacidad, la penumbra deja de ser una condición lumínica para convertirse en experiencia.



James Turrell in Flagstaff, Arizona, May 2011. Interview Magazine

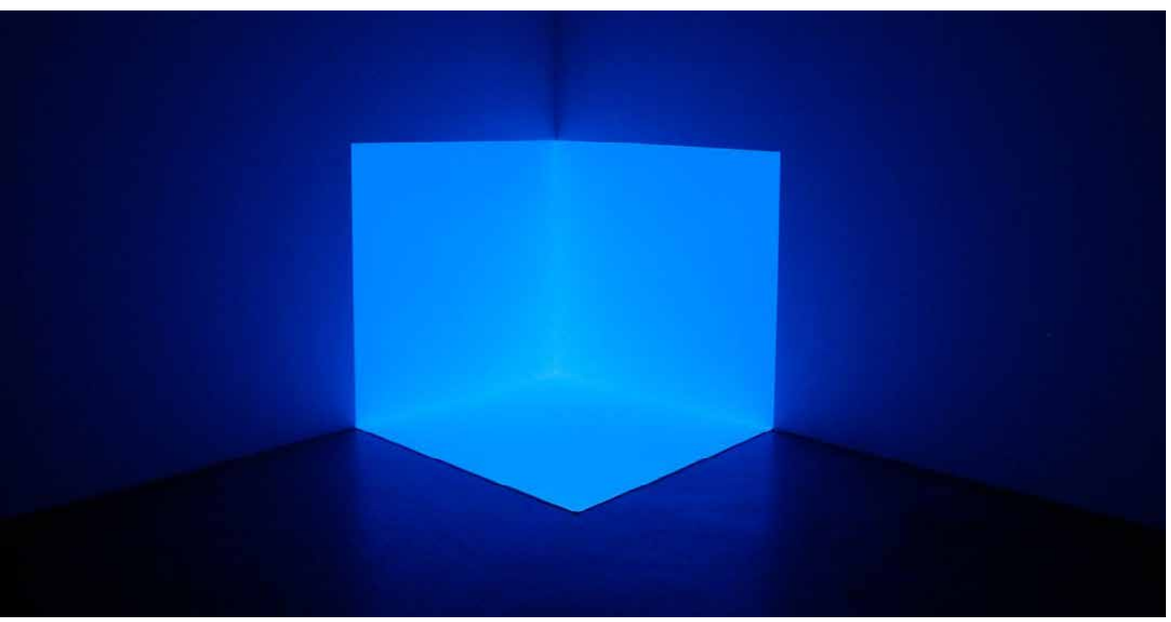
JAMES TURRELL

James Turrell (Estados Unidos, 1943). Desde la década de 1960 desarrolla una obra centrada en la luz, el color y la percepción. Nacido en Los Ángeles, estudió psicología y la Maestría en Bellas Artes en la Universidad de California. Formó parte del movimiento Light and Space, surgido en el sur de California, junto a artistas como Robert Irwin presente en Penumbra y Larry Bell.

Este grupo experimentaba e investigaba la forma de percibir la luz, el espacio, con herramientas del campo de las ciencias y la tecnología. Sus intenciones eran crear ambientes inmersivos en los que el espectador está dentro.

La presente obra, *Catso Blue* (1967), es una de sus primeras experiencias en las que propone al espectador explorar, a través de la proyección de luz, diversos puntos de vista y configuraciones perceptivas según su ubicación. La serie *Catso* ejemplifica este interés: consiste en volúmenes ilusorios, -en este caso un cubo- que parecen emerger o instalarse en las esquinas del espacio construido. El intenso color azul anticipa sus posteriores instalaciones de gran escala realizadas con colores saturados, por las que hoy es internacionalmente reconocido.

Este aspecto dialéctico de *Catso Blue* caracteriza gran parte de la obra de Turrell, en la cual ajustar la mirada o cambiar de posición tiene un impacto fundamental en la lectura de la obra. Como afirma el artista sobre esta experiencia:



James Turrell, *Squat Blue*, 1968. La Colección Jumex, Mexico © James Turrell

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

> “A medida que miras una pieza o una experiencia, puedes percibirla. A medida que te mueves en ella, puedes reconfigurarla. Y el hecho es que puedes volver a entrar y percibir nuevamente en su estado original y, aun así, ese proceso no le quita su magia. Es muy importante para mí que la veas de una manera al principio, y luego se revele como algo diferente. Después vuelves y la ves otra vez de la manera inicial.”

A mediados de los años setenta crea los *Skyspaces* (espacios de cielo): estructuras arquitectónicas cerradas —habitaciones, pabellones o recintos— con una apertura en el techo, generalmente cuadrada o circular, que enmarca el cielo. La propuesta es observar ese cielo en permanente transformación, focalizando en el fenómeno de la percepción. Algunos incorporan iluminación interior que modifica la experiencia cromática del cielo en función de las variaciones ópticas del observador. En los *Skyspaces*, la luz no ilumina el mundo sino que lo suspende. El cielo, encuadrado y alterado, se vuelve una superficie incierta: un campo de penumbra donde ver implica perder referencias.

El único museo en América del Sur dedicado íntegramente a la obra de James Turrell se encuentra en Argentina, en Colomé, provincia de Salta, en pleno paisaje de los Valles Calchaquíes. Concebido para albergar de manera permanente un conjunto de nueve instalaciones inmersivas, el museo despliega un recorrido en salas especialmente diseñadas en diálogo con el entorno, donde la luz se vuelve materia y el espectador, parte activa de la experiencia.

La elección de este territorio no es casual: la pureza del cielo, la intensidad de la luz y el aislamiento convierten al museo en un ámbito excepcional, donde las condiciones naturales potencian al máximo la investigación de Turrell. En ese cruce entre obra, arquitectura y paisaje, la experiencia se expande más allá de las salas y sitúa al visitante en un campo perceptivo radical, donde ver ya no es reconocer sino descubrir.

Museo James Turrell, Bodega Colomé en Salta, Argentina.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

JOHN CHAMBERLAIN

1966, John Chamberlain, Cerro Gordo Compound, Santa Fe, NM Photo by Dan Budnick © Fairweather & Fairweather LTD/Artist Rights Society (ARS), New York

John Chamberlain, Flufft, 1977. © John Chamberlain/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

John Chamberlain, Gallup, 1970. © John Chamberlain/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

John Chamberlain (Estados Unidos, 1927–2011) creció en Chicago; posteriormente estudió y ejerció como docente de escultura en el emblemático Black Mountain College, Carolina del Norte, hasta que en 1956 fijó residencia en Nueva York. Fue uno de los escultores más influyentes del arte estadounidense de posguerra, reconocido por sus obras realizadas con chatarra de automóviles comprimida. También experimentó en el cine, la fotografía y el diseño.

Sus esculturas han sido consideradas tanto en relación con el expresionismo abstracto —por la gestualidad de las obras— como con el arte pop —por el uso de los materiales—.

Las creaciones de Chamberlain son inconfundibles: esculturas realizadas principalmente con fragmentos de automóviles prensados, doblados y ensamblados, donde el color original de la carrocería —rojos, cromados, negros, blancos— se convierte en materia pictórica. Las láminas de metal funcionan como pinceladas: se pliegan, se tensan, se superponen. No hay modelado tradicional ni talla, sino compresión y ensamblaje, respetando las formas y el azar dentro de la obra.

La presencia de esculturas realizadas en resina sintética permite abrir una lectura más amplia de su práctica, más allá de sus icónicas piezas en metal. A diferencia de la chatarra automotriz —que implica cortar, plegar y ensamblar—, aquí Chamberlain trabaja con resinas que reaccionan, encontrando formas que emergen desde el propio material.

Estas esculturas presentan superficies irregulares, porosas o brillantes, con colores aplicados o integrados que ya no remiten a la pintura industrial del automóvil, sino a una apariencia más artificial y, a la vez, orgánica, ambigua entre lo sintético y lo biológico.

En este sentido, las piezas de resina pueden leerse en sintonía con las búsquedas del postminimalismo, donde el interés se desplaza hacia el comportamiento de los materiales, los procesos físicos y las transformaciones en el tiempo.

En el cruce entre las esculturas realizadas con automóviles comprimidos y las obras de resina de 1970 se revela la verdadera dimensión de la práctica de Chamberlain. Lejos de tratarse de una ruptura, ambos cuerpos de obra pueden entenderse como dos modos complementarios de abordar un mismo problema: cómo dar forma a la energía del material.

Chamberlain no abandona un lenguaje para adoptar otro, sino que desplaza su investigación hacia distintos estados de la materia. De este modo, las obras en metal y en resina no se oponen, sino que hacen visible que, para él, la escultura es ante todo una experiencia de transformación.

Vista de sala de la exhibición “Penumbra: Dia Art Foundation” en Fundación Proa, 2026

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

RICHARD SERRA

Richard Serra with Torqued Ellipse at the Guggenheim Museum, Bilbao (Richard Serra con Elipse retorcida en el Museo Guggenheim de Bilbao), 2005. Obra © Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Fotografía: Ignacio Pérez.

Richard Serra (Estados Unidos, 1938–2024) fue uno de los escultores más influyentes del arte contemporáneo. Su obra transformó radicalmente la relación entre escultura, arquitectura y espectador, proponiendo una experiencia física directa del espacio.

Se formó en arte y literatura, disciplinas fundamentales en su desarrollo, así como también el viaje que realizó en los años sesenta a Europa, donde entró en contacto con artistas como Constantin Brâncuși y Diego Velázquez, cuyas obras influyeron en su comprensión de la forma y la materialidad. Radicado en Nueva York, formó parte de una generación clave junto a artistas como Robert Smithson y Donald Judd.

En las 45 maquetas aquí presentadas se observa la búsqueda de dotar a la escultura de acciones —cortar, doblar, inclinar, apilar—, explorando procesos físicos como la gravedad y el equilibrio, y orientando su práctica hacia un procedimiento en el que la forma surge de la acción directa sobre la materia.

Este conjunto, seleccionado y diseñado por el artista para su presentación, conforma un verdadero laboratorio de formas y resulta clave para la posterior construcción monumental en acero. Estas piezas revelan que su obra no parte de una imagen, sino de la experiencia entre el comportamiento de la materia —el acero— y el espacio que la contiene.

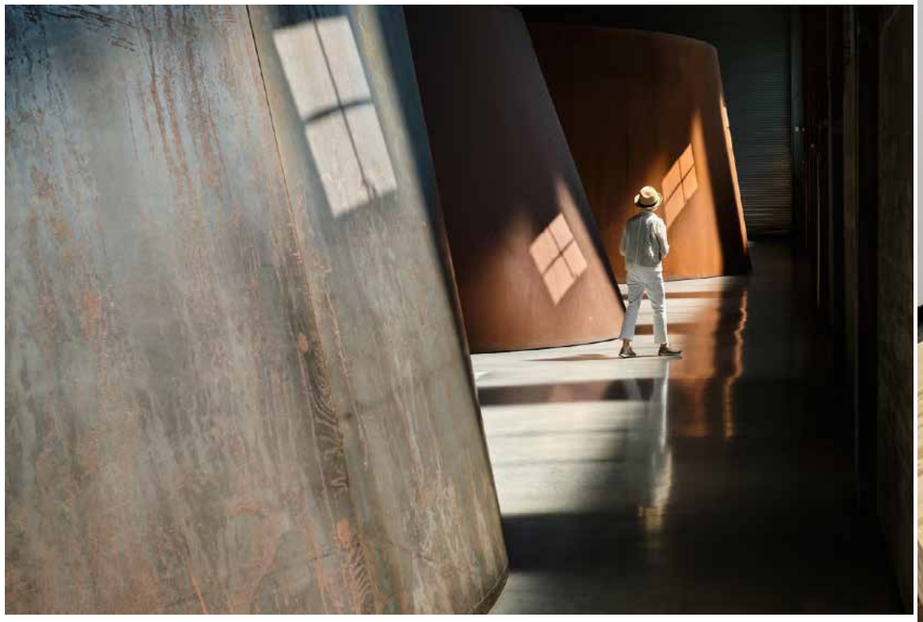
Richard Serra, *45 maquettes for Torqued Ellipses*, 1994–98. © Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York.

En 1990, Dia Art Foundation convocó al artista a desarrollar un nuevo encargo. En ese momento, Serra había comenzado a pensar en obras “que pudieran envolver todo el espacio y, al mismo tiempo, inclinarse hacia adentro y hacia afuera simultáneamente”. La idea de la *torqued ellipse* (elipse torsionada) se presentaba como un desafío central.

Mientras consultaba con un ingeniero para desarrollar una simulación tridimensional, trabajaba en paralelo en una maqueta mediante un procedimiento manual e intuitivo. Cortó dos piezas ovaladas de madera idénticas, las giró en direcciones opuestas y unió ambas con una varilla. Luego colocó una lámina de plomo en el suelo y la envolvió alrededor de esta estructura torsionada. El procedimiento resultó exitoso y fue posteriormente utilizado en la producción de un conjunto completo de maquetas.

La selección presentada acompaña las galerías dedicadas a las obras emblemáticas de Serra que se exhiben en Dia Beacon desde la apertura del museo en 2003: *Torqued Ellipse I* (1996), *Torqued Ellipse II* (1996), *Double Torqued Ellipse* (1997) y *2000* (2000), además de *Scatter Piece* (1967), *Elevational Wedge* (2001), *Union of the Torus and the Sphere* (2001) y *Consequence* (2003). *Torqued Ellipse I*, *Torqued Ellipse II* y *Double Torqued Ellipse* se exhibieron por primera vez en el Dia Center for the Arts en Nueva York en 1997.

El artista decidio la presentación de las maquetas para permitir al espectador acceder visualmente al interior de cada unidad. Aunque solo una parte de estas esculturas fue realizada a escala real, su importancia resulta hoy incuestionable. Como señaló Serra en una entrevista publicada en el catálogo *Torqued Ellipses* (1997): “Queda un amplio margen. Puedes ver dónde está el potencial, qué es excesivo, qué requiere mayor desarrollo y qué debe evitarse”.



Un visitante pasea entre las obras de Richard Serra en Dia Beacon, Beacon, Nueva York. Ph: Don Stahl

Richard Serra, *45 maquettes for Torqued Ellipses*, 1994–98.
© Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York.

Retrato de Robert Irwin. Fotografía: Philipp Scholz Rittermann, Cortesía Patrimonio de Robert Irwin

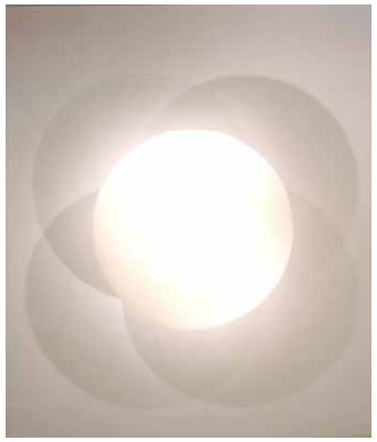
ROBERT IRWIN

Robert Irwin (Estados Unidos, 1928–2023) fue una figura decisiva del arte contemporáneo y uno de los grandes referentes del movimiento Light and Space en California, un grupo de artistas que centró su práctica en los fenómenos de la percepción, la experiencia espacial y la inclusión del espectador como parte constitutiva de la obra.

Luces fluorescentes, telas translúcidas, sombras y diversos materiales se convirtieron en la materia prima de sus trabajos. Más que producir imágenes, Irwin buscó transformar la atención del espectador: sus obras existen siempre en relación con la arquitectura, la luz disponible, el tiempo del día y la presencia misma del visitante. En ese sentido, cada intervención propone una experiencia irrepetible, determinada por la condición única del momento en que se la atraviesa.

En su progresivo alejamiento de la pintura, el disco constituye una obra de transición fundamental: uno de los últimos vestigios del objeto. Suspendido frente al muro, su forma se desmaterializa y sus límites se disuelven por efecto de la luz, que cambia a medida que el espectador se desplaza. El disco funciona así como un campo de percepción, donde la forma aparece y, al mismo tiempo, se desvanece.
Su práctica continúa profundizando estas investigaciones a través del uso de la luz natural y del paso del tiempo, especialmente en sus intervenciones con velos y cortinas translúcidas, donde establece un diálogo sutil entre interior y exterior, espacio y duración.

Robert Irwin. Pacific Jazz, 2010
Colección Dia Art Foundation



Robert Irwin, Untitled, 1965–67. Dia Art Foundation; Gift of Milly and Arne Glimcher. © Robert Irwin/Artists Rights

Pacific Jazz (2010) y Blue Jay (2018) representan dos momentos de su producción tardía con tubos fluorescentes. Ambas obras están compuestas por una disposición vertical de tubos de luz, algunos de ellos meticulosamente envueltos en múltiples capas de gelatinas teatrales, que permiten generar complejas irradiaciones cromáticas.

En Blue Jay, los tubos se presentan como líneas que el propio artista denomina “dibujos”. Allí, Irwin lleva más lejos la relación entre luz y percepción: la obra se construye en el umbral entre la presencia y la ausencia de luz, dependiendo enteramente de cómo el espectador percibe las interacciones entre color, material y espacio. Aunque estas piezas se disponen sobre el muro, como una pintura, eluden los límites del marco y se inscriben en la lógica de sus obras site-specific y “condicionales”.

La presencia de Irwin en Dia Art Foundation fue también fundamental en el diseño de su sede en Dia Beacon. Allí, en colaboración con arquitectos, desarrolló un sistema espacial basado en la luz natural, la circulación y la relación entre las obras, transformando una antigua fábrica en un modelo innovador para la exhibición del arte contemporáneo.

Asimismo, diseñó el célebre jardín de la Getty Center, donde recupera la relación con el paisaje a través de una composición de formas, colores y especies que se transforman con el paso de las estaciones, proponiendo una experiencia en constante cambio y en diálogo con la naturaleza.

Dia Beacon, Riggio Galleries, Beacon, Nueva York. Fotografía: Bill Jacobson Studio, Nueva York, Cortesía Dia Art Foundation, Nueva York

Robert Irwin. Pacific Jazz, 2010
Colección Dia Art Foundation

Tehching Hsieh, at Dia Beacon, 2025.Photograph by Marcus Maddox

TEHCHING HSIEH

Tehching Hsieh nació en 1950 en Taiwán. A comienzos de la década de 1970 se trasladó a Nueva York, donde vivió durante años como inmigrante indocumentado. En este contexto desarrolló una práctica artística marcada por su condición de vida precaria y una fuerte reflexión sobre la existencia, el trabajo y el paso del tiempo. A diferencia de otros autores, Hsieh se mantuvo al margen del sistema del arte, construyendo una obra profundamente personal y extrema.

El trabajo de Hsieh consiste, por lo general, en performances de larga duración, muchas de las cuales se extienden durante un año completo. En ellas, el artista se impone reglas estrictas que rigen su vida cotidiana. En una de sus piezas más conocidas, se fotografió cada hora durante un año, registrando el paso del tiempo de manera obsesiva. En otra, vivió encerrado en una jaula sin contacto alguno con el exterior. En *Exposure*, expone papel fotográfico al efecto del sol hasta que se oscurece.

Sus acciones evitan el espectáculo. Por el contrario, tienen por objeto poner en evidencia la relación entre tiempo, existencia y disciplina, a través de la intensificación de actividades que muchas veces pueden parecer banales o intrascendentes.

Hsieh es reconocido por sus importantes obras de performance que revolucionaron los límites conceptuales, físicos, estéticos y temporales del medio a fines de la década de 1970 y principios de los años ochenta. El artista abandonó la escuela secundaria en 1967 y se dedicó a la pintura. Tras cumplir tres años de servicio militar obligatorio, realizó su primera exposición individual en la galería del American News Bureau de Taipéi, en 1973. Poco después, dejó de pintar por completo y se volcó a la performance, comenzando con una serie de obras centradas en la acción y sus rastros documentales que culminaron en Jump (Salto), 1973, en la que registró su caída desde una ventana del segundo piso, fracturándose ambos tobillos.

A finales de la década de los setenta, realizó una serie de cinco *One Year Performances* (Performances de un año). En 1986, anunció su *Thirteen Year Plan* (Plan de trece años), durante el cual seguiría produciendo obra, pero sin exhibirla públicamente. Desde el cambio de milenio, ha exhibido parte de su obra en importantes bienales, festivales y museos, entre ellos el Museum of Modern Art de Nueva York; la Neue Nationalgalerie, Berlín; el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York; y la Tate Modern, de Londres.

En 2017, representó a Taiwán en la Bienal de Venecia con su aclamada exposición “Doing Time”. Actualmente, Hsieh vive en Brooklyn.

El sonido es un elemento central: la banda sonora antecede a la propia película. *Cricket Music* (1964) y *Ocean Music* (1968) son sus dos obras sonoras más conocidas, compuestas a partir de grabaciones de campo combinadas con su propia percusión.

El video finaliza con una secuencia de disparos individuales, donde no se observan los cuerpos heridos pero sí la irrupción del retrato de una mujer vietnamita.

Hard Core no es solo un filme sobre el desierto de Nevada o sobre el género western. Es, además, un manifiesto implícito sobre la condición del arte estadounidense hacia fines de los años sesenta: un arte que debe salir del cubo blanco para encontrar en el territorio la escala de su propia experiencia; que se apropia de la cultura popular para desactivar sus mitologías; que asume una dimensión política sin sacrificar su rigor formal; que entiende el tiempo no como cronología sino como duración, no como historia sino como experiencia. En este sentido, es una producción que no encaja en ninguna categoría fílmica preexistente. Este carácter inclasificable, lejos de ser una debilidad, es lo que la convierte en una de las obras más complejas y urgentes de su tiempo.

De Maria en una galería junto a su "Sala de la Tierra" en Múnich en 1968. Imagen extraída de The New York Times

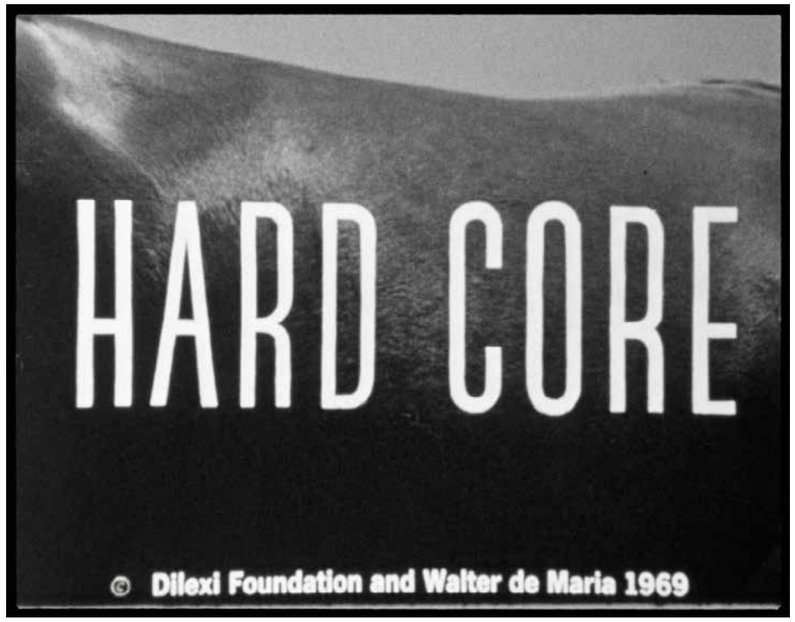
WALTER DE MARIA

Walter De Maria (Estados Unidos, 1935–2013) fue una figura central del arte minimalista y, sobre todo, del *Land Art*, un movimiento que desplazó la obra fuera del museo hacia el paisaje, ampliando radicalmente la escala, el tiempo y la experiencia del espectador. A fines de los años sesenta comienza a trabajar directamente en el territorio: en lugar de representar la naturaleza, interviene en ella con gestos precisos, casi silenciosos, que revelan fuerzas invisibles como la electricidad, el magnetismo o el paso del tiempo.

Las obras audiovisuales de Walter De Maria, que aún hoy gozan de un estatus casi de culto, siguen siendo poco conocidas en comparación con la enorme notoriedad de sus proyectos de *land art*.

Hard Core está filmada al estilo de un *Western* de vanguardia en el desierto de Black Rock, Nevada. La extensa secuencia del paisaje, las tomas prolongadas, los paneos y los lentos travellings remiten más a las tradiciones del cine de suspenso y dan cuenta de la relación de De Maria con la naturaleza y sus paisajes despojados. Él mismo comparaba la película con la pintura de paisaje: el cine puesto al servicio de capturar un fenómeno vivo y una experiencia óptica.

El paisaje es el protagonista absoluto. Allí emerge una referencia explícita a la mitología de la frontera del Oeste y a la idea de dominar y conquistar el vasto territorio americano, una actitud que atraviesa buena parte de las prácticas del *Land Art*.

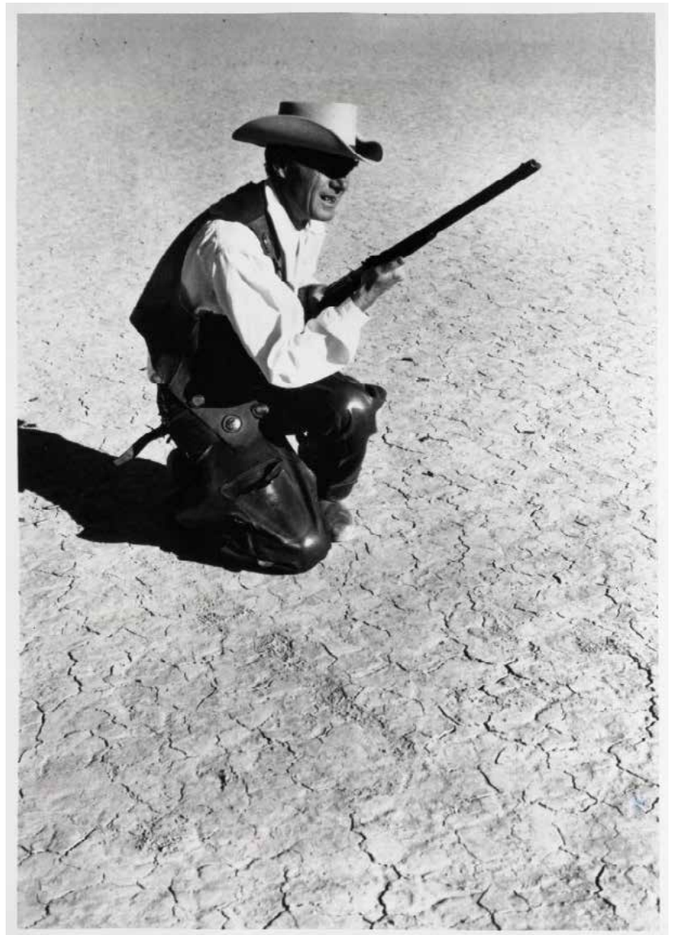


Walter De Maria, *Hard Core*, 1969. Dia Art Foundation; Gift of Virginia Dwan. © Estate of Walter De Maria

El sonido es un elemento central: la banda sonora antecede a la propia película. *Cricket Music* (1964) y *Ocean Music* (1968) son sus dos obras sonoras más conocidas, compuestas a partir de grabaciones de campo combinadas con su propia percusión.

El video finaliza con una secuencia de disparos individuales, donde no se observan los cuerpos heridos pero sí la irrupción del retrato de una mujer vietnamita.

Hard Core no es solo un filme sobre el desierto de Nevada o sobre el género western. Es, además, un manifiesto implícito sobre la condición del arte estadounidense hacia fines de los años sesenta: un arte que debe salir del cubo blanco para encontrar en el territorio la escala de su propia experiencia; que se apropia de la cultura popular para desactivar sus mitologías; que asume una dimensión política sin sacrificar su rigor formal; que entiende el tiempo no como cronología sino como duración, no como historia sino como experiencia. En este sentido, es una producción que no encaja en ninguna categoría fílmica preexistente. Este carácter inclasificable, lejos de ser una debilidad, es lo que la convierte en una de las obras más complejas y urgentes de su tiempo.



Walter De Maria, *Hard Core*, 1969. Dia Art Foundation; Gift of Virginia Dwan. © Estate of Walter De Maria

LISTADO DE OBRAS EN EXHIBICIÓN

El listado está organizado por salas con criterio cronológico-alfabético. Los títulos aparecen en idioma original, con la traducción entre paréntesis. Las medidas están expresadas en alto x ancho x profundidad.

SALA 1

Agnes Martin
Contentment from *Innocent Love series,* 1999
(*Satisfacción* de la serie *Amor inocente*)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Innocent Living from *Innocent Love series*, 1999
(Vida inocente de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm; enmarcado
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Happiness from *Innocent Love series*, 1999
(Felicidad de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Innocent Love from *Innocent Love series*, 1999
(Amor inocente de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Innocent Happiness from *Innocent Love series*, 1999
(Felicidad inocente de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Love from *Innocent Love series*, 1999
(Amor de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

Agnes Martin
Perfect Happiness from *Innocent Love series*,1999
(Felicidad perfecta de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

Agnes Martin
Where Babies Come From from *Innocent Love series*, 1999
(De dónde vienen los bebés de la serie Amor inocente)
Acrílico y grafito sobre tela
152 × 152 cm
Colección Dia Art Foundation

SALA 2

John Chamberlain
Luna, Luna, Luna (In Memory of Elaine Chamberlain), 1970
[Luna, Luna, Luna (En recuerdo de Elaine Chamberlain)]
Resina sintética recubierta de minerales
76 × 110 × 88 cm
Colección Dia Art Foundation

John Chamberlain
Hidden Face, 1962
(Cara oculta)
Acero pintado y cromado
104 × 127 × 85 cm
Colección Dia Art Foundation

John Chamberlain
Gallup, 1970
Resina sintética recubierta de minerales
63 × 139 × 111 cm
Colección Dia Art Foundation

John Chamberlain
Fluet, 1977
(Delgado)
Acero pintado y cromado
109 × 149 × 94 cm
Colección Dia Art Foundation

James Turrell
Catso Blue, 1967/1987
Proyección de luz con diapositiva, filtro dicroico, proyector e instalación en sala
Dimensiones variables
Colección Dia Art Foundation

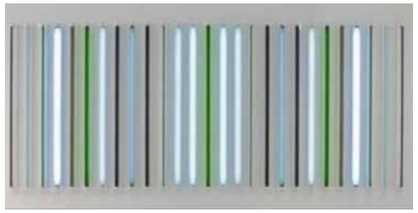
Andy Warhol
Shadows, 1978–1979
(Sombras)
Acrílico y tinta serigráfica sobre tela
193 × 132 × 2 cm cada uno (8 paneles)
Colección Dia Art Foundation

SALA 3

Richard Serra
45 Maquettes for Torqued Ellipses, 1994–1998
(45 maquetas para elipses torsionada)
Plomo
Dimensiones variables
Colección Dia Art

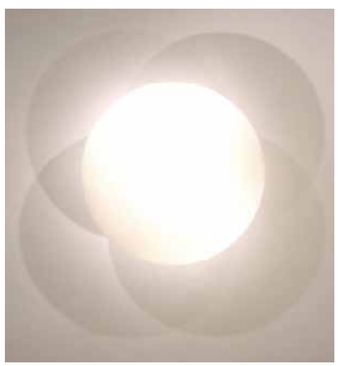
Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

SALA 4

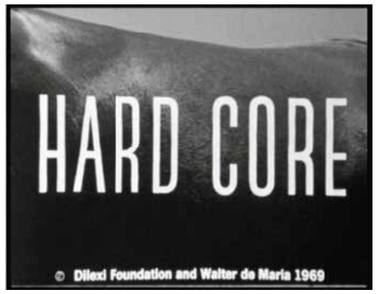


Robert Irwin
Pacific Jazz, 2010
Luz, sombra, reflejo y color
182 × 438 × 11 cm
Colección Dia Art Foundation

Robert Irwin
Blue Jay, 2018
Sombra, reflejo y color
182 × 257 × 10 cm
Colección Dia Art Foundation



Robert Irwin
Untitled, 1965–1967
(Sin título)
Pintura de polímero sintético sobre aluminio y luz
Disco de 121 cm de diámetro; brazo de aluminio: 15 × 38 × 15 cm
Colección Dia Art Foundation



Walter De Maria
Hard Core, 1969
(Núcleo duro)
Película digital, color, sonido, 28’
Colección Dia Art Foundation

Tehching Hsieh
Exposure, 1973/2016
(Exposición)
Película digital de performance registrada en cámara, muda
Taipei, primavera de 1973 y otoño de 2016
20’ 40’’
Colección Dia Art Foundation

Felix Gonzalez Torres
Untitled *(Loverboy),* 1989
[Sin título *(Loverboy)*]
Tela azul transparente y dispositivo de colgado
Dimensiones variables.

TEXTOS
(Fragmentos)

AGNES MARTIN

LA BELLEZA ES EL MISTERIO DE LA VIDA

"Cuando pienso en el arte pienso en la belleza. La belleza es el misterio de la vida. No está en el ojo, está en la mente. En nuestras mentes hay una conciencia de perfección. Respondemos a la belleza con emoción. La belleza nos transmite un mensaje. Estamos confundidos acerca de este mensaje debido a las distracciones. A veces incluso pensamos que está en el correo. El mensaje trata sobre diferentes tipos de felicidad y alegría. La alegría está representada con mayor éxito en la Novena Sinfonía de Beethoven y por el Partenón. Toda obra de arte trata sobre la belleza; toda obra positiva la representa y la celebra. Todo arte negativo protesta la falta de belleza en nuestras vidas. Cuando una rosa hermosa muere la belleza no muere porque no está realmente en la rosa. La belleza es una conciencia en la mente. Es una respuesta mental y emocional que hacemos. Respondemos a la vida como si fuera perfecta. Cuando entramos en un bosque no vemos los árboles caídos y en descomposición. Nos inspiramos en una multitud de árboles que se elevan. Incluso oímos un silencio cuando en realidad no es silencioso. Cuando vemos a un bebé recién nacido decimos que es hermoso - perfecto. El objetivo de la vida es la felicidad y responder a la vida como si fuera perfecta es el camino hacia la felicidad. También es el camino hacia la obra de arte positiva. No está en el rol de un artista preocuparse por la vida - sentirse responsable de crear un mundo mejor. Esto es una distracción muy seria. Todo su condicionamiento ha estado dirigido hacia la vida intelectual. Esto es inútil en la obra de arte. Todo el conocimiento humano es inútil en la obra de arte. Conceptos, relaciones, categorías, clasificaciones, deducciones son distracciones de la mente que deseamos mantener libre para la inspiración. Hay dos partes de la mente. La mente externa que registra hechos y la mente interna que dice "sí" y "no". Cuando piensas en algo que deberías hacer la mente interna dice "sí" y te sientes exaltado. A esto lo llamamos inspiración."

Agnes Martin, *Contentment*, 1999. Dia Art Foundation; Partial gift, Lannan Foundation 2013. © Agnes Martin Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

CONFERENCIA EN LA UNIVERSIDAD DE CORNELL

Quiero hablarles sobre "la obra", la obra de arte. Hablaré de la inspiración, el estudio, la contemplación de la obra de arte, los amigos del arte y los temperamentos de los artistas. Pero su interés y el mío es realmente "la obra" - las obras de arte. La obra de arte es muy importante en la manera en que intentaré mostrar cuando hable de la inspiración. A veces me he puesto a mí misma por delante de mi obra en mi mente y he sufrido en consecuencia. Pensé en mí, en mí; y sufrí. Pensé que yo era importante. Me enseñaron a pensar eso. Me enseñaron: "Eres importante; las personas son importantes por encima de cualquier otra cosa." Pero pensando así sufrí mucho. Pensé que yo era grande y que "la obra" era pequeña. No es posible continuar deesa manera. Pensar que soy grande es que la obra es grande. La posición de orgullo tampoco es posible. Y pensar que soy pequeño y que la obra es pequeña, la posición de modestia, tampoco es posible. Continuaré con la inspiración y tal vez vean qué es posible. Al describir la inspiración no quiero que piensen que hablo de religión. Aquello que nos toma por sorpresa -momentos de felicidad- eso es la inspiración. Inspiración que es diferente del cuidado cotidiano. Muchas personas como adultos se sorprenden tanto por la inspiración, que es diferente del cuidado cotidiano, que piensan que son únicos en haberla tenido. Nada podría estar más lejos de la verdad. La inspiración está ahí todo el tiempo. Para todos aquellos cuya mente no está nublada por pensamientos, lo sepan o no. La mayoría de las personas no tiene ninguna conciencia de los momentos en los que están inspiradas.

Schwarz, D. (Ed.). (1992). *Agnes Martin: Writings*. Edición Cantz

(...)
A través de una geometría simple, encontró Martin, podía perseguir una perfección clásica que describía como ausente en la naturaleza, existente solo en la mente. Utilizando rectángulos, cuadrados y retículas de puntos y líneas, prácticamente prescindió de las nociones tradicionales de composición en la pintura. Incluso los inventores y héroes de la abstracción, desde el artista holandés Piet Mondrian y el ruso Kazimir Malevich hasta sus propios contemporáneos del Expresionismo Abstracto, se habían aferrado a las poderosas dinámicas de la composición pictórica. Las delicadas retículas rectangulares de líneas de lápiz de Martin, en cambio, apenas evocando la trama del tejido de sus lienzos cuadrados, como en The Beach (1963) o The Peach (1964), rozan el límite de ser pinturas en absoluto. Al fusionar el ideal abstracto clásico de la geometría platónica con una meditación taoísta vacía y sin ego, Martin desmaterializa el lienzo en un campo visual transparente y no jerárquico, tal vez sugiriendo la experiencia (más que la imagen) del paisaje del desierto del suroeste.

Agnes Martin, Perfect Happiness, 1999. Dia Art Foundation; Partial gift, Lannan Foundation 2013. © Agnes Martin/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

(...) Las pinturas recientes de Martin — ejemplificadas por su serie Innocent Love de 1999, realizada específicamente para Dia— parecen emanar luz en lugar de reflejarla. Suaves pero insistentes líneas horizontales sugieren un espacio infinito más allá de la retícula serial de los ocho lienzos cuadrados de cinco pies. El tema del amor inocente puede estar relacionado con las descripciones de la artista sobre el "estado mental sin perturbaciones" (al que suele referirse en sus diarios) que permite "momentos de inspiración", los cuales "sumados conforman lo que llamamos sensibilidad."[4] Los niños pequeños, inocentes y sin preocupaciones, tienen muchas más inspiraciones que los adultos, escribe Martin. También ha dicho que fue al pensar en la inocencia de los árboles cuando consideró por primera vez la retícula. Un estado mental puro, abstracto, sin ego y sin perturbaciones se transmite a través de estas obras casi inmateriales y a través de la visión infinita de Martin.

Govan, M. (2003). Agnes Martin. En L. Cooke & M. Govan, *Agnes Martin* (pp. 209-210). Dia Art Foundation.

TENARIS-TERNIUM

ANDY WARHOL

“EL PINTOR CUELGA SUS PROPIAS PINTURAS”

El martes colgué mi(s) pintura(s) en la galería Heiner Friedrich, en el SoHo. En realidad se trata de una pintura con 83 partes. Cada parte mide 132 cm por 193 cm y todas son muy parecidas excepto por los colores. Las llamé *Shadows* porque están basadas en una foto de una sombra tomada en mi oficina. Es una serigrafía pintada encima con una mopa.
Empecé a trabajar en ellas hace algunos años. Trabajo siete días a la semana. Pero avanzo sobre todo los fines de semana, porque durante la semana la gente pasa todo el tiempo a conversar. La(s) pintura(s) no se pueden comprar. La Fundación Lone Star las presenta y es su propietaria. Alguien me preguntó si son arte y dije que no. Verás, la fiesta de inauguración tuvo música disco. Supongo que eso las convierte en un decorado “disco”. Esta muestra será igual a las demás. La reseña será negativa— mis reseñas siempre lo son. Pero las reseñas de la fiesta serán estupendas. Pedí que cuelguen la(s) pintura(s) a la altura de los ojos. Más abajo, la gente las patearía, sobre todo en la fiesta. El único problema al colgar la muestra fue el piso de la galería. Un lado de la galería es treinta centímetros más alto que el otro. Pero los chicos me ayudaron y, cuando terminamos, fuimos a almorzar. Me comí un pepinillo y tomé un poco de Evian, y después algo de Perrier Jouet. La galería se veía genial. Es un espacio sencillo y limpio. Mi muestra sobre Mao fue más grande, pero esta es la exposición más grande que hice en la ciudad de Nueva York en mucho tiempo. Después de terminar, dimos un paseo con unos amigos. Pasamos por la galería de Ivan Karp, O. K. Harris. Él me dijo que ahora hay mucha gente haciendo sombras en el arte. No lo sabía. Después cruzamos la calle y entramos a la galería de Holly Solomon. Siempre me gusta ver si el arte de enfrente es mejor que el mío.

.1979Warhol,Andy
Warhol, A. (1979, 5 de febrero). Painter Hangs His Own Paintings. *New York*, vol. 12(6).

REPETICIÓN DE LA DUDA

SHADOW EN EL ARTE ABSTRACTO DE LOS AÑOS SETENTA EN ESTADOS UNIDOS

por Éric de Chassey

En *Shadows* hay, entonces, además de esta tendencia bidimensional a la decoración, una verdadera poética del espacio y de la alusión, característica de la tradición figurativa —visible en especial en los ciento dos lienzos conservados en Dia Art Foundation (y en mucho menor medida en las últimas *Shadows*, en general mucho más lisas)—. Se daba una especie de inversión: de algún modo, en sus primeras pinturas la abstracción residía sobre todo en los fondos, es decir, en el espacio donde se hallaban situados los objetos o las personas. Como dijo Warhol en 1975: “Cuando miro las cosas, siempre veo el espacio que ocupan. Y siempre aspiro a que ese espacio regrese, vuelva a aparecer, porque cuando algo lo está ocupando es un espacio perdido. Si veo una silla ubicada en un bello espacio, por más hermosa que sea la silla, nunca será tan hermosa como el espacio en sí”. En *Shadows,* es el espacio (la esquina de un muro, reconocible por las líneas diagonales) el que constituye una cosa tridimensional, mientras que los “objetos” de la pintura (las sombras) son abstractos. Más abstractos aún en la medida en que remiten —al menos como sugiere el título de la serie a los espectadores— a objetos ubicados fuera del campo visual del lienzo, objetos cuya identidad probablemente nunca conoceremos (por estar fuera tanto del espacio como del tiempo del lienzo). Y esto a pesar del reciente hallazgo y publicación de las fotografías tomadas por los asistentes del artista, Kevin Ryan y Ronnie Cutrone, que muestran el procedimiento técnico de estas imágenes pero no revelan la fuente de las sombras.
Se han contado muchas historias acerca de la naturaleza real de estos objetos; para algunos eran las sombras proyectadas por un pene, y, para otros, construcciones de cartón, hechas de improviso en un rincón del estudio, a la manera de las técnicas utilizadas por los fotógrafos abstractos checoslovacos de los años veinte y treinta (como Jaromir Funke y František Drtikol). Pero incluso sin conocer

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

estas historias, al contemplar las *Shadows* de Warhol —o al verse rodeado por ellas—, se siente, de manera confusa por lo menos, la presencia de un misterio. Como señaló el pintor Julian Schnabel en 1989, estas obras “están tan llenas de imágenes como cualquier otra pintura de Andy”. La diferencia respecto de sus otras pinturas radica, sin embargo, en que, aunque percibimos claramente que se trata de imágenes, no sabemos qué son exactamente, ni podemos precisar qué representan. Sólo queda la sombra de algo que ya no existe, o ya no está en ese lugar: una aparición y una desaparición al mismo tiempo, la sombra de la muerte y/o la sombra de la vida, como una continuación, ahora abstracta, de la manera en que, en ciertas telas de la serie *Skulls* (Cráneos) de 1976, la sombra de la calavera evoca la figura de un recién nacido.

de Chassey É. (2016). Shadows en el arte abstracto de los años setenta en Estados Unidos. Repetición de la duda en *BeauxArts éditions Andy Warhol Shadows*, Yus Museum Shanghai, 16-17.

Andy Warhol, Shadows, 1978–79. Installation view, Dia:Beacon, Beacon, New York, 2003–11. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York, courtesy Dia Art Foundation, New York

TENARIS-TERNIUM

FELIX GONZA-LEZ-TORRES

Creo que la posición artística es tan buena como cualquier otra desde la cual iniciar un cambio, y puede medirse de tantas maneras diferentes que realmente esto no representa ningún problema. Tuve una experiencia con el impresor que hace mis “esculturas”. Me dijo que en sus veinte años como impresor siempre había considerado al papel como papel, o como resmas. Pero ahora les dice riéndose a sus trabajadores: “Mové esa escultura para aquel lado”, así que cambió su idea acerca de su propio trabajo... El Che Guevara dijo alguna vez que cualquiera sea tu profesión o tu posición, esa es tu trinchera. La lucha ocurre en muchos niveles. No todos pueden estar en la primera línea.

Felix Gonzalez Torres
Untitled *(Loverboy),* 1989
[Sin título *(Loverboy)*]

(...)
El público tiene el poder absoluto. Con esta nueva pieza —las pilas de papel— estoy intentando devolverle la información al espectador, al público. Tomo un poco de información y la exhibo en eventos absolutamente irónicos e ilógicos... fragmentos de información sobre donar dinero al Fresh Air Fund, o sobre el costo de un bombardero B-2 (500 millones de dólares) puestas en relación con el debate del Congreso sobre dar dinero a personas con sida (650 millones de dólares)... con un frente y un reverso con información diferente y contradictoria. Y confiando en que, mediante el uso de la ironía, voy a contribuir a revelar el significado real de los problemas. Porque, al fin y al cabo, los números no significan nada para la mayoría de la gente.

(...)
Es todo parte de mi historia personal... el género, la preferencia sexual, todo a la vez. No puedo separar el arte de mi vida. No se puede separar a Helen Frankenthaler de los avisos de relojes Rolex en *U.S. News & World Report*, y no se pueden separar las pinturas de Franz Kline de los fines políticos para los cuales son utilizadas. El otro día, un grupo llamado “Neighbor to Neighbor” estaba boicoteando el café de El Salvador, y la empresa cafetera dijo que grupos políticos intentaban boicotear sus productos —como si ellos mismos no fueran políticos al comprar granos salvadoreños.

Gonzalez-Torres, F. y Dimitrijevic, N. (1990). Interview. En *Rhetorical Image* (pp. 27, 48). The New Museum of Contemporary Art.

OPCIÓN MULTIPLE
Por Nancy Princenthal

A veces, decir qué son las esculturas de Felix Gonzalez-Torres ayuda a transmitir su significado: Rompecabezas. Objetos amontonados. Cortinas (al estilo del cine negro). A grandes rasgos, estas palabras evocan temas como el juego enigmático de la representación, los accidentes del intercambio social y, como subtexto, incluso en las obras más despreocupadas, la muerte a la vez lejana e inevitablemente cercana. Con frecuencia, la obra sostiene su propio texto,-

como en los recientes "retratos" o en las copias fotostáticas con epígrafes anteriores, que reúnen eventos y fechas intercalados sugestivamente: "Cementerio de Bitburg 1985 Walkman 1979 Ciudad del Cabo 1985 Rímel resistente al agua 1971 Computadora personal 1981 TLC". Pero por más amplias que sean las referencias en estas citas, la obra de Gonzalez-Torres se mantiene intensamente personal. Alude, aunque sea de manera oblicua, a su propia historia (que comenzó treinta y siete años atrás en Cuba), y a veces a la de su amante ya fallecido, y lo hace con una precisión sin igual respecto de la misma condición del amor. Al mismo tiempo, la obra está, en términos materiales, completamente desprovista de vida interior; de hecho, exteriorizarse radicalmente es su acción más importante. Gonzalez-Torres no tiene un taller y produce obras únicamente para ser consumidas —para su exhibición pública o por encargos privados—. En muchos casos, estas literalmente pueden comerse (como en los montones de caramelos), o llevarse a casa de manera gratuita (como en las pilas de hojas impresas). A veces, solo le devuelve al espectador su propia imagen (la pareja de espejos). El extremo de la mirada, el extremo del consumo, es donde la obra se vuelve privada. Y entre la privacidad y la publicidad, entre lo personal y lo compartido, toman forma todos sus significados y su prodigiosa complejidad.

Princenthal, N. (1994). Feliz Gonzalez-Torres. Opción Múltiple, *Art + Text,* n. 48, pp 40

JAMES TURRELL

PASAJES DE LUZ

Los entornos inmersivos de James Turrell ubican estratégicamente a los espectadores en espacios controlados y confinados que requieren que uno pare, observe y responda a los cambios que ocurren en la luz. Esto aumenta nuestra conciencia de acceso sensorial al mundo, al cambiar no sólo la forma en que hemos llegado a comprender la luz, sino que también nos obliga a cuestionar nuestras propias percepciones de lo que observamos y comprendemos como-

tangiblemente real. Debido a la iluminación artificial, es decir, a la ilu- minación eléctrica, la luz llegó a ser vista y empleada como una herramienta con potencial para revelar, convirtiéndose en un emblema importante de la transición a la modernidad después de la época de la Ilustración. Además, y tal vez como un efecto, la contemplación se descartó en el proceso de que la luz se convirtiera en menos algo que observamos y más en algo que utilizamos para revelar con nitidez la objetividad del mundo que nos rodea. Como señala Jeffrey L. Kosky en Contemplative Recovery, “la visión contemplativa se pierde, se olvida o se vuelve obsoleta a medida que la visión y la comprensión se ponen cada vez más a la tarea de dominar y alterar el mundo”.

La obra de arte de Turrell nos reintroduce a la contemplación, dirigiendo nuestra mirada a través y más allá de las imágenes y objetos a la fuente invisible de luz que engendra asombro, “[separando] lo que las formas modernas de iluminación conectan: viendo desde el control, tocando desde la maestría”. La visión contemplativa de la luz en la obra de Turrell no es certera ni segura, ya que cuando brilla e irradia, también trasciende lo cognitivo y representativo, aterrizando directamente en el campo de lo afectivo y lo sensorial. Al hacer evidente las cualidades parciales e ilusorias del aparato visual humano, y a la vez alentar una contemplación trascendental de la luz, Turrell crea una especulación consciente en el espectador. Se cuestiona la aprehensión normativa del mundo a través de la interrogación de si otros ven lo que vemos en las dramáticas intervenciones de Turrell, las cuales basan el significado de la obra en la experiencia de percepción de cada espectador individual.

Kuri Alamillo, A. (2019, noviembre - 2020, marzo). ¡Por la luz! ¿Qué es la luz? ¿Qué es la vista? en *James Turrell. Pasajes de luz*, Museo Jumex, n. 19, pp 25-26

1000 WORDS: JAMES TURRELL
By Miwon Kwon *Mayo 2013, Artforum

Turrell, comúnmente identificado con el movimiento Luz y Espacio del sur de California de finales de los años 60 y 70, que se centró en el fenómeno de la percepción visual y

lapsicología perceptiva como áreas primarias de investigación artística, se sitúa históricamente dentro de la generación que buscaba la desmaterialización del objeto artístico. Se suele pasar por alto hasta qué punto su larga investigación sobre la luz, quizás el medio artístico más inmaterial, ha implicado el desarrollo de una práctica arquitectónica excepcional, posiblemente la más material en el ámbito cultural. La búsqueda de la «cosidad de la luz», como la definió el artista, ha conllevado el diseño y la construcción de ventanas, claraboyas, paredes, techos, habitaciones, pasillos, túneles, cámaras, estructuras transitables y edificios completos, y, por supuesto, la transformación de un cráter volcánico entero en un programa multifuncional de experiencias espaciales.

El arte de Turrell, como una compleja coordinación de arquitectura y luz (o la luz como arquitectura), se exhibirá este verano en tres exposiciones museísticas de Estados Unidos: el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, el Museo de Bellas Artes de Houston y el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Quizás la obra más esperada de todas sea Aten Reign (2013), la nueva instalación Skylight diseñada específicamente para la rotonda central del emblemático edificio Guggenheim de Frank Lloyd Wright. El artista ha declarado que desea que el público descubra la luz no tanto como algo que revela, sino como la revelación misma. Sin embargo, cabe prever que la arquitectura de Wright se revelará de nuevo a través de la contraarquitectura de la luz de Turrell, y quizás viceversa.

Miwon Kwon (2013, mayo). 1000 palabras: James Turrell, *Artforum.* https://www.artforum.com/features/1000-words-james-turrell-216438/

Entrevista por Michael Govan a Turrell, cita del artista https://www.interviewmagazine.com/art/james-turell

TURRELL: De nuevo, me interesaba el arte, pero mi primer interés fue la luz. Siempre me fascinó. Al igual que hay niños que aman el fuego y quieren ser bomberos. Si amas la luz,¿qué haces con ella? Una cosa es que la historia de la luz esté llena de pinturas sobre ella. Como la gran escuela de la luz en Holanda. Y ahí están Constable y Turner, por no hablar de todos los impresionistas. Luego está la visión sureña, más emotiva, de la luz, donde están Caravaggio, Velázquez y Goya. Compré los Caprichos de Goya cuando vendí mi barco. Había construido un barco grande que no terminé, lo vendí y compré esos, y eso, de hecho, impulsó mis inicios en el arte. Gané algo de dinero con esas estampas. Eso afectó mi creación de Emblemata [un libro de artista en blanco y negro de edición limitada sobre formas de luz, 2000], y en particular First Light [una serie de grabados al aguatinta cuyo tema es el primer conjunto de obras de luz, la serie Projection (iniciada en 1967), que reproduce la forma brillante de la luz al contactar con el plano de la pared, 1989-90], y, aún más, Still Light [una serie de grabados al aguatinta que continúan el examen del efecto de las proyecciones de luz al revelar la calidad de la luz liberada en el espacio de una habitación, 1990-91]. Así que este interés por la luz se fusionó con la psicología de la percepción. Si tomas pintura azul y pintura amarilla y las mezclas, obtienes pintura verde. Pero si tomas luz azul y luz amarilla y las mezclas, obtienes luz blanca. Esto es un shock para la mayoría de la gente. Pero también me interesaban las matemáticas. La geometría euclidiana es maravillosa, pero no puedes alcanzar la Luna con geometría euclidiana. Hay que usar la geometría riemanniana, donde en el espacio la línea curva es la más cercana entre dos puntos. Te das cuenta de que tienes que ir a este siguiente nivel si quieres hablar de la visión. Tienes que hablar de la luz, y no solo de la luz reflejada en la superficie, que tiene que ver con la pintura. En lugar de crear algo sobre la luz, quería algo que fuera luz, y esa es la mayor diferencia.

Govan, M. (2011, mayo). James Turrell, *Interview Magazine*. https://www.interviewmagazine.com/art/james-turell

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

JOHN CHAMBERLAIN

UNA DECLARACIÓN
por John Chamberlain

Chamberlain, J. (1982). Statement. En W. Hopps (Ed.), *John Chamberlain: Sculpture 1970s and 1980s*. Museum of Contemporary Art.

Cuando me tomé siete años sin trabajar con metal pintado hice tres tipos de escultura: comprimí y até goma espuma; fundí plexiglás; arrugué papel de aluminio. Trabajo con el material nuevo según lo considero adecuado en función de mi toma de decisiones, que tiene que ver principalmente con un pensamiento sexual e intuitivo. En menor medida, el propio material me indica qué hacer. Como artista soy consciente de que debo saber cuándo detenerme, pero el factor decisivo tiene más que ver con aquello que me planteo a mí mismo; es decir, con la posición en la que me coloco para trabajar con un material nuevo. La sexualidad es lo infantil en mí y su articulación se da a través de la intuición. Mi sentido de lo natural es mi capacidad para tomar decisiones basadas en los aspectos sexuales e intuitivos de mi psique. Los aspectos intelectuales y emocionales tienen poco papel en mi obra.

Chamberlain, J. “When I took seven years…” En Schwarz, D. (Ed.) (2005). *John Chamberlain. Papier Paradiso: Drawings, Collages, Reliefs, Paitings*, Kuntsmuseum Winterthur, pp.80

Fui al Black Mountain College, donde me enfrenté con muchos poetas. Allí se nos exigía leer bastante, y encontraba una palabra que me gustaba por la forma en que las letras se organizaban a su alrededor, y la escribía. Luego juntaba algunas de estas palabras. Fue uno de mis primeros movimientos como poeta.

Como escultor, comencé a llevar listas de palabras que llamaban mi atención, palabras que se veían bien, con muchas p u o, o que generaban juegos de palabras. Recientemente, una asistente, como parte de su trabajo, solía recopilar palabras para mí. Las escribía y las guardaba en un libro. Pero siempre soy yo quien realiza la edición final.

También tengo una gran caja de fichas, con una palabra en cada una. Te ofrezco la caja y eliges dos o tres fichas. Así obtenemos un título. C'est What, Disguise the Limit, Rococo Gigolo, Debonaire Apache, Tomato Poodle son todos títulos del libro o de la caja de fichas que, tal vez, he modificado y reorganizado. Me gustan ciertas palabras juntas, independientemente de su significado.

Waldman, D. (1971). Introduction. En *John Chamberlain*. Solomon R. Guggenheim Museum.

Si el énfasis del expresionismo abstracto en el acto o proceso de hacer una pintura sigue siendo un rasgo significativo del arte de los años setenta, entonces su impacto más inmediato en el arte de fines de los cincuenta fue un rasgo verdaderamente influyente, aunque no siempre fructífero, tanto de la pintura como de la escultura. Allí donde condujo a Johns y Rauschenberg hacia un comentario irónico sobre ese acto, que culminó en el pop art, produjo, a fines de los cincuenta, una forma de neo-dadá ejemplificada de la mejor manera por la exposición Assemblage de 1961 en el Museum of Modern Art. Aunque la exposición incluyó artistas de diferentes orientaciones, logró señalar la fascinación por los materiales que fue especialmente prominente en los últimos años de los cincuenta, y que el pop art, con aparente carácter definitivo, terminó abruptamente.

La única excepción a un período que ahora puede verse como claramente transicional fue John Chamberlain. Solo Chamberlain trascendió sus materiales y se apoderó del objeto encontrado —el automóvil— explotándolo por su potencial como forma. Como de Kooning, quien subvierte el materialismo de la pintura, Chamberlain utilizó la forma readymade del automóvil para llegar a otro fin. La ironía de usar un producto de consumo producido en masa que entonces, como ahora, se erige como símbolo del sueño americano, y como una metáfora más particularizada de la masculinidad americana, no se nos ha escapado —así como el carácter trascendental del pigmento se nos impone en de Kooning— y, de hecho, intensifica nuestra conciencia de la transformación en arte.

No obstante la significación del automóvil, fue el desenmascaramiento del producto conocido y su alteración lo que interesó a Chamberlain. Anticipó desarrollos posteriores en el pop art sin, sin embargo, considerar necesario conservar una relación perceptible entre su punto de origen y el mundo real. El enfoque de Chamberlain, por otra parte, no era distinto del de los expresionistas abstractos. Aunque comenzó con partes de una cantidad conocida, la carrocería o los guardabarros de un automóvil, nunca sabía cómo tomaría forma la forma final. Como los expresionistas abstractos, pero a diferencia de la obra de comienzos de los sesenta en general, realizó una escultura basada en lo que mejor puede describirse como intuición cultivada; su escultura fue un desarrollo del concepto de los años cincuenta de convocar una imagen desde el vacío. Chamberlain llevó esto un paso más allá al destruir primero una forma conocida.

RICHARD SERRA

Cooke, L. (1997). Richard Serra. En *Richard Serra: Torqued Ellipses* (s/p). Dia Center for the Arts.

Preocupaciones eminentemente escultóricas han ocupado a Richard Serra durante más de treinta años, aunque como joven artista en Nueva York a fines de la década de 1960 estuvo fuertemente influenciado por el trabajo de varios bailarines contemporáneos, sobre todo Yvonne Rainer. Ese trabajo lo llevó a considerar "formas de relacionar el movimiento con el material y el espacio", ha explicado, en tanto le permitió "pensar la escultura en un campo abierto y expandido de una manera que queda excluida cuando se trata la escultura como un objeto autónomo. ... Encontré muy importante la idea del cuerpo atravesando el espacio, y el movimiento del cuerpo no determinado totalmente por la imagen o la vista o la conciencia óptica, sino por una conciencia física en relación con el espacio, el lugar, el tiempo, el movimiento."[1]

Una visita a varios jardines zen en Kioto durante un viaje a Japón en 1970 reforzó la creciente preocupación de Serra por una obra definida a través de los procesos de su-recepción. Allí descubrió que "tu visión es peripatética y no se reduce a encuadrar una imagen. Incluye y depende de la memoria y la anticipación… La relación entre tiempo, espacio, caminar y mirar—particularmente en arcos y círculos—constituye la única manera en que puedes ver ciertos jardines japoneses." [2]

Redefiniendo este requerimiento de temporalidad extendida y visión nómada, la serie reciente de Torqued Ellipses de Serra desarrolla preocupaciones sobre orientación y movimiento en esculturas estrechamente contenidas que desafían radicalmente las nociones modernistas del espacio escultórico. En estas obras, el espacio se desplaza y se mueve de maneras completamente impredecibles y sin precedentes: tan desestabilizadora como fascinante es esta sensación de movimiento que el espectador rápidamente se ve atrapado en una exploración de duración extendida.

Placas de acero laminado, cada una de dos pulgadas de espesor y con un peso de veinte toneladas, se presentan yuxtapuestas. Esta presentación directa y franca, característica de la estética de Serra, da pocas pistas de la novedad fundamental y la potencia de la experiencia ofrecida por estas obras monumentales, y tampoco revela el prolongado y difícil proceso de su realización. Según el propio Serra, la idea inicial para este cuerpo de trabajo era sorprendentemente simple: tomar un volumen elíptico de espacio y torsionarlo. Tras una visita inspiradora a la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini en Roma a comienzos de la década de 1990, comenzó a idear ese tipo de espacio. Experimentando con dos pequeñas elipses de madera sostenidas paralelas pero inclinadas entre sí mediante un pasador, creó una "rueda" a partir de la cual cortó y laminó una plantilla en plomo. Variando los ángulos entre las elipses, modificando las proporciones generales o introduciendo un segundo componente dentro del primero, fue ensamblando gradualmente unos treinta modelos para esculturas a gran escala. Con la ayuda de un programa informático, calculó luego las posiciones y los ángulos en los que las láminas de acero debían ser curvadas para realizar estas obras a escala completa.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

David S. (2004) En Robert Lehman Lectures on Contemporary Art, Nº 2, pp. 195–211, Dia Art Foundation, Nueva York

(...)
Dado que la experiencia del espectador ante estas obras es a menudo tan abrumadora, la mente tiende a estar demasiado involucrada como para dejar lugar a especulaciones sobre las intenciones del artista. Estas esculturas parecen existir totalmente por derecho propio, como un fenómeno que debe experimentarse ingenuamente. No es porque parezcan ser alguna clase de manifestación de la naturaleza; simplemente parecen tener una vida propia, no expresar una intención. ¿Será porque el artista trabajó en ellas sin buscar un significado consciente, aparte de resolver el difícil problema técnico que se había planteado?

Hablé con Richard Serra sobre estas obras y surgió la pregunta acerca de su pesada carga emocional. ¿Había tenido una idea preconcebida de algún contenido afectivo que quisiera que transmitieran? Respondió: "Si preguntas si las piezas están concebidas para evocar algún tipo de sentimiento: no, en absoluto. Después de que se construyó la primera, comprendí que las torsiones me afectaban de una manera particular y pensé que podía controlar en cierta medida qué quería que hicieran, que se moviera el volumen, pero no lo supe hasta que hice la primera". Ya le había preguntado si había tenido alguna noción anticipada de su efecto físico, si había advertido que las paredes parecerían moverse la mayor parte del tiempo, y me había dicho: "No, no hasta que me senté en el piso de la fábrica, después de que las dos primeras mitades de la primera se juntaron. Y cuando eso ocurrió, me sorprendí tanto como cualquiera en la fábrica". (...)

ROBERT IRWIN

Weschler, Lawrence, "Robert Irwin's Ambient Odyssey" en *New York Times*, 13 de febrero de 2020.

(...)
Desde comienzos de de los años sesenta, Irwin se había embarcado en una progresiva reducción fenomenológica del objeto artístico, insistiendo en llevar todavía más lejos el logro más famoso del cubismo, la disolución entre la figura y el fondo: pues exigía saber, ¿cómo podía limitarse ese logro a lo que sucedía dentro del marco de la pintura? ¿Qué pasaba con las sombras proyectadas en la pared? ¿Por qué deberían considerarse menos "figuras" que los objetos a los cuáles servían de fondo? En sus enigmáticos discos de mediados de los sesenta, pintados del color de la sombra, sus propias sombras emanaban por atrás, y eran consideradas tan importantes como los propios discos (y en los años siguientes, lo mismo sucedió con al propio estudio donde las obras habían sido realizadas, y con la galería donde estas se exhibían, consideradas también no menos importantes que el mundo que las rodeaba). Cuando lo acusaban de nihilismo estético, Irwin respondía que, lejos de reducir la figura al nivel del fondo, lo que hacía era elevar el fondo al nivel de la figura.

(...)
Pero después de haber llegado al "punto cero", como él lo llamaba, a fines de los setenta, insistiendo en que la percepción misma, en todo su esplendor y sus ramificaciones, carente de cualquier expresión objetiva, debía ser considerada ahora el único verdadero tema del arte, Irwin pronto reapareció en el lugar menos pensado: a principios de los ochenta fue seleccionado para una de las comisiones de arte público más caudalosas y ambiciosas, el Jardín Central del Getty en Los Ángeles. Y con las miles de flores que contempló para ese proyecto, el color desbordó de regreso a su campo visual en toda su deslumbrante variedad plasmada, por supuesto, en las flores, pero también en los distintos pétalos y tallos.

“The Hidden Structures of Art” en *Robert Irwin*, Catálogo de exhibición, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Nueva York, Rizzoli, 1993.

Esta lógica aprendida, una vez establecida, condiciona nuestra percepción hasta llevarnos simplemente a omitir aquello que ha sido predeterminado como carente de significado real, o de contenido. Por supuesto, todos pensamos que sencillamente vemos las cosas, y en cierto modo es así—pero, ¿realmente las vemos?¿Cuántas veces has olvidado las llaves y has tenido que volver a tu casa a buscarlas?

Con la cabeza ocupada, puedes mirar directamente las llaves y aun así no verlas. En este sentido (dado el vínculo estrecho entre nuestra percepción y nuestra atención) pasamos por el mundo habituándonos y dejando de ver mucho más de lo que nos damos cuenta.
Estos no son simples juegos de domingo para pasar el rato en el museo de arte.

Ver es el primer paso necesario para atribuirle valor a algo. Y la capacidad natural e infinita de los seres humanos para ver y ordenar estéticamente el mundo es el único tema puro del arte.

TEHCHING HSIEH

Heathfield, Adrian. “Impress of Time”. En Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh, editado por Adrian Heathfield, Tehching Hsieh y Amelia Jones. Nueva York: MIT Press, 2009.

(Al hacer arte como performance duracional, Hsieh está trabajando con y desde la experiencia directa del presente, utilizando el tiempo como un “material” artístico y herramienta. Y, sin embargo, al hacerlo se empuja a sí mismo hacia los bordes de la existencia y la sociedad; atrapado en un tiempo distinto al de cualquier otro, se convierte en un outsider, una figura intempestiva. Me refiero aquí a sus obras como “obras-de-vida” porque Hsieh constituye sus performances de larga duración como un cuerpo propiamente dicho o un oeuvre; además, la conjunción de las dos palabras “vida” y “obra” indica que estas obras de arte están hechas de la misma materia y experiencias de una vida.

Escribir la historia de Hsieh en detalle es inevitablemente algo así como un acto restaurativo, no solo porque trae sus obras-de-vida de regreso al presente, llamándolas a la memoria. La obra de Hsieh se ha encontrado en un lugar peculiar—ni aquí ni allá—dentro del mercado del arte, las instituciones artísticas y sus circuitos de exhibición, y dentro de la crítica y teoría del arte y la performance. Su obra y sus artefactos han permanecido en gran medida sin coleccionar y apenas han sido exhibidos. En el discurso artístico rara vez es discutido: en los muchos libros que abordan el Arte Conceptual y el trabajo conceptualista posterior, su oeuvre queda completamente sin mención, y en las principales obras críticas centradas en el Body Art, las performances apenas son rastreadas.[3] En el Live Art y la teoría de la performance, la obra de Hsieh es citada y reproducida con mayor frecuencia, aunque hasta muy recientemente había escapado a cualquier análisis sostenido.[4] A pesar de esta carencia, para muchos artistas contemporáneos, particularmente aquellos con interés en la performance, Hsieh es una especie de figura de culto, con información sobre su trabajo circulando principalmente a través de su DVD autoproducido y extensamente a través de la leyenda oral.[5] Para una generación de artistas jóvenes de performance y body art en Taiwán y China, su obra ocupa un lugar exaltado. Es tentador ver la presencia fantasmática parcial de Hsieh dentro de estas diversas economías discursivas e historias como el resultado de un valor excluido: postular el cuerpo de obra de Hsieh como uno que sostiene una crítica radical e inasimilable de las instituciones del mundo del arte global y sus discursos legitimadores. Tal pensamiento romántico, al situar a Hsieh en un lugar de alteridad absoluta, reduce la compleja red de fuerzas de inteligibilidad, reconocimiento, incorporación, marcación y valoración que rodean su obra (y la de cualquier otro artista). Pensar de este modo sería también una subestimación de la voracidad de las instituciones artísticas, los mercados y los discursos, y de sus aparentemente infinitas capacidades de asimilación.

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

Buck, Louisa. “Tehching Hsieh: ‘I didn’t try to be a superman, my work is not about heroism’”. *The Art Newspaper*, 7 de noviembre de 2025. https://www.theartnewspaper.com/2025/11/07/tehching-hsieh-i-didnt-try-to-be-a-superman-my-work-is-not-about-heroism

Ya era bueno pintando. Y en 1967 dejé la escuela secundaria y me di mi propia educación y me volví más serio. Me inspiró Vincent van Gogh. Su influencia no fue solo sus pinturas sino también su persistencia en la vida. Fue su obra de vida lo que fue importante para mí. Pero tenía que encontrar mi propio camino; no soy bueno siendo parte de un sistema.

WALTER DE MARIA

Una cualidad definitoria del arte de De Maria es su resistencia a las definiciones exclusivas. Al construir obras de arte como si apilara y superpusiera marcos que no se alinean completamente, inicia al espectador en un camino de comprensiones de su arte que se refuerzan y se contradicen mutuamente: como una idea formulada en lenguaje, como una estructura física y como una imagen imaginativa que puede o no estar disponible para la experiencia corporal.

Haskell, C. (1990) Superposiciones En De María, Walter *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, pp 26 Surface/ Sphere: Walter De Maria's Geopolitical Dimension https://www.jstor.org/stable/43947933?read-now=1&seq=1

La única otra película de De Maria, Hard Core, también fue filmada en el desierto (Black Rock, Nevada) más tarde en 1969, utilizó la técnica de recorrer el paisaje en panorámicas circulares completas “dibujadas” por la cámara, y se estrenó en la televisión pública. Estas películas abordan la intermedia al enfatizar la movilidad del dibujo. Esta noción sugiere que, en lugar de fijar la forma mediante un plano, el trazo de líneas puede generar procesos creativos que conducen a expresiones originales en pintura, escultura o, en este caso, cine y televisión.

Alonso, Rodrigo. “Elegía del desierto”. En *Penumbra: Dia Art Foundation*, catálogo de exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, 2026.

Las diferentes prácticas a las que Walter De Maria se dedicó durante la primera década de su carrera artística convergerían en Hard Core (1969), una obra que acompañó la transición de las producciones de galería a las realizadas en la naturaleza. La estructura del filme articula dos regímenes visuales aparentemente incompatibles: por un lado, la contemplación pura del paisaje desértico, con su tiempo lento, casi geológico; por otro, la velocidad icónica del duelo de un Western cinematográfico, la acción más condensada y definitoria del imaginario popular estadounidense. La tensión entre ambas temporalidades –la del territorio y la del género fílmico– es una de las claves de este experimento audiovisual.

(…)

Los filmes de 1969 son la antesala inmediata de las grandes instalaciones de los años setenta, como los Earth Rooms. Estas obras realizan la operación inversa a la de los filmes del desierto: si en Hard Core o Mile Long Drawing la geometría artística se inscribe en la vastedad del territorio, en los Earth Rooms el territorio –la tierra, el peso, el olor, la humedad– se introduce en la clausura del espacio urbano. En ambos casos, lo que está en juego es la perturbación de la escala convencional de la experiencia estética.

No obstante, ninguna otra producción de De Maria articula de forma más perfecta los problemas planteados en Hard Core que The Lightning Field (1977), una obra de Land Art situada en un área remota del alto desierto de Nuevo México, compuesta por 400 postes de acero inoxidable pulido instalados en una cuadrícula de una 1.609 metros por un kilómetro. Los postes están espaciados 67 metros entre sí y tienen puntas sólidas y afiladas que definen un plano horizontal.

(...)

ACERCA DE DIA ART FOUNDATION

Dia Art Foundation es una institución dedicada a impulsar, concretar y preservar la visión de los artistas con un enfoque sostenido en proyectos de gran escala, investigaciones a largo plazo y prácticas que desafían los formatos tradicionales de exhibición. Su misión se materializa a través del encargo de obras individuales, la organización de exposiciones, el desarrollo de instalaciones *site-specific* y la conformación de una colección profunda y rigurosa centrada, en particular, en un grupo clave de artistas activos durante las décadas de 1960 y 1970, cuyas producciones redefinieron el campo del arte contemporáneo.

Fundada en Nueva York en 1974 por Philippa de Menil, Heiner Friedrich y Helen Winkler, Dia nació con el propósito de acompañar proyectos artísticos que, por su escala, complejidad o ambición, difícilmente podrían realizarse dentro de los circuitos institucionales convencionales. El nombre “Dia”, derivado del término griego que significa “a través de”, expresa esa vocación de actuar como mediadora entre las ideas de los artistas y su realización material.

Dia Chelsea, Nueva York. Ph: Bill Jacobson Studio, Nueva York

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

En la actualidad, la fundación tiene nueve sedes permanentes en los Estados Unidos y Alemania junto con tres espacios de exhibición temporales en el estado de Nueva York, incluyendo Dia Chelsea, Dia Beacon y Dia Bridgehampton, desde donde articula una programación expositiva, educativa y pública de alcance internacional.

Desde sus inicios se ha distinguido por su disposición a acompañar las propuestas de los artistas más allá del espacio museístico, promoviendo obras emplazadas en entornos naturales o urbanos que se integran de manera duradera al paisaje. Entre sus proyectos emblemáticos se encuentra *The Lightning Field* (1977), de Walter De Maria, en Nuevo México, así como instalaciones permanentes del mismo artista en Nueva York y Kassel. En 1983 inauguró el Dan Flavin Art Institute en Bridgehampton, y en 1999 incorporó *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, en Salt Lake City, Utah. Posteriormente sumó a su patrimonio obras fundamentales como *Sun Tunnels* (1973–1976), de Nancy Holt, y *Depreciation* (2018), de Cameron Rowland, consolidando su compromiso histórico con la conservación y activación de proyectos de sitio específico. Asimismo, mantiene obras de largo plazo como *Times Square* de Max Neuhaus y *7000 Eichen* de Joseph Beuys, reforzando su presencia en el espacio público.

La apertura en 2003 de Dia Beacon en una antigua fábrica a orillas del río Hudson, marcó un punto clave en la expansión institucional. Este museo presenta la colección desde los años sesenta hasta la actualidad junto con exposiciones temporales y programas públicos, y ha contribuido de manera decisiva a la transformación cultural de la ciudad de Beacon. Por su parte, Dia Chelsea funciona como un espacio de acceso gratuito dedicado a exposiciones temporales, performances, conferencias y lecturas. Desde su reapertura en 2021 ha impulsado nuevas comisiones y revisiones históricas. En este marco, Dia continúa desarrollando programas como Artists on Artists y Readings in Contemporary Poetry, consolidando su rol como plataforma de reflexión crítica y producción contemporánea.

Dia Beacon, Galerías Riggio, Beacon, Nueva York. Ph: Bill Jacobson Studio, Nueva York

A lo largo de su historia, Dia ha establecido colaboraciones estratégicas con instituciones y artistas que derivaron en proyectos de alcance internacional. Entre ellas se destacan el apoyo inicial a *Dream House*, de La Monte Young y Marian Zazeela, y el acompañamiento a Donald Judd en Marfa, hoy gestionado por la Chinati Foundation.

Sus contribuciones también han sido fundamentales en el surgimiento de espacios como la Cy Twombly Gallery y el Andy Warhol Museum, así como en el desarrollo de iniciativas de gran escala como *City* de Michael Heizer en Nevada y *Roden Crater* de James Turrell en Arizona.

TENARIS-TERNIUM

PROGRAMAS PÚBLICOS

Proa desarrolla durante el periodo expositivo un programa público y educativo especialmente diseñado para profundizar en los ejes conceptuales de la muestra y ampliar las formas de acercamiento a las obras y a los artistas que la integran. A través de distintos formatos, las propuestas generan espacios de reflexión, intercambio y formación en torno a las prácticas que transforman el arte contemporáneo.

La programación incluye ciclos de cine en el Auditorio, donde se presentan materiales audiovisuales y documentales vinculados con los artistas y las ideas presentes en la exhibición, así como obras que dialogan con las problemáticas del minimalismo, el arte conceptual y las obras de sitio específico.

El programa también prevé clases a distancia y seminarios dirigidos a estudiantes, investigadores y público interesado, que abordan los contextos históricos, teóricos y curatoriales asociados al acervo de Dia Art Foundation y a las prácticas de los artistas presentes en la muestra. Estas instancias de formación permiten profundizar en los debates estéticos y filosóficos que atraviesan el proyecto expositivo.

El programa incorpora además encuentros del ciclo A+C (Artistas + Críticos), concebidos como espacios de conversación y participación abiertos a diferentes públicos, que promueven lecturas colectivas de la exhibición y activan nuevas perspectivas sobre las obras.

Finalmente, se realizan conferencias y jornadas de estudio con la participación de curadores, investigadores, artistas y especialistas invitados que expanden el marco de discusión en torno a la historia y el impacto de las prácticas artísticas vinculadas a Dia Art Foundation.

De este modo, el conjunto de actividades acompaña la exhibición y genera un programa activo de investigación, aprendizaje y diálogo.

Auditorio de Fundación Proa, 2026

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

Créditos

Penumbra: Dia Art Foundation

28 de marzo - 2 de agosto de 2026

Organización
Dia, Nueva York
Fundación Proa, Buenos Aires

Curaduría
Humberto Moro

Asistente curatorial
Ella den Elzen

Coordinación general
Mayra Zolezzi

Diseño de imagen
Guillermo Goldschmidt
Julia Bozzalla

Conservación
Elizabeth Peck
Soledad Oliva

Diseño y montaje
Pablo Zaefferer
Guadalupe Tagliabue

Iluminación
Jorge Pastorino

Prensa
Marina Gambier
Ana Clara Giannini
Alba Rodríguez Arranz
Leandro Vento

Educación
Noemí Aira
Rosario García Martínez
Sonia Gugolj

Educadoras
Melina Herrero
Miranda Jacoby
Nur Nazur

Equipo Dia Art Foundation
Jessica Morgan
Humberto Moro
Ella den Elzen
John Sprague
Elizabeth Peck
Randy Gibson
Alexis Pennington Foster
Curtis Harvey

Auspician
Tenaris - Ternium

PROA

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires, Argentina
Miércoles a domingos - 12 a 19h

Tenaris Ternium

Tenaris
Ternium