



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN ARTE CONTEMPORÁNEO
Y CULTURA VISUAL

LEE LOZANO: HETERONOMÍA INDEFINIDA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

PRESENTA:

L.A.V. MYRIAM YAEL SILVA REYES

DIRIGIDA POR:

DR. JOSÉ ANTONIO ARVIZU VALENCIA

QUERÉTARO, AGOSTO 2021

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Lee Lozano: Heteronomía indefinida

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta:

L.A.V. Myriam Yael Silva Reyes

Dirigida por:

Dr. José Antonio Arvizu Valencia

SINODALES

Dr. José Antonio Arvizu Valencia

Presidente

Dr. Juan Granados Valdéz

Secretario

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Vocal

Dr. Benito Cañada Rangel

Suplente

Mtro. Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Suplente

**Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Agosto 2021.**

Resumen.

La realidad particular de la artista norteamericana Lee Lozano (1930-1999) merece una crítica abierta que contemple diversas perspectivas. Pese a la existencia de múltiples análisis que con respecto a la trayectoria de esta artista se han desarrollado durante las últimas décadas, se percibe que la gran mayoría de estas propuestas teóricas tienen una tendencia por categorizarla, casi exclusivamente, como artista conceptual. El de Lozano es un caso de características divergentes que obedecen a más de un ángulo interpretativo, una heteronomía de lo indefinido dado el juego y la tensión constantes a los cuales obligó el curso de su trayectoria como artista disruptiva en la escena neoyorquina desde principios de los años mil novecientos sesenta y setenta del siglo veinte y hasta el final de su vida a finales de este siglo. El presente estudio pretende, por medio de un análisis básico de tipo cualitativo, profundizar y comparar el trabajo de la artista Lee Lozano con la manera en la que su contexto inmediato determinó su desenvolvimiento creativo; distinguir su propia subjetividad y demostrar hasta qué punto su obra ejemplifica un extremo en el mundo del arte. Para abordar esta empresa, se contempla a la plástica y a la caligrafía aunadas al entorno más próximo a Lee Lozano para demostrar que en su obra subyace una poética sin márgenes, la *heteronomía indefinida* de una expresión estética desbordada que transgredió todos los límites que consideraba le habían sido impuestos por agentes ajenos a su propia voluntad. De este modo, podrá observarse cómo su particular noción acerca de la inmaterialidad de la obra la llevó a encarnar un supuesto subjetivo de la fusión *arte-vida* que terminaron por aislarla de la escena creativa neoyorquina, tanto como de su propio círculo social y familiar. La *heteronomía indefinida* en Lozano es ese suceso o multiplicación de sucesos que demuestran cómo y hasta qué punto un deseo, una intención apenas esbozada, son capaces de provocar consecuencias insalvables después de que su cauce ha sido señalado.

Palabras clave: heteronomía indefinida, inmaterialidad, gesto, subjetividad, margen.

Abstract

The particular reality of the American artist Lee Lozano (1930-1999) deserves an open criticism that takes into account different perspectives. Despite the existence of diverse analyses concerning her career that has been developed over the past decades, it is perceived that the great majority of these theoretical proposals have a strong tendency to categorize her almost exclusively as a conceptual artist. Lozano's is a case with divergent characteristics that responds more than one interpretative point of view, a heteronomy of the indefinite given the play and constant tension to which forced the course of her career as a disruptive artist in the scene of New York from the early nineteen sixties and seventies of the twentieth century and until the end of her life at the end of this century. The present study intends through a basic qualitative analysis, to deepen and compare Lee Lozano's work with how her immediate context determined her creative development, to distinguish her subjectivity, and to demonstrate to what extent her work exemplifies an extreme in the art world. To address this task we contemplate the plastic arts and calligraphy together with Lee Lozano's close environment to demonstrate that her work underlies a poetics without margins, *the indefinite heteronomy* of an overflow aesthetic expression which transgressed all the limits that she considered was imposed on her by the agents out of her own will. Thus it might be seen how her particular notion of the immateriality of the work led her to incarnate a subjective assumption of art-life fusion that ended up isolating her from the New York creative scene, as well as from her own social and family circle. Lozano's *indefinite heteronomy* is that event or multiplication of events that demonstrate how and to what extent a desire, a barely outlined intention, is capable of causing insurmountable consequences after its course has been indicated.

Keywords: indefinite heteronomy, immateriality, gesture, subjectivity, margin.



A Laura.

Gracias a esta casa de estudios y a todos y todas quienes me han acompañado en este proceso, nunca son suficientes las palabras escritas pero sabré expresar con acciones mi inmensa gratitud.

Índice.

RESUMEN	I
ABSTRACT	II
DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
ÍNDICE	V
ÍNDICE DE FIGURAS	VI
INTRODUCCIÓN	VII

Capítulo I

1.1. Subjetividad fracturada.....	1
1.2. Un relato develando fragmentos.....	6
1.3. Precisión contrariada.....	11
1.4. Revolución artística.....	16
1.5. Revolución subjetiva: Boicot a las mujeres.....	23

Capítulo II

2.1. Gestos del cuerpo evanescente.....	30
2.2. Identidad señalada.....	34
2.3. Condición del éxtasis trágico.....	38
2.4. Materia y energía, idea y libertad.....	46
2.5. La ruptura final.....	50

Capítulo III

3.1 Poética heterogénea o de la expresión desbordada en Lee Lozano.....	59
3.2. Matices caligráficos en la obra de Lee Lozano.....	62
3.3. Expresión desbordada.....	73
3.4. Lirismo plástico.....	77
CONCLUSIONES.....	83
Referencias.....	89

Índice de figuras

Figura No. 1. Lee Lozano. 1963. Sin título.	9
Figura No. 2. Lee Lozano. 1963. Sin título.	10
Figura No. 3 Lee Lozano. 1968. Sin título.	17
Figura No. 4 Lee Lozano. 1969. Statement for Open Public Hearing, Art Workers' Coalition, 1969.	19
Figura No. 5 Lee Lozano. 1969. Grass Piece.	22
Figura No. 6 Lee Lozano. 1971. Sin título.	26
Figura No. 7 Lee Lozano. 1969. "Fotografía tomada el 31 de diciembre de 1969, 1:40 am". 1969.	30
Figura No. 8 Lee Lozano. 1968. Sin título.	37
Figura No. 9 Lee Lozano. 1970. Sin título.	38
Figura No. 10 Lee Lozano. 1968. Sin título.	45
Figura No. 11 Lee Lozano. 1970. Sin título.	52
Figura No. 12 Lee Lozano. 1962. Sin título.	53
Figura No. 13 Lee Lozano. 1970. Sin título.	57
Fig 14. Jim Nutt. 1969. Hairy Who. (Detalle).	65
Fig 15. Lee Lozano, 1962. Sin título (detalle).	65
Fig. 17. Lee Lozano. Sin fecha. Sin título.	66
Fig. 16. The Palmer method of business writing, 1914.	66
Fig. 18. Zaner & Bloser Co. 1904. The arm movement method of rapid writing, (Detalle).	66
Fig. 19. Lee Lozano. Sin fecha. Sin título. © Estate of Lee Lozano.	66
Fig. 21. Lee Lozano, 1967. Notes. (Detalle).	67
Fig. 20. D'Nealian Manuscript, 1975 (Detalle).	67
Fig. 22. Cartel para la exposición de Hairy Who. 1966.	69
Fig. 23. Lee Lozano. 1962. Sin título.	70
Fig. 24. Lee Lozano. 1961. Sin título.	71
Figura No. 25 Lee Lozano. 1968. Sin título.	76

Introducción.

Un vistazo ambiguo es el mejor supuesto sobre el cual desglosar el devenir singular e impermanente que concierne a la artista norteamericana Lee Lozano (Nueva Jersey, 1930-1999). El suyo es un caso de particularidades, no excepcionales pero sí dignas de tomarse en cuenta, dado el juego y la tensión a las cuales obligó el curso propio de su trayectoria como artista, al planear y llevar a cabo, deliberadamente, su propia desaparición del radar del mundo del arte; su participación dentro de las instituciones que le consolidaban en Nueva York durante la década de los años mil novecientos sesenta y principios de lo mil novecientos setenta, y su viraje hacia un modo de vida casi anónimo.

Su *heteronomía indefinida* la orilló al repliegue de sus facultades artísticas a cambio de un objetivo incierto que provenía de: un impulso extraño, un aliciente que le brindó sentido y la obligó a una ley por medio de su propia naturaleza subjetiva, en corcondancia con su receptividad. (Kant, 2003, p. 60)

La posición o carga de lo *indefinido* a la cual se alude con respecto al desempeño de Lozano, y el hecho de optar por una postura incierta de la *heteronomía*, contraria a la *autonomía*, es un recurso derivado del estudio de cada evento -y sus consecuencias-, que se estableció a partir de la observación de la serie de notas esparcidas a lo largo de las libretas de apuntes de esta creadora, redactadas por la propia artista a modo de diario, además del trabajo que dentro del área plástica desarrolló: bocetos y pinturas en pequeños o grandes formatos.

Para ahondar en el contenido de la obra de Lozano se debe prestar atención no solamente a la obra plástica o al ejercicio escrito de sus libretas que devino en la cohesión de acciones evanescentes, que bien pueden ser catalogadas como parte del arte conceptual. Estas piezas creativas contienen una fuerte carga ideológica y pretendían funcionar en el largo plazo como retazos o fragmentos de una totalidad más profunda para la artífice, el resultado más afín a su propio ideal artístico que insistió en llamar *Life-Art* y que para los objetivos propios de este análisis se referirá, desde este punto en adelante, con la definición literal del término, es decir: arte-vida.

Lozano se concebía sobretodo y casi exclusivamente por medio de la acción llevada a cabo y en todo caso registrada metódicamente a modo de pequeños textos imperativos. Empero, es importante destacar que esta tendencia huidiza o evanescente, se hizo más profunda después de las que serían sus últimas obras físicas: Los lienzos para la serie *Waves* (1969-1970).

Esta obra anterior al formato de las ideas escritas, se encuentra empapada de un ánimo allegado a la vacuidad por medio de la destrucción simbólica de todo aquello que pueda consolidarse u apreciarse como sólido o identitario, por llamar de algún modo a lo que podría configurar de forma general y superficial, a la personalidad de Lee Lozano en tanto creadora, es decir, con las características estilísticas propias de una artista conceptual.

Una artífice con una voluntad indeterminada cuyos conceptos emanaban de formas opacas que obedecieron sólo a la forma del querer. (Kant, 2003, p.61)

Toda categoría por Lozano establecida, pronto sería abandonada cuando, encarnando una estética del abandono, viviendo del arte vida sobre páramos solitarios, pasó a difuminar su propia subjetividad del mundo que, a su parecer, la constreñía.

Planteamiento del objeto de estudio.

El rompimiento con todo margen al cual llegó Lee Lozano, por medio de la radicalidad a veces sardónica, siempre gráfica y constante, que además destilan todas y cada una de sus composiciones plásticas, anteceden al ritual que se encuentra escrito dentro de las libretas que es donde, finalmente, se exhiben sobretodo las *pieces* -como las llamaría y que, a partir de este punto se optará por la traducción de dicha acepción del idioma inglés eligiendo, para el caso, la definición literal: *piezas*, obras dictadas a modo de instructivo que decretaban el desenvolvimiento activo que le llevaría a alcanzar, metódicamente, sus objetivos, su propia *desaparición* desde dentro y hacia fuera del mundo que la demarcaba, expedida voluntariamente del mundo del arte.

Así, el pensamiento, materializado por medio de la escritura, exhibe y contiene en su carácter más diáfano, la obra nuclear de Lozano; su esencia y el único elemento tangible que se contrapone a la inmaterialidad por la cual optó en la última fase de su vida artística (finales de los mil novecientos setenta) y de la cual dejó registro por medio de pequeñas notas que acompañaron al sinnúmero de actos que simbólicamente rompieron su relación con el exterior artístico aunque también social.

Este tipo de exposiciones dialécticas definen una personalidad cansada de sí, del entorno que la rodeaba:

It's not just that I find the local world less interesting, it's also that I find myself less interesting. I remain in N.Y.C. because it is one of the big idea centers. I wish to find

the kind of work that will most engage my attention. Whether it is painting, some other art or something else entirely I do not know. [No es solo que encuentre el mundo local poco interesante, es que me encuentro a mí misma menos interesante. Permanezco en la ciudad de Nueva York porque es uno de los centros más grandes de ideas. Desearía encontrar algún tipo de trabajo que involucre toda mi atención. Ya sea pintura o algún otro tipo de arte o algo diferente, no lo sé]. (Lozano, 2019a, p. 75)

Su retórica de aislamiento supone un primer problema si se pretende plantear a este respecto una categoría exacta de su trabajo, su labor de artífice, con lo cual identificaba, para empezar, su propia subjetividad.

Además, Lee Lozano “detestaba el confinamiento” y, por tal razón, pretender llevar a cabo un acto clasificatorio definitivo y estricto resulta complejo si lo que se busca es optar por dejar que la descripción, como la propia personalidad de esta artista, más que constreñir, permitan el flujo constante de supuestos, a la saga de su propia ímpetu.

Los actos de esta autora fueron escritos vivenciales, vaivenes encontrados y contradictorios que no permiten tomar posturas claras sin antes tener en cuenta todos los factores que componen su pensamiento escrito y bocetado. De ahí la importancia de permitir que sea su voz la que dé forma -si acaso existe alguna forma- a la suposición o suposiciones; a la conclusión indeterminada que la *heteronomía indefinida* de esta subjetividad permite observar cuando se acepta que más que una obra limitada, el trabajo y la vida de Lozano fue un ejercicio de total apertura.

Dado que la propia idea de tiempo y espacio, vida y arte, se fusionaban para la norteamericana como partes de un todo y su esencia a un mismo tiempo, es a través de sus notas, de sus lienzos y bocetos, observados como pequeños fragmentos de un horizonte total o, si se prefiere, como la esencia de *la* obra de arte de Lee Lozano, que se infiere su presencia *inmaterial*, aunque no por ello menos real, de su cuerpo de trabajo y múltiples significados.

La convicción de las acciones por Lee Lozano acometidas, su obra y devenir, ideal y ejercicios constantes llevados a cabo para alcanzar el estado *indefinido* de lo *inmaterial*, forman parte de los tópicos evocados por esta autora quien, por medio del lenguaje escrito antepuesto por códigos visuales se configuró un porvenir único que obedecía a las reglas por ella misma decretadas. Reconocer estos diversos puntos de perspectiva para comprender su obra pueden coadyuvar a un mejor entendimiento acerca de los alcances de un artista como Lee Lozano.

Descripción del problema.

Pese a la existencia de diversos análisis que con respecto a la trayectoria de la artista norteamericana Lee Lozano y a su labor artística han sido desarrollados durante las últimas décadas y a su cada vez más creciente número, se percibe todavía -y ello es fácilmente observable- que en la mayoría de estas propuestas teóricas despunta una clara tendencia por categorizarla, casi exclusivamente, como artista conceptual. Una de las primeras en hacerlo fue la crítica de arte y amiga durante algún tiempo de la propia Lozano, Lucy Lippard (Nueva York 1937), quien la incluye en una de sus publicaciones: *Six Years: Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, en un texto dentro del cual la autora establece una especie de descripción general y catálogo de artistas conceptuales norteamericanos, cuyas obras pueden ubicarse en un periodo activo de 6 años, espacio durante el cual Lozano, por ejemplo, se encontraba activa y muy ligada a esta tipo de tendencia creativa conceptual.

El análisis de Lippard resulta una aproximación certera en un primer momento pero no alcanza a sostenerse si se considera que algunas de las obras que Lee Lozano realizó posteriormente terminaron desdeñando el dechado del arte conceptual al entrar a territorios en los cuales, lo único que esta creadora aportaba -y de hecho lo único por lo cual en realidad apostaba- era un rechazo absoluto hacia cualquier tipo de constreñimiento o estilo expresivo, siendo capaz de demostrar estas ansias por romper con todo límite, incluso, llegando a extremos de lo que aparenta ser un desconocimiento de sí, una disociación de su ser con respecto a algunas de sus acciones: “This is horrifyingly true (I am afraid of myself)” [Esto es horripilantemente cierto (tengo miedo de mí misma)]. (Lozano, 2018a, pág. 64)

Por otro lado, si bien las formas de acción en Lozano corresponden al arte y la idea, no por ello esta creadora se limitaba a la reflexión artística solo en este sentido estilístico. Llevaba a cabo sus propias determinaciones teórico-reflexivas sin importarle si quedaría documentación de esto o no, algo que se contrapone evidentemente con el cuidado que existía por resguardar en formatos diversos los actos efímeros de algunos creadores conceptuales. (cf. Morgan, 2013)

Si se quiere catalogar a Lozano como parte de un esquema creativo, no puede desdeñarse el hecho de que en la última etapa de su vida, esta artífice transitó por la marginalidad del arte conceptual rechazando muchos de aquellos postulados que dan sentido al arte conceptual.

Este rechazo, en esencia, puede quizá estar más bien vinculado con el afán evanescente que la autora siempre demostró, un matiz de su personalidad al cual se aboca también este trabajo.

De lo anterior se desprende la apreciación general acerca de cómo la estadounidense procuró dejar vestigios mínimos, lo que, dicho de otro modo, se suma a esta idea de la evanescencia o desaparición simbólica, tanto a lo largo de su propio devenir vivencial como en su desarrollo creativo.

Algunos estudios más recientes acerca de Lozano la describen como “hija de su tiempo”; epíteto que, por ejemplo, fue otorgado por el historiador de arte y director del Museo Reina Sofía en España, Manuel Borja-Villel, quien participó en la construcción del texto utilizado para el catálogo de obras de la que fue la primera exposición de Lee Lozano en el ya mencionado museo y la primera muestra expositiva, también, de la obra de esta artista en un país de habla hispana.

En ese sentido, la labor del Museo Reina Sofía por aproximar el debate sobre la obra de autores contemporáneos como Lozano cuya trayectoria, muchas veces, por cuestiones de idioma es ignorada, resulta fundamental además de ser pionera en esta clase de puntos de discusión tan necesarios para el arte actual.

El catálogo define a Lozano como a una artista rebelde que, no obstante, permanece ligada a su contexto temporal:

Lozano desafía las normas del buen gusto, cuestionando la tradicional distinción entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo político. Frente a la tendencia idealizadora de la escena vanguardista estadounidense de principios de los años sesenta, ella apuesta por mostrar las cosas, los cuerpos e incluso los procesos vivenciales en su pura y descarnada materialidad. (...) A pesar de la posición de resistencia activa en la que siempre se situó, Lee Lozano es una artista de su tiempo. (Velázquez et al, 2017, p. 8-9)

Se reconoce a esta artífice como parte de un grupo de creadores conceptuales y, de hecho, ceñir su trabajo a una tendencia particular, por medio de la cual realizó prácticas artísticas donde se priorizaba a la idea por encima de la manufactura o propia realidad física de la obra, permite situarla en un momento con referencias que aportan cimientos al análisis pero es importante discutir la validez de esta categoría sobre la vida y obra de Lozano cuando, después de todo, ésta terminó por abandonar algunas de las teorías que establecía el arte conceptual de la segunda mitad

del siglo veinte y que, finalmente, quizá, el vínculo de la artista con este estilo, se debía más a sus rasgos anímicos que a una verdadera aceptación y acuerdo con este tipo de ideas sobre su trabajo.

Y es que el estudio de Lozano puede devenir en una serie de contradicciones, algo sobre lo cual puede convenir la autora del libro que lleva por título el homónimo de la más significativa obra de la norteamericana: *Lee Lozano, Dropout Piece*, Sarah Lehrer-Greiwer.

La *Dropout Piece* fue una de las muchas *piezas* de Lozano, una obra que resulta difícil de definir dado que, para empezar, la fecha de inicio no fue mencionada por la creadora y su título, junto con el esquema básico de su realización, solo aparece mencionado directamente en una de las libretas, sin mayores aclaraciones. Al carácter de incertidumbre, temporal y fehaciente, que determina a la *Dropout Piece*, se le suma el hecho de que los actos que debieron configurar esta pieza no fueron registrados y su conclusión tampoco quedó aclarada. (cf. Lehrer-Greiwer, 2014)

Se hace evidente la importancia definitiva de esta obra si se toma en cuenta que la *Dropout piece* resume la culminación y el proceso vivencial, artístico de Lozano.

Esta obra se refiere, indefectiblemente, a la desaparición respecto de la cual, la creadora siempre hizo énfasis y culminó con este acto indefinido.

Lo único que puede referirse con respecto a la *Dropout Piece*, con claridad, es que esta obra fue, sin lugar a dudas, la más relevante y la que quizá mejor le proporcionó a Lozano la forma de desasimiento constante que necesitaba para afirmar en un formato artístico vivencial su necesidad por abandonarlo todo y finalmente desaparecer del escenario artístico y de su círculo de allegados, amistades y familia incluidos.

De este modo, como concluye Lehrer-Greiwer, hay demasiados cabos sueltos alrededor de Lozano y su obra como para pretender asirla completamente o contemplarla de forma categórica:

I was looking for signs (...) in the wrong places, approaching sites too directly for an artist who mastered absence and being elsewhere. [Estaba buscando señales (...) en los lugares equivocados, acercándome a cada sitio de forma demasiado directa como para tratar con una artista que dominó la ausencia y el estar en otro lugar]. (2014, p. 117)

Por otro lado y para el caso de los artículos que abordan la carrera o vida personal de Lozano en formato de catálogos por exhibición museística u otro tipo de publicaciones, como revistas o

artículos, la gran mayoría fueron editados a inicios del año 2000, tan solo un año después del fallecimiento de la autora y hablan, sobretodo, de un intento de renacimiento del nombre de la autora, el momento a partir del cual su obra fue rescatada del olvido después de poco más de tres décadas sin saber nada acerca de su devenir personal o creativo.

Muchos de estos estudios están basados casi exclusivamente en los últimos proyectos de la autora así como también, por ejemplo, en su serie *Waves* o las ya referidas *piezas* pese a que estas versan casi siempre sobre su controversial *boicot* a las mujeres, una obra acción que, una vez escrita, se supone que definiría los actos de Lozano a partir de agosto de mil novecientos setenta y uno: “15 august ’71. Decide boycott women”. [15 de agosto de 1971. He decidido boicotear a las mujeres (© Estate of Lee Lozano, 2017)

Por medio de esta *pieza* la autora, se infiere, dejaría de dirigirla la palabra a todas las mujeres que con ella se comunicaran por cualquier razón, sin importar si se trataba de gente cercana o no. Pero, pese a la importancia que supone tratar y discutir *piezas* tan controvertidas como el boicot hacia las mujeres de 1971, en aras por mantener en alto los puntos más destacados de una personalidad como la de la estadounidense, lo cierto es que se sacrifican, por estas controvertidas acciones, los pequeños matices que ocultan el origen por medio del cual se validó lo más polémico en la obra de algunos creadores.

De igual forma, se añade a la parcialidad de estos estudios el hecho de que casi siempre dejan de lado el reflejo contextual o los antecedentes personales de Lozano e incluso el propio desenvolvimiento de la obra una vez que se la observa a lo largo de cierto espacio de tiempo.

No debe olvidarse que el vacío que con respecto a la calidad subjetiva de la obra de Lozano se observa, deviene en un vasto campo apto para la investigación y las interpretaciones de otro tipo de vínculos existentes en su vida.

De modo tal que, una vez expuestas las razones y los alcances de los análisis teóricos que tratan sobre la importancia del estudio de esta autora, conviene aclarar ahora la relevancia de un estudio que aborda a esta personalidad creativa tanto como a su desarrollo subjetivo. Para lo cual resulta conveniente trazar esta ruta por medio de interrogantes cuya respuesta permita esclarecer las intenciones del trabajo:

¿De qué manera puede establecerse la construcción de un análisis que verse sobre la obra creativa y particularmente subjetiva de la artista norteamericana Lee Lozano, sin pretender generar un camino unívoco?

¿Cuál sería la importancia para los estudios en habla hispana al abordar un tema tan poco estudiado, incluso en entornos angloparlantes, como lo es el de la obra y vida de la autora Lee Lozano?

Objetivos previstos.

El presente estudio pretende profundizar y comparar dentro del trabajo de la artista Lee Lozano la manera en la que su contexto inmediato determinó en gran medida su propio desenvolvimiento creativo. Distinguir su propia subjetividad y cómo esta coadyuvó en gran medida al desarrollo de un crecimiento que, como aquí pretende demostrarse, escapa a las categorías estilísticas que el mundo del arte otorga a algunos de sus exponentes.

Al revisar diversas fuentes y desglosar las conclusiones en esta tesis, el análisis contempla más de un parámetro para medir el alcance de la obra y de la propia individualidad de la artista norteamericana Lee Lozano, cuya particularidad creativa recientemente ha sido revitalizada para su estudio y debate como artista contemporánea.

Aunado a lo anterior, uno de los objetivos particulares de la presente empresa es ofrecer material suficiente que proporcione un acercamiento sustancial a la obra de esta artífice y que además se exponga en lengua castellana, lo cual representa una aportación positiva para el corpus que constituye los estudios de arte tanto en nuestro país, como en aquellos otros hispanoparlantes.

Conviene señalar aquí que son traducciones de autoría propia todas aquellas fuentes citadas y originalmente escritas en inglés que para la construcción del discurso de este estudio debieron consultarse y, finalmente, incorporarse.

Hipótesis o supuestos de investigación.

Por medio del presente estudio se ha constatado la importancia de la siguiente hipótesis de trabajo, eje fundamental del desarrollo general de esta investigación:

Mediante un abordaje que contempla a la plástica y la caligrafía, aunado al contexto más próximo de Lee Lozano, se muestra que esta artífice no es sólo una artista conceptual sino que en

su obra subyace una poética sin márgenes, la *heteronomía indefinida* de una expresión estética desbordada que transgredió todos los límites que consideraba le habían sido impuestos hasta alcanzar romper consigo misma y el entorno que la rodeaba de tal forma que la fuerza de su ausencia, su natural voluntad impulsada, la transformó en un referente para el mundo del arte contemporáneo, con presencia suficiente como para continuar discutiendo el sentido de su obra.

La anterior, circunscribe de forma concisa la que se percibe como la hipótesis sobre la cual se obtendrán los mejores resultados para concretar el análisis.

Metodología usada.

Tipo de investigación: Básica, aplicada.

Enfoque: Cualitativa.

El presente estudio se inicia con la pregunta ¿Qué de la realidad?, es decir, tras hacer una revisión de la realidad cercana en relación a los intereses propios de la formación como investigador, se plantea esta pregunta para generar un acercamiento al problema, tema u objeto de estudio que se desea abordar y para que toda vez que se ha determinado el eje temático continuar con la revisión y el análisis bibliográfico que permita determinar y delimitar el marco teórico-conceptual, dicho análisis permite establecer una confrontación de la realidad con la teoría a manera de búsqueda de explicación de esa realidad.

Toda vez que se determinó y delimitó el marco teórico conceptual se expresa desde el eje disciplinario, el autor y la teoría que éste establece, lo cual resulta enriquecedor ya que a partir de dicha consideración analítica se definen las categorías de análisis como ejes vertebrales de la investigación, posteriormente se realiza la confrontación de las categorías de análisis con el qué de la realidad para, en paralelo, construir las hipótesis de trabajo, mismas que en la propuesta metodológica se consideran como el planteamiento teórico-metodológico que permite el abordaje crítico de la investigación.

Finalmente, para lograr la comprensión, el análisis y la reflexión puntual de los escenarios históricos, teóricos y epistemológicos en torno a algunos de los matices que conforman la vida y obra de Lee Lozano, la tesis se construyó con base en tres capítulos:

I. Subjetividad fracturada.

Este capítulo muestra un desglose general de la artista con un movimiento descriptivo que va de atrás hacia adelante, es decir, a partir del recuento de lo que ocurrió con su nombre y fama artística -durante casi tres décadas olvidada- una vez que se hizo público su fallecimiento, acaecido a finales de 1999, se da cuenta de cómo este hecho tuvo eco en Nueva York, la ciudad que la vio alcanzar una posición dentro del mundo artístico durante la segunda mitad del siglo veinte. A modo de reseña breve, se definen las características generales para conocer también quién fue Lee Lozano antes de elegir este nombre y cómo se fue desarrollando su trabajo hasta decidirse por llevar a efecto actos que comenzaron a aislarla hasta que su "exilio voluntario" del mundo del arte, se hizo evidentemente inevitable.

II. Gestos del cuerpo evanescente.

Después de delimitar algunas de las etapas creativas que le dieron cuerpo a su estética subjetiva, este capítulo define las fórmulas que le fueron características y aquellas que por la autora fueron ejecutadas con la intención -consciente o inconsciente- de evanescer su identidad tanto profesional como socialmente, alcanzando con ello algunos gestos muy particulares provenientes tanto de su contexto como de sus propias reflexiones. En este apartado se identifican los *gestos* conceptuales, estéticos y personales que pudieron haberle ayudado a Lozano a resignificar su labor estética por medio de la ausencia. De este modo, se puntualizan los gestos de soledad, desacomiento continuo, prolongado, además de algunos signos y símbolos con los cuales construyó su estructura dialéctica propia, que devino posteriormente en estética encarnada.

III. Función poética en la obra de Lee Lozano

La expresividad de Lozano está delineada y conformada por diversos intereses que expuso de forma escrita en sus libretas. Estos intereses fueron expuestos por la autora con una lírica sutil que engloba toda su percepción y perspectiva sobre temas tan diversos como la física, las matemáticas, los nuevos conceptos que sobre el arte y la vida generaba y el modo en que logró generar un cuerpo estético delicado, casi lírico y manuscrito que incorpora en su estructura gráfica

elementos propios del contexto que la definió y le otorgó sentido a los signos del lenguaje de los que hizo uso. La interpretación de todos estos elementos e intereses conforman el tercer capítulo que permite, además, exponer el tipo de análisis gráfico que de la caligrafía de la autora se llevó a cabo.

Discusión teórica.

Para comprender la importancia que una artista como Lee Lozano tiene para el mundo del arte se propone un método de análisis que irá creciendo por distintas direcciones a partir de un concepto clave: *Heteronomía indefinida*, que designa lo ambiguo o, por decirlo de otro modo, el vaivén de aparentes contradicciones que suman tanto a su personalidad como a sus acciones, otorgándole a este portento un lugar primordial en el desarrollo de este estudio.

Con ello no se pretende restarle importancia a aquellos hechos comprobables acerca de lo que de Lozano se ha podido reconstruir después de su fallecimiento, basándose algunas de estas pesquisas en información que, de facto, puede verificarse y de la cual también se vale esta discusión crítica que, por otro lado y dada la fuerza categórica de las diversas fuentes, fundamentan la estructura general de este análisis.

La *heteronomía indefinida*, como concepto por medio del cual se señalará el ánimo creativo de esta artista, se utiliza más bien como la idea central que acompaña al desarrollo de cada capítulo.

Reparar en el desenvolvimiento de lo que fue la vida y obra de una autora como Lee Lozano, cuya fuerza discursiva encuentra su fuente de referencias primarias en aquellos documentos que resguardan la expresión diversa, meticulosa, contradictoria y radical que esta artista siempre demostró con su obra plástica, y a la cual se le pueden añadir además los diversos recuentos testimoniales de quienes la conocieron y por cuyo favor se conservan algunos de los vestigios de esta subjetividad artística, cobra sentido al permitir que su definición no surja solo a partir de una única determinación, sino, por el contrario, desde una serie de variaciones con momentos y aproximaciones que, desde múltiples ángulos, propicien la observación del mosaico multicolor que dibuja la trama de la vida de Lee Lozano, desplegada en este análisis.

La *heteronomía* precisa de la definición de *autonomía* para comprender el significado al cual se hará alusión aquí.

Fue Kant quien primero opone la *autonomía* a la *heteronomía*, en el sentido de que, este concepto, en virtud del cual: La voluntad está determinada por los objetos de la facultad de desear (...) los ideales morales de la felicidad o de la perfección suponen la heteronomía de la voluntad (...) que (...) está determinada por el deseo de lograrlos, y no por una ley propia. (Abbagnano, 1986, p. 116)

Es decir, que la *heteronomía* viene a ser una proposición *negativa* que no oculta la idea de una supremacía del concepto de *autonomía* por encima del de *heteronomía*, a la cual el propio filósofo califica de: "indeterminada respecto de todos los objetos" (Kant, 2003, p.60-61) la cual es mero receptáculo de "la forma del querer" (Kant, 2003, p. 61).

Esta idea, no obstante su carga negativa, ayuda a darle sentido a la evolución de los acontecimientos en la vida de Lozano y a su particular forma de representarse una realidad sensible que desde un primer momento deshecha, categóricamente, el concepto de la moral, modelo desde el cual el filósofo desenvuelve además su criterio de autonomía por encima del de la heteronomía: "Replace "moral" with: What is mentally-emotionally-physically healthy for me. " [Reemplaza la "moral" con: Lo que es mental-emocional-físicamente saludable para mí.] (Lozano, 2019c, p. 87).

Es decir, la idea central por medio de la cual el filósofo desarrolla una definición de autonomía en contraposición a la *heteronomía*, se sobreentiende en esta expresión de Lozano, dado que ésta obedecía a una voluntad: "parte del mundo sensible (...) de acuerdo con la ley enteramente natural de los apetitos e inclinaciones y, por tanto de la heteronomía de la naturaleza" (Kant, 2003, p. 67).

El concepto de *heteronomía* aplicado al sentido metafísico manifiesto en la personalidad de Lozano ayuda a situarla sobre un tablado categórico cual artista capaz de subyugar su propia vitalidad y voluntad a una idea que *hizo* suya y encarnó como propia, una voluntad externa que, aunque apta para: "reducir a reglas las representaciones sensibles" de la realidad "no puede pensar en absoluto sin el uso de la sensibilidad" (Kant, 2003, p.66). Una artista, una "esteta solitaria" (cf. Lozano)

Es importante subrayar que este concepto se desarrolla paralelo al discurso que ha generado el seguimiento y búsqueda de una trayectoria con múltiples cabos sueltos que, además, tiene de suyo la dificultad de lo *indefinido*, la distancia de tiempo y espacio que consumieron muchos detalles que sin duda modificarían el debate que exponentes como esta artista continúan generando al día de hoy.

Lo *indefinido* como segunda acepción de este compuesto: *heteronomía indefinida*, empleada a modo de categoría de estudio para el presente trabajo, promueve precisamente una aproximación teórica de este tipo, un acercamiento que: "no tiene límites en el espacio o en el tiempo" (Abbagnano, 1986, p. 660).

Un territorio en el pensamiento y únicamente del pensamiento que no logra restringir con nitidez las impresiones de su inmanencia ilimitada, imparabile.

De tal suerte que, fue debido a la cantidad de silencio que rezuma la labor y la vida de Lozano, como un portentoso añadido a su silueta, la razón por la cual se ha debido admitir una categoría compuesta por sendas características.

Una *indefinición* inquietante (cf. Chaves 2018) que, pese a todo, pervive y mantiene vivo el discurso que despliega y se repliega de modo casi involuntario sobre los alcances de una personalidad caprichosa como la de la norteamericana.

Es importante señalar que anterior al concepto de *heteronomía indefinida* aquí empleado y referido como parte del título de la tesis, se había considerado con anterioridad la posibilidad de elegir, más bien, la palabra *margen* como el concepto o expresión que acompañase al título del documento debido en gran medida a que, también, esta palabra refiere por sí sola el devenir y la personalidad de esta controvertida autora.

Lozano y su obra se sitúan al *margen* de la creación y definición de un estilo categórico – arte conceptual-; siempre crítica con respecto a sí misma y a su labor de artífice (cf. Velázquez et al) la estadounidense está, además y de algún modo, al *margen* de un supuesto inherente al mundo del arte, a saber, el de la *materialidad* de la obra y el lugar que ésta por consecuencia inmediata concede a su autor.

Al buscar la *desmaterialización* y encarnar el abandono subjetivo del creador del objeto artístico: El *margen*, sitio aislado y fuera del centro, se contribuía a la definición general que sobre la importancia de Lozano y su desenvolvimiento pueden señalarse para su posterior análisis. Empero, si bien la palabra se encuentra referida en más de una ocasión a lo largo del documento, su lugar como parte del título ha debido ser reemplazado debido a la pertinencia observada al intercambiarse ésta por la noción de *heteronomía indefinida* como una descripción mucho más clara y cercana a la subjetividad de una inquietante figura como lo fue Lee Lozano.

De este modo, al emplear estos conceptos como categorías de análisis o especie de receptáculos que soportan el desglose teórico aquí expuesto, se coadyuva a establecer no sólo una,

sino varias facetas de estructuración y de partida o lenguajes interpretativos; ritmos de descripciones sobre una *poética* que, para una discusión como la que aquí se delimita, continúa ofreciéndose como: “la más adecuada para obtener no sólo el significado sino el sentido, es decir, para ver racionalmente no sólo de qué habla (...) sino qué dice o –mejor– qué saber y actitud vital ofrece ante esa realidad un texto narrativo” (García-Noblejas, 2013, p. 21, citado por Gutiérrez Delgado 2019).

Un texto expuesto de este modo, que se sirve de una función *poética* a modo de descripción subjetiva de la realidad para fundamentar su estructura, puede construirse solamente si se siguen los principios establecidos por el propio devenir de la artífice. He ahí que la utilidad de dicha función *poética*, con sus principios particulares, se determinará a lo largo del texto y podrá erigirse una vez desenvuelto y expuesto el análisis secuencial –pese a su espontaneidad- de relatos transcritos por medio del lenguaje caligráfico y aquellos aportes visuales y testimonios clave que permitan develar buena parte de su sentido descrito, sus alcances y su sentido íntimo. Sus particularidades retóricas como discurso establecido por la artista y reconocido en este documento.

En este sentido y como parte de lo que aquí se ha suscrito ya a modo de subcategoría de análisis para la mejor comprensión de esta tesis, a saber, la función de la *poética* que se llevará a cabo, se especifican asimismo a continuación algunos otros conceptos con el fin de que se promueva un mejor acercamiento a la comprensión total del estudio de Lozano que aquí se emprende.

La noción del *gesto*, por ejemplo, que forma parte del título para el segundo capítulo y que deviene en una interpretación acerca de los modos por la artífice empleados, los cuales, por su constante exhibición, denotan ciertas señales características o afines a su personalidad y que para el presente documento se refieren también a una forma que “será lograda plenamente, absolutamente, definitivamente” (cf. Nancy, 2008) tan solo en su cualidad de forma, es decir, una forma con un sentido que compete únicamente a la obra de Lozano como siempre inédita, siempre diferente:

Forma dice tanto como sentido. Y (...) los dos juntos dicen: diferencia expuesta. Una diferencia que sale a la luz y se hace conocer. En tanto que sentido, ella se "ex-presa": se envía hacia fuera, se comunica (no hay sentido para uno solo). En tanto que forma,

se "ex-pone": se muestra, y mostrándose abre el lugar y el juego de su mostración, un lugar y un juego siempre inéditos. (Nancy, 2008, p. 46).

Esta "diferencia" siempre nueva es lo que hace de Lozano un discurso en continuo avance. Las interpretaciones sobre la obra de esta autora aún no se agotan porque su *gesto* se muestra siempre dotado de un sentido y formas inéditas que salen de sí para mostrarse, expresándose de forma única; ya sea con el empleo de matices evanescentes, exabruptos o declaraciones demasiado literales, el *gesto* para entender la obra de Lee Lozano resulta indispensable por su significativa y constante vuelta a sí, la referencia de la auto referencia cuyo sentido es la propia autora y sus designios, sus modos.

De tal suerte que este concepto: *Gesto*, aunado a una función *poética*, rezuma todo su contenido para extenderse sobre una perspectiva que interpreta y señala, ya no tan solo la vida y obra de Lozano, sino también sus fórmulas expresivas, otorgando a aquellos formatos o métodos creativos que más despuntan por su constante repetición, un lugar destacado por su rica expresión plástica y en algunos momentos, casi lírica.

Esta "retórica" plástica, esta *poética* en la obra de Lozano devela, por tanto, la personalidad de una autora con múltiples intereses que no puede pasarse por alto debido en gran parte a la cantidad de piezas que emergen plagadas de metáforas y simbolismos que apuntan al descubrimiento y redescubrimiento que su labor exige una vez iniciado el estudio de su obra.

En última instancia, tanto la *heteronomía indefinida* como el *gesto* y la *poética* en la obra de Lozano, resultan afines a su volición subjetiva y abonan al entendimiento de una personalidad dinámica y siempre fluctuando entre la multiplicidad de respuestas que el arte le proporcionaba y su propia unicidad como artista y subjetividad creadora.

Puede concluirse puntualmente que el concepto de *heteronomía indefinida* como categoría de análisis aquí empleada, funge como el eje de análisis y define a una: Naturaleza esquiva y propensa al deseo exacerbado por el flujo continuo de los apetitos, un derroche sin marco o receptáculo alguno capaz de contener lo irreprimible de un tesón dispuesto a la naturaleza trágica de la sensibilidad.

Una volición creativa como la de la artista Lee Lozano, inevitablemente acaba por consumirse una vez que encuentra en sí el placer estético de lo indefinido prolongado hasta la exasperación y que, paradójicamente, un cuerpo finito es incapaz de sostener.

De este modo, los destellos líricos y jugueteos caligráficos de la norteamericana; su propia filosofía o las estipulaciones escritas a modo de instrucción que dejó desperdigadas, los detalles generales de su obra plástica; sus propias elucubraciones conceptuales, en fin, todo aquello que redundaba en lo divergente, precisará ampliarse aquí como parte del análisis descriptivo, con el objetivo de alcanzar una pluralidad discursiva.

Es en este sentido que los siguientes tres apartados que, a su vez, dan título a los tres capítulos que conforman esta tesis, funcionan como nominaciones del ángulo a partir del cual se desarrolla el análisis:

La *Subjetividad fracturada*, se designa como el vistazo hacia todo aquel fenómeno que sobre determinada subjetividad (Lee Lozano) y en su cualidad de conciencia que se refiere a sí (cf. Abbagnano, 1986), impactó de alguna forma u otra a esta artista hasta lograr determinarle subsecuentemente tanto personal como profesionalmente.

El *gesto* que define la *Gestualidad sin márgenes* del segundo capítulo, alude a los símbolos de una obra que, como ya ha sido referido, compete a las formas una vez que las fracturas y sus fronteras, en tanto portadoras de una identidad indefinida, fueron determinadas por medio del quiebre. Una forma que repercute sobre la repetición constante de ciertos elementos simbólicos que aluden sin parar a la evanescencia o a lo ilimitado, una forma *gestual* que permite demostrar que lo estético bien puede ejecutarse pese al desgaste de sus partes y continuar significándose.

De tal modo es que se instaura subsecuentemente la función *poética* de Lozano en el tercer capítulo como una *forma desbordada*, el cauce de la apariencia multiplicada por el tiempo que puede revisarse con mayor profundidad una vez reconocidas las formas, el *gesto*, la subjetividad de una autora que, pese a su dinamismo, continuó trabajando siempre sobre las mismas fórmulas, aquellos principios que le hicieron replantear su labor creativa una vez que su inquieta subjetividad abarcó e incluso alcanzó a sobrepasar su trabajo hasta decidirse a hacer de sí misma una encarnación de la fusión *arte-vida*, un binomio simbólico con el cual dotó de sentido a su labor y a su propia vida hasta el final de sus días. Un encuentro espontáneo pero definitivo con pautas y representaciones que determinaron sus métodos expresivos, su lenguaje casi lírico y su retórica plástica, caligrafía y sentido de una necesidad expresiva desbordada.

Por último, conviene mencionar que el esquema general y la elección de los títulos para cada capítulo fueron determinados después de un examen general que destacó ciertos tópicos sobresalientes en el arte-vida de Lee Lozano y que era imprescindible revisar para discutir.

Por lo que respecta al contenido de esta tesis, se han tomado en cuenta parte de las libretas que la autora dejó escritas y “editadas” a finales de la década de 1960 y principios de 1970, los bocetos y dibujos de su primera etapa plástica, así como los catálogos donde se muestran las obras más destacadas, como la intitulada *Wave Series*, que sería la última de sus exposiciones en formato físico, tradicional.

El pequeño conjunto de textos abocados al recuento de anécdotas testimoniales o con tintes biográficos claros, también han servido para establecer algunas de estas categorías pero, sobretodo y más estrictamente, el rumbo general de la tesis.

Por otro lado, el más sólido apoyo teórico-descriptivo ha sido la única biografía que de Lozano existe, amplia y con testimonios recopilados muy recientemente, escrita por la anteriormente mencionada Sarah Lehrer-Greiwier.

La disparidad, el dejo de inefabilidad o intangibilidad, desaparición que vela gran parte del proceso creativo y de facto en Lozano, obstaculizan su abordaje pleno. Por esta razón, utilizar categorías de investigación más bien *abiertas*, permite fundamentar descripciones amplias pero sobretodo profundas tomando como parteaguas documentos específicos, sobre los cuales se pueda virar y volver a interpretar.

Lozano transitó por diversas etapas creativas, usuales todas dentro de su propio contexto temporal y espacial. Desde el formato plástico bidimensional, con empleo de materiales y técnicas tradicionales hasta sus últimas obras conceptuales.

Es imposible comprender su obra si se la limita a un formato o tipo de documento único, sus dibujos coinciden con el simbolismo de muchos de sus actos; sus escritos guardan dentro de sí la poética de una filosofía latente que busca incansablemente; sus métodos son los estrictamente científicos, aplicados no obstante sobre su propia subjetividad, en el laboratorio más íntimo que un artista puede ofrecer, su cuerpo, su propia vida.

Lozano se expuso a sí misma sin pudor alguno, no obstante, en sus textos se dedicó a desmentirse a sí misma solo para autoafirmarse en un segundo momento, para autocomplementarse. Es en su agresividad ritual, en su intuición poética avizorada en terrenos plásticos y estéticos, donde emerge, inmanente, lo que en algún punto esta creadora pudo haber llegado a ser: intimidad que exige para su análisis la inconclusión más arbitraria de los muchos elementos que la componen. Es en los márgenes donde se vislumbra a Lozano y a su frágil incongruencia.

Capítulo I.

1.1. Subjetividad fracturada.

El 2 de octubre de 1999 falleció por complicaciones de cáncer cervical en el Centro de Salud y Rehabilitación de Texas, la artista norteamericana Lee Lozano a los 68 años de edad.

Tan solo 3 días después fue enterrada en una fosa común en donde se encuentran al menos una docena de cuerpos sin reconocer. En el sitio donde se supuso que fue sepultada, solo una señal la identifica: Knaster 5/10/99. (cf. Willonsky, 1999).

Como ella misma pretendía, estipulando cada deseo y aclaración suya en un total de once pequeñas libretas a modo de retazos caligráficos, su cuerpo fue el último, el único impreciso vestigio bajo tierra de una vida radical dedicada al abandono, al exilio voluntario.

La noticia de su fallecimiento, pese a la decisión y expreso deseo de la artífice por permanecer en el anonimato desde hacía algunas décadas tuvo, no obstante, eco al otro extremo del territorio de los Estados Unidos. Más específicamente en Nueva York, donde, por medio de un artículo del *New York Times* el obituario correspondiente no permitió que el hecho pasase desapercibido (Smith, 1999).

Nueva York fue el lugar donde Lozano alcanzó reconocimiento como parte de la primera oleada de artífices del *arte de las ideas*, término por medio del cual el crítico norteamericano Robert C. Morgan alude a este particular estilo, casi siempre reconocido llanamente como *arte conceptual*. El origen de éste fue descrito, entre otros, por la crítica de arte Lucy Lippard quien, además, incluso delimitó su margen creativo entre 1966 y 1972, periodo que denomina como “los seis años” (cf. Morgan, 2013). Así, esta etapa nominada por Lippard se corresponde con el momento más importante y último del trabajo de Lozano sin llegar por ello a definirla en su totalidad y complejidad.

Su imparable retirada del mundo del arte por medio de una serie de actos identificados como arte conceptual, se convirtieron en el colmo de la *desmaterialización* al hacer de la práctica artística de su idealización, un experimento al cual se dedicaría en vida con el mayor ahínco del que fue capaz. Como lo propugnaba la idea esencial del arte conceptual, Lozano desmaterializó ya no tan solo al objeto, sino al propio sujeto, a sí misma.

Pero, para comprender mejor los alcances de este hecho, debe señalarse a qué se refiere esta idea, la de lo *desmaterializado*.

El concepto obedece a una definición por medio de la cual algunos artífices, con su trabajo artístico en tanto creadores de objetos físicos, rechazaban el valor que -a mediados del siglo veinte- el mercado del arte, cada vez más desmesurado, cada día más especulativo, comenzaba a superponer deliberadamente sobre cualquier producto creativo realizado por los trabajadores del mundo del arte (cf. Morgan, 2013). *Desmaterializar* una obra implicaba, de este modo, la efectiva *desaparición* del objeto y su integración, en cambio, al mundo abstracto de las ideas. Este nuevo horizonte conceptual etéreo delimitó el sentido "invendible" de las obras de arte que, con otro tipo de formatos receptivos, intangibles, partían desde la inmaterialidad.

Así, a través de esta particular concepción creativa, Lee Lozano es casi siempre recordada, sobretodo, por la forma radical en la que se encargó de trabajar sus procesos creativos *desmaterializados* en las postrimerías de su carrera artística; empujando o derrocando casi cualquier límite que le fuera impuesto; fundamentando su particular devenir con una serie de decisiones que le acarrearón complicaciones tales como, por ejemplo, pasar de un amplio reconocimiento artístico durante la década de 1960 hasta llegar a un punto tal de olvido e indigencia (desde 1980 hasta su muerte en 1999) que despuntan por su fuerte contraste.

La voluntad de Lozano: "sale de sí misma a buscar esa ley en la constitución de alguno de sus objetos" (Kant, 2003, p. 58) produciendo con este solo acto *heteronomía indefinida*, una forma incipiente de la voluntad que dependía de lo externo para hacerse valer con prolongadas estructuraciones de experiencias impulsivas e instintivas, difíciles de expresar que, no obstante, permiten comprender cómo esta sensibilidad permitió consolidarse sobre una certeza difuminada.

Reparar en el anonimato volitivo de esta artífice implica sujetar, para su mejor análisis, las lindes de una férrea convicción personal, inclusive si este desbordamiento subjetivo está -hasta cierto punto- situado más allá de cualquier definición artística.

Para comenzar, debe puntualizarse que la decisión por la total *desmaterialización* de Lozano, formó parte de un proceso gradual, deliberadamente elegido y realizado con una certeza plena: La de estar llevando a cabo un acto subversivo, artístico, revolucionario y propio de la experiencia estética que, con toda la valía que el arte conceptual otorgó en un primer momento a sus ideas, conformaron para esta creadora el punto máximo artístico. La cúspide. El más sensato e integral acto estético de acuerdo a sus intenciones y búsqueda creativa.

Empero, para delimitar el propio contexto de Lozano y del arte conceptual -por la importancia implícita de esta categoría estilística hacia el final de su trabajo-, conviene recordar

que este estilo germinó y se desarrolló con mucha fuerza en el territorio estadounidense durante la segunda mitad del siglo veinte gracias a artistas como Lozano quienes, mientras a su alrededor se sucedía una vorágine de cambios políticos y sociales, optaron, en cambio, por apostarle a una nueva rebeldía estética:

Los artistas que comenzaban a identificarse como artistas conceptuales a finales de los sesenta creían estar haciendo algo nuevo, algo revolucionario sobre la definición del arte (...) desafiaban las convenciones estéticas y los convencionalismos (...) fueron confrontando (...) la esencia del arte. (Morgan, 2013, p. 7).

La multiplicidad de acontecimientos que se suscitaron en el contexto norteamericano pasada la década de los sesenta del siglo veinte, y el subsecuente paso hacia la era digital, acabaron, ulteriormente, por desgastar los ánimos creativos conceptuales con la mediatización del arte (Morgan, 2013), mientras autores como Lozano continuarían trabajando en un silencio aislado de su propio tiempo. Un exilio silencioso que dilató y transgredió la temporalidad del arte conceptual.

De tal modo que para comprender a esta exponente se debe situarla, primero, dentro del entorno artístico conceptual correspondiente para, posteriormente, observar el desarrollo del imaginario eidético que ella misma trazó al extrapolar características exclusivas de ese estilo –el uso de documentos escritos como único vestigio de una obra de arte carente de objeto o hecho material físico que la sustente, por ejemplo- hasta confines espacio-temporales que en definitiva ya no concernían a estas fórmulas conceptuales estéticas una vez avanzadas las décadas de 1970, 1980 y 1990 (últimos años de vida de la autora) y que tampoco formaban parte ya del momento concreto en que esta volición creativa nació.

De otro modo, si se agotan las interpretaciones -exclusivamente- sobre lo que constituyó la última fase profesional de Lozano, a saber, la correspondiente a este arte conceptual, cuya práctica vital la llevó a intentar convertir cada acto suyo en estética palpitante, ello implicaría ignorar múltiples factores de diversa índole cuya relación se hace evidente al focalizar el hecho de que esta tendencia del abandono o la *desmaterialización* que, paradójicamente, le otorgarían otrora fama y reconocimiento póstumos, probablemente se sirvió -sobretudo- de su natural inclinación hacia actos autodestructivos que con el paso del tiempo la llevaron a justificarse por medio de una

estética incomprendida, hermética y subjetiva, su *heteronomía indefinida* con una tendencia amoral dispuesta a inmolarsse:

Lozano's use and abuse of her body in conceptual pieces was not unique in that era; in 1971 (...) Chris Burden convinced a friend to shoot him in the arm. But many began to feel that she had passed a point of no return (...) John Torreano, a friend of Lozano's, recalled a holiday party (...) when, dismayed by the evening's bourgeois atmosphere, she shouted, "I'm so bored!" and smashed a plate on a table, then threatened to cut her wrist with a shard (...) when (...) mentioned the incident (...) afterward, she insisted her outburst was simply another artwork. [El uso y abuso de Lozano sobre su propio cuerpo en piezas conceptuales, no era único en esa era; en 1971 (...) Chris Burden convenció a un amigo para que le disparara en el brazo. Pero muchos empezaron a sentir que ella había pasado el punto sin retorno (...) John Torreano, un amigo de Lozano, recuerda una fiesta (...) cuando, consternada por la atmósfera aburguesada de la velada, ella gritó, '¡Estoy tan aburrida!' y quebró un plato sobre la mesa, entonces amenazó con cortar su muñeca con uno de los pedazos (...) cuando (...) se le mencionó el incidente (...) más adelante, ella insistió en que su arrebató había sido simplemente otra obra de arte]. (Spears, 2011, párr. 20-21-22)

Los actos que Lozano trazó como partes de un enorme plano del arte, excedieron con algunos de los parámetros del arte conceptual. Su desasimiento artístico gradual la llevaría a romper con cualquier estilo o agrupación que funcionara o dependiera de un sistema.

Ejemplo de ello es la declaración que esta creadora realizó en un encuentro público, intitulada: *General Strike Piece, 1969* en donde, por medio de una proclama a modo de manifiesto, estipuló con este documento escrito y leído en voz alta lo que terminaría por convertirse en su propio y voluntario exilio artístico:

For me there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution, I cannot consider a program of museum reforms without equal

attention to gallery reforms and art magazine reforms which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but rather an arte dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public. [Para mí no puede haber una revolución artística que esté separada de una revolución de la ciencia, una revolución política, una revolución educativa, una revolución de las drogas, una revolución sexual o una revolución personal, no puedo considerar un programa de museo reformado sin prestar igual atención a una reforma de las galerías y las reformas de las revistas de arte que reclamarían por eliminar establecimientos de artistas y escritores. No me llamaré a mí misma una trabajadora del arte, sino una soñadora del arte y participaré solo en una revolución total de forma simultánea, personal y públicamente]. (© Estate of Lee Lozano, 2017, p. 30).

Puede asegurarse que fue el arte conceptual lo que le permitió a Lozano repensar su práctica artística después de que sus primeras tentativas creativas no lograron satisfacer su ánimo inquieto y siempre en constante tensión por pretender subvertir y desechar lo que a su parecer se le mostraba como limitado: su devenir personal, su trabajo, su círculo social inmediato.

Lozano deseaba la revolución estética que sólo el arte podía brindarle, socavando con esto su capacidad de elección porque: "No es entonces la voluntad la que se da a sí misma la ley sino el objeto, por su relación con la voluntad, es el que le da a ésta la ley" (Kant, 2003, p. 58).

El contexto dentro del cual se desarrolló con mayor fuerza creativa es el que la delimitó, influyó y moldeó además aquellas propuestas suyas que destacaban por su predisposición a romper cánones y tradiciones, cuestionar sistemas y enfrentarse a los preceptos más estrictos del arte y la sociedad.

El análisis de su contexto plantea la necesidad de interpretar, por medio de una descripción más individual y pormenorizada, la subjetividad de la artista Lee Lozano. Situarla dentro de una trama específica ayuda a la aproximación crítica más sensata de su obra y tiempos particulares para intentar responder subsecuentemente qué significa para el mundo del arte una personalidad como la suya. Una artista que sostuvo, vehementemente, su rechazo hacia cualquier límite hasta sus últimas consecuencias, porque los suyos fueron actos efímeros dedicados a lo particular, cargados, irónicamente, de un aire metódico. Actos que rescataron lo más íntimo de una subjetividad creativa con una *heteronomía indefinida*, cuya interpretación ofrece mejores resultados si se la

observa desde más de un ángulo. Se trata de un vistazo genérico para interpretar lo individual: “*subiectum est singulare, praedicatum universale*”. (García, Miguel Alejandro, 1995).

Solo de este modo puede comprenderse que lo más subjetivo de la obra de esta artista fue el logro de haber hecho de su persona una idea sin necesidad de cuerpo que la contuviera, un cuerpo sin *autonomía*. La *desmaterialización* definitiva, el deseo de lo estético sobrepasado.

Solamente de este modo, con miras amplias y diagonales que avanzan y reinterpretan más allá de lo evidente en la vida y obra de esta artífice, puede llegar a apreciarse que la señal sobre aquella fosa común donde fue enterrada, la serie de números que indican el sitio donde descansan actualmente sus restos, es el último fragmento, vestigios de un juego trágico, solitario, que le apostó siempre a la ausencia.

1.2. Un relato develando fragmentos.

Lenore Knaster nació en Newark, Nueva Jersey el 5 de noviembre de 1933 a las 4:25 p.m. Fue la única hija de un matrimonio de judíos no practicantes conformado por Rosemond y Sidney Knaster (Constantine, 2017). La combinación numérica que se desprende de su fecha y hora de nacimiento, fueron para Lenore el único código real que reconoció en vida como seña identitaria.

Más adelante, aquellos retazos lingüísticos acabarían por formar parte de su singular manera por distinguirse o sustraerse a cualquier acto nominativo.

Las identificaciones, fabricadas o depuradas, le sirvieron de excusa para elaborar pequeños actos descriptivos acerca del uso “real” del lenguaje; su valor y su peso “significante” cuando se les empleaba, sobretodo, para nombrar aquello a lo que se decide otorgar identidad:

Lozano went by many names during the course of her life (...) she became Lozano by marriage. Around 1971, she renounced patriarchal nomenclature altogether and began calling herself Lee Free, or Leefer (a portmanteau of ‘Lee’ and ‘reefer’, perhaps), Eefer, and finally, merely, E (...) Naming was a way for Lozano to know the self as an indeterminate set. [Lozano pasó por muchos nombres a lo largo del curso de su vida (...) se convirtió en Lozano por su matrimonio. Alrededor de 1971, renunció a la nomenclatura patriarcal totalmente y comenzó a llamarse a sí misma Lee Free, o Leefer (acrónimo de ‘Lee’ y ‘reefer’, quizá), Eefer, y finalmente, simplemente, E (...)]

Nombrar era una manera para Lozano de conocerse a sí como una estructura indeterminada]. (Constantine, 2017, p. 2)

La indeterminación en el carácter de Lozano pareció siempre obedecer más bien a un deseo por desavenirse de todo y todos, que a un escape ambiguo de la realidad. Fue capaz de construirse a sí misma subjetiva e independientemente con elecciones que rompían –casi siempre de forma violenta- con los límites impuestos por el contexto familiar y social en el cual creció.

El abandono progresivo de todo aquello que consideró ajeno a su persona, comenzó a germinar desde mucho antes de que optara por entregar sus esfuerzos, siempre intranquilos en tanto constreñidos, a la volición creativa.

Por otro lado, también es cierto que muchas de sus elecciones y la relación que ella misma experimentaba con respecto a conceptos tales como: “poseer” o sentirse “poseída” por determinada identidad, predisponían su ánimo hacia una “atracción fatal” por el extremo opuesto: “Conservative & possessive, 2 qualities that infuriate me, fatal attraction to the opposite. [Lo conservador & posesivo, 2 cualidades que me provocan rabia, siento una atracción fatal por lo contrario]. (Lozano, 2019c, p. 124)

La rabia nominada y a la cual se refiere Lozano, se hace manifiesta en más de una ocasión en sus textos. Es como si con estas confesiones desenvueltas, expuestas todas en las 11 libretas de formato de bolsillo que llenó en un periodo de 4 años (1968-1972), la autora invitara a reconocer una personalidad fascinante, que se dispuso a exponer con violencia explícita sus pensamientos y a dejar constancia de ellos: "I am not angry at anyone or anything but I feel rage" [No estoy enojada con nada ni nadie, pero siento rabia]. (Lozano, 2018b, p. 26)

Ya sea que fuese por mero capricho expositivo o como el más íntimo y natural recurso de su personalidad, lo cierto es que la norteamericana siempre se sintió atraída por esta clase de evidencias disruptivas y descritas; algo que, además, contribuyó a forjar muchas de sus decisiones.

Si esta violencia individual corrió paralela a la atracción desbordada que le producía el recuento descriptivo de hechos relacionados a este ámbito, se comprende más fácilmente su gesto personal si se utiliza para su ejemplificación un pequeño relato: Cuando, a mediados del siglo veinte, la norteamericana conoció en su trabajo al diseñador y arquitecto mexicano Adrian Lozano, con quien posteriormente contraería nupcias, fue, en un principio, la historia trágica de

la primera esposa del mexicano lo que capturó su atención de tal modo que estrecharía su relación de amistad con el arquitecto:

In 1948, Lee Knaster enrolled at the University of Chicago and (...) went to work in 1952 for the Container Corporation of America (...) There she met Adrian Lozano, a Mexican-born designer and architect. When Adrian's first wife hung herself in the early 50's, Lee became fascinated by the suicide. The tragedy brought them closer together, and their friendship grew into a serious relationship. The couple wed in August 1956. [En 1948, Lee Knaster se apuntó a la Universidad de Chicago y (...) comenzó a trabajar en 1952 para la "Container Corporation of America" (...) ahí conoció a Adrian Lozano, un diseñador y arquitecto nacido en México. Cuando la primera esposa de Adrian se colgó a principio de los cincuenta, Lee se fascinó por el suicidio. La tragedia los unió más, y su amistad creció y se convirtió en una relación seria. La pareja se casó en agosto de 1952]. (Lehrer-Greiwier, 2014, p. 24)

La razón que ayudó a fortalecer los lazos con Adrian Lozano no deja de llamar la atención, se trata, una vez más, del exceso disruptivo, la violencia y la tragedia que fascinaron a la autora suficientemente como para asomar espontáneamente hasta delimitar, cual nodos esquemáticos, una disposición impetuosa de su personalidad que ya desde ese momento comenzaba a tomar forma.

La historia del suicidio de la primera esposa de Adrian Lozano es un buen prelude, el visaje que expresa lo que gráficamente se exhibe en gran parte de la obra plástica de esta artífice quien describe, de paso, su propio temperamento.

Hasta cierto punto resulta relativamente sencillo encontrar, en las obras que engloban la que fue su primera etapa artística, cierto embeleso mórbido por escenas cargadas de agresividad sardónica.

Y no es que se aluda expresa o categóricamente al suicidio como forma de violencia plástica explícita, o siquiera a alguna forma real de provocar escisiones, sino al sentimiento generalizado de furia y arrebatos agitados que rezuma su obra: Narices, falos, dientes, martillos, pinzas, puntas, tornillos y clavos en un torbellino de feroz expresión intempestiva que componen muchos de sus primeros bocetos y dibujos; sonrisas con colmillos hiperbólicamente afilados, cuerpos dislocados,

fragmentados, rostros desfigurados y siempre representados sin ojos; márgenes que en gran parte de su obra abonan a la idea de un ensañamiento brusco sobre formas que los exceden y no se conforman con el límite.



Figura No. 1. Lee Lozano. 1963. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 106.

Límites que la autora tampoco estaba dispuesta a respetar porque:

Una vez y otra, en cada momento del día, nunca es tarde para desatar la conjura perversa que permite que nos rehagamos de lo que han hecho con nosotros. Todo lo vivido debe emerger, salir a la luz, desplegarse, ya que la supresión de la ley gregaria que nos convierte en denominadores comunes depende de la libertad soberana con la que contamos al menos potencialmente. (Juánes, 2010, p. 259)

La suerte de Lozano se configuraría siempre de este modo, sobre su propia soberanía y libertad accionadas potencialmente, multiplicadas, desatadas.



Figura No. 2. Lee Lozano. 1963. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 92.

Esta primera etapa en su carrera profesional, antes de mudarse a Nueva York y mientras aún estaba casada con Adrian Lozano, continuó desenvolviéndose esencialmente sobre esta misma línea y con el mismo tipo de motivos inclusive después de haberse mudado cuatro años después de su matrimonio, ya divorciada, a la ciudad neoyorquina.

Fue en este lugar y de este modo como se hizo de la icónica figura que la iría delimitando poco a poco; la manera y el nombre con los cuales alcanzó el reconocimiento general. Un nombre elegido y un apellido deliberadamente adoptado: Lee Lozano.

La descripción plástica de los rasgos generales que delimitaron su primer periodo creativo, bien puede abordarse por medio de la siguiente sentencia, publicada como parte de una exposición póstuma celebrada en Estocolmo en 2010, esta cita se ajusta a lo ya referido acerca de su disruptivo discurso estético:

That same sense of nervous disquiet, menace, and unpredictability that (...) mark the works she produced during her initial years in New York (...) occupy space and practically force (...) contrast (...) the expressive, driven brushstrokes, harsh palette (...) impasto application of paint (...) suck in the viewer's gaze. [El mismo sentimiento de nervioso desasosiego, amenaza e impredecibilidad que (...) marcaron los trabajos que produjo durante sus primeros años en Nueva York. (...) ocupan un espacio y prácticamente fuerzan (...) el contraste (...) Expresivas e impulsivas pinceladas, sólidas paletas de colores y (...) aplicación de la pintura como si se tratase de una masa (...) que absorbe la mirada del espectador]. (Müller-Westerman, 2010, párr. 7)

Fue a inicios de la década de 1960 cuando Lee Lozano, ya viviendo su independencia en Nueva York, comenzó a forjarse un nuevo destino, con un nuevo nombre. Un destino que continuó modificándose pero que jamás desechó los ya predispuestos antecedentes de rechazo a la identidad y “rabia” contenida -simulando ser indiferente- por carecer de sujeto objetivo hacia el cual apuntar.

Antecedentes de un estilo que se decantó por formatos de creación artística que, al encontrar un cauce ideático como el del arte conceptual, se volcaron sobre una escalonada de argumentos subjetivos que no hacían sino reforzar la idea -dispendiosa- que esta autora tenía con respecto al desasimiento gradual y furioso en contra de todo vínculo y toda relación estrecha.

Así que, en aras de alcanzar una obra de arte impersonal, Lozano se arrojó hacia lo que para ella significó una zona revolucionaria *per se*, libre de márgenes: "sólo una idea de la razón, cuya realidad objetiva es en sí misma dudosa" (Kant, 2003, p.69), una corriente que transitaba y fluía imparabile sobre un espacio etéreo de su *heteronomía indefinida*, cual obra emancipada del objeto material que dejaba de referirla, ilimitada. Lo que Lozano se propuso encontrar fue un hecho estético: Un suceso vital.

1.3. Precisión contrariada.

En una nota fechada el 3 de febrero de 1968, Lozano escribió las siguientes líneas: “I have started to document everything because I cannot give up my love of ideas. “ [He comenzado a documentar todo porque no puedo renunciar a mi amor por las ideas]. (© Estate of Lee Lozano,

2017) Esta nota formula la premisa que llevaría a la autora a realizar declaraciones que forman parte de más de un centenar de instrucciones y sentencias que, primero a modo de indicación y después como develaciones, confesiones de su propia personalidad, comenzó a escribir en libretas de modesto formato.

Lozano escribió un total de 11 libretas entre 1968 y 1972, mismas que editó en ese último año (cf. Lehrer-Greiwer, 2014) y añadió a cada cuaderno los suficientes gestos gramaticales visibles, virajes y revirajes señalados y descritos o sobre escritos para el mejor entendimiento de aquello que quiso referir.

Estas obras dialécticas, despliegue textual tanto de sus procesos creativos, como también único vestigio de sus piezas conceptuales, corresponden a la que sería su última etapa de trabajo.

Antes de que esta artista optara por el lenguaje escrito, como único medio expresivo para su trabajo, y sin llegar a emplearlo de otro modo que no fuese con una evidente carga plástica y gráfica, Lozano se encontraba trabajando en un conjunto de obras intituladas: "Wave series" (1969-1970). De estos lienzos y de su proceso creativo es de donde tomó forma y tienen origen sus primeras *piezas*, concepto dentro del cual entraría ya definitivamente una fusión: "arte y estética en una única operación lingüística", por medio de la cual estas disciplinas: "convergían de repente para formar una única entidad", de tal modo que "el acto de recepción de la obra de arte se convirtió en parte de la «pieza»". (Morgan, 2013, p. 33)

El progresivo paso de Lozano hacia la *desmaterialización*, puede leerse en estas primeras notas que muestran, a su vez, las postrimerías de una etapa plástica, ya más cercana a la abstracción lograda por medio del color, que a cualquier otro quehacer pictórico.

Fue de este modo como la norteamericana, inmiscuida cada vez más en quehaceres y piezas con intenciones dialécticas, se decantó por uno de los más distintivos abordajes dentro del mundo del *arte de las ideas*: Los sistemas lingüísticos:

El énfasis puesto sobre el lenguaje (...) requería un medio de representación por el que se pudiesen comunicar las intenciones de quienes lo practicaban de un modo más directo, a través de medios suplementarios. Estos «documentos» o «componentes» (...) incluían textos impresos o manuscritos, libros, películas e instalaciones. De ahí que la función del lenguaje como otro medio formal de construir «significado» llegará a ser esencial. (Morgan, 2013, p. 33)

En estas piezas, una evidente carga dialéctica empapa a las obras conceptuales y, si se entiende por dialéctica: “el proceso en el cual aparece un adversario que hay que combatir o una tesis que refutar y que, por lo tanto, supone dos protagonistas o dos tesis en lucha” (Abbagnano, 1986, p. 315), entonces el jugueteo prosístico y continuo al que se entrega Lozano en sus cuadernos, revela cómo las aparentes contrariedades de su pensamiento escrito, tanto como sus gestos caligráficos, forman todos parte de una exposición artística general que se despliega cual si se tratase de una tela que va descubriendo de a poco a un personaje o fragmento de la totalidad individualizada que configuraba a Lee Lozano en tanto sujeto creador.

Estas *piezas*, además, exhiben la manera como ésta se percibía y como deseaba ser percibida, se despliega su soliloquio estético en muchos sentidos y muy diversas direcciones y momentos de su cotidianeidad diaria.

Su intimidad fue retratada por medio del lenguaje, así que el resultado final, el que dejó a la posteridad y para el espectador, puede definirse como el vistazo indiscreto que no alcanza a ver ni más ni menos que lo que Lozano quiso exponer o quizá, descuidada, dejó escapar. Porque del mismo modo que a la emoción sirve el lenguaje expresado, así también: "se quiere expresar un dolor para alejarlo y para ser otra cosa, al mismo tiempo que se desea dejarlo ahí, objetivarlo, escribirlo". (Cháves, 2014, p. 53)

La autora hace partícipe al lector de sus logros y contrariedades, así como también del estado anímico que repercutió el plano de la ejecución de muchas de sus *piezas* conceptuales. Por ejemplo: “Aug, 3, 69. Another attack of sadness, not so severe this time. (See may 10, 69)”. [Ago 3, 69. Otro ataque de tristeza, no tan severo esta vez. (Ver mayo 10, 69). (Lozano, 2018a, p. 2).

Los mínimos detalles de cada empresa que decidía ejecutar y hasta su acre sentido del humor son develados por Lozano en lo que aparenta ser una forma espontánea de confidencia:

The center panel is the point of the painting. At the center of the circle is Beelzebub's bung-hole. This point may expand to a line in the future (...). Note: Somebody* objected to the bung-hole, so I put a pair of pants on it. [El centro del panel es el punto de la pintura. Al centro del círculo se encuentra el agujero del trasero de belcebú. Este punto podría expandirse en una línea en el futuro (...). Nota: Alguien*

se opuso al agujero del trasero, así que le añadí un par de pantalones.] (© Estate of Lee Lozano, 2017).

Empero, las estrictas aclaraciones sobre el sentido de algunas de estas sentencias, de algún modo atestiguan, hasta cierto punto, la enorme necesidad que Lozano tenía por asegurarse de que cada indicio suyo fuese precisado para que su interpretación, el retrato general de su personalidad, quedara lo suficientemente expuesto, esclarecido.

Pueden destacarse los siguientes rasgos generales a partir de la revisión de estas fuentes de análisis de las piezas caligráficas de Lee Lozano (estas categorías pueden revisarse en el anexo o glosario adjunto al final de esta tesis), las cuales componen la contienda argumentativa observable en algunas de sus notas:

La primera corresponde a los "usos y formas particulares del empleo del idioma inglés", donde predominan las múltiples contracciones y significados o "descripciones" personales de las palabras que la autora utilizó y hasta "inventó". Por citar un ejemplo: "Hammer: Weapon of destruction, de-ball, get-even tool, smasher. " [Martillo: Arma de destrucción, "retira pelotas", herramienta de revancha, aplastador. (Lozano, 2019c, p. 3); en segundo lugar de esta categorización se encuentran los "juegos lingüísticos": "I feel totally out of verbal communion with everybody. Commun(ica)tion". [Me siento totalmente fuera de comunión con todos. Comun(ica)ión. (Lozano, 2018a, p. 9); es en ellos donde más destaca el ingenio de la norteamericana y se aprecia también el carácter plástico que sus anotaciones pueden denotar por medio del control en el tipo de trazo, la composición de las formas o el diseño en el juego lingüístico expresado ella.

Por último, destacan los "signos y símbolos específicos para destacar ideas". En este apartado pueden distinguirse poco más de 6 signos diversos que sirven a la autora para realizar aclaraciones más precisas acerca del sentido y las formas que debían tomar sus piezas. El empleo de casi todos estos signos está tomado del lenguaje físico matemático, que también formó parte de los múltiples intereses de Lozano: "Try using symbols from physics as foot note designations, also greek letters" [Intenta usar símbolos de la física como notas al pie de página, también letras griegas]. (Lozano, 2018a, p. 5) Entre aquellos elementos que forman parte de esta categoría, se pueden mencionar, por ejemplo: Asteriscos, cruces, dobles tildes, símbolos de *diferencia* (\neq) ó símbolos de *grado* ($^\circ$), entre algunos otros.

Fue en el momento de elaboración de sus *piezas* escritas, cuando Lozano comenzó a transitar por el mismo rumbo que el elegido por algunos otros artífices conceptuales quienes también emplearon plataformas lingüísticas para sus creaciones.

Empero, el suyo es un lenguaje que le ayudaría a evocar el acto físico de su *desmaterialización* efectiva, privada de significado, porque para esta forma dialéctica: “Todo lo visual se va depurando con el comentario y acaba quedando como ello mismo (...) no expresa el significado, sino hace notar cómo se forma (...) Se trata de un juego entre lo literal y lo referencial: una mezcla de realidad y ficción”. (Morgan, 2013, p. 41)

La norteamericana se aproximaba a la referencia desperdigada y descrita sobre su estado ausente.

Las libretas develan lo que concierne a una personalidad creativa que decidió mostrarse tan solo en los márgenes de lo ordinario, una subjetividad que exhibió muchos de los conflictos que aquejaban su postura radical dentro del mundo del arte y la propia funcionalidad de sus acciones:

Hiding from the world. Have an urge (compulsion?) to throw out everything that does not function. Art of course serves the functionless function. (Set theory idea). [Esconderme del mundo. Tengo una urgencia (¿compulsión?) de arrojarlo todo. Todo lo que no funcione. El arte por supuesto sirve a la función sin funcionalidad. (Idea de la teoría establecida)]. (Lozano, 2018a, p. 12)

Sus miedos, simpatías y todo lo que terminó por convertirse en parte de un goce estético solitario, es exhibido y concluye abruptamente –casi de forma difusa- con el último, enorme salto y más compleja obra que esta artífice pudo llevar a cabo: La *desmaterialización* subjetiva. Arte sin sujeto, sin objeto, estética en plenitud: Vacío.

Por otro lado, la narrativa espontánea y accidentada que se encuentra en las libretas de Lozano es un reflejo minucioso, aunque limitado, del encuentro entre esta artista y su contexto específico.

Este entorno la influyó directa o indirectamente al compás de sus propias necesidades expresivas. Los enunciados de su voz escrita atestiguan la profunda convicción que dio forma a su estilo etéreo, que retó la sustancialidad artística y que entendía que tanto el arte como la vida eran juegos dislocados que funcionaban mejor, o al menos más libremente de acuerdo a su parecer, si

se les dejaba fluir licenciosos. Para Lozano, el libre tránsito artístico era operable tan solo en los extremos: “Seek the extremes, that’s where all the action is” [Busca los extremos, ahí es donde se encuentra toda la acción]. (Lehrer-Greiwier, 2014, p. 46)

Esta cualidad suya vulnera el centro de su autonomía y, por tal motivo, sus actos responden bien a la idea de *heteronomía indefinida* en el sentido de que carecen de dirección alguna, son multiformes y parecen difusos, como si estuvieran faltos de una lógica estricta no porque la precisen, sino porque la desdeñan voluntariamente, son actos deliberados y amorales.

Porque para alcanzar los márgenes de cualquier idea expuesta y *desmaterializar* al sujeto creador que se entrega hacia una experiencia totalizadora, estética y creativa en un plano artístico, Lozano debió vaciarse primero a sí misma de todo aquello que la rodeaba y la construía como entidad identitaria.

Las libretas son ese preámbulo final que expone lo que dejará de revelar sobre de sí y su subjetividad, con instrucciones para alcanzarse el vacío necesario que diluyó sobre un mar de silencio creativo inevitable.

No obstante, antes de la disolución, se debía a su propia revolución subjetiva.

1.4. Revolución artística.

Stephen Kaltenbach (1940) es un artista que, en su momento, fue una de las personalidades más cercanas a Lee Lozano cuando ésta, en su desatada producción de obras conceptuales se encontraba en la cúspide de aquella estética *desmaterializada* tan ejercitada y ansiada por la autora que el tiempo de la evanescencia revolucionaria parecía escapársele de las manos.

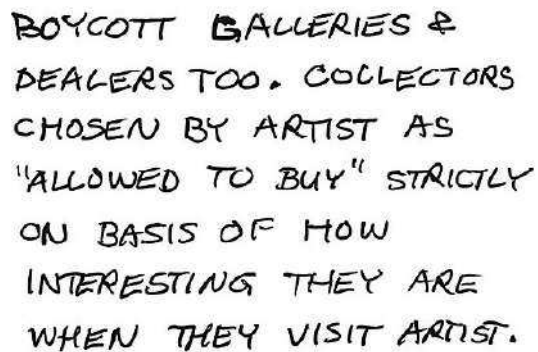
Kaltenbach es también mencionado por la norteamericana en múltiples ocasiones en sus libretas y, por tal razón, su testimonio resulta significativo en el sentido de que pudo observar de cerca el paulatino e imparable destino hacia el cual se dirigía la esta: La *desmaterialización* subjetiva.

Sobre este particular, el autor se ha expresado de la siguiente manera:

“A love of secrecy and the desire to commit oneself to a gesture so expansive in time that its overall form becomes imperceptible from any given point” [Un amor discreto y un deseo por comprometerse con un gesto tan expansivo en el tiempo, que su

hiperbólica forma se vuelve imperceptible desde cualquier punto de vista].
(Constantine, 2017, p. 7)

Ese gesto hiperbólico descrito por Kaltenbach, es lo que hace de la obra de Lozano algo difícil de definir dadas las borrosas circunstancias que le circunscribieron y lo diluido de la tinta con la cual esbozó sus intenciones estéticas. Así, la *heteronomía indefinida* de la artista ya era manifiesta mientras llevaba a efecto su retirada creativa del entorno público. La *desmaterialización* de la obra y el sujeto del arte fueron referidos y definidos por la autora de forma gradual y cotidiana, en ocasiones casi indirecta y espontáneamente, por medio de breves sentencias en sus libretas durante el tiempo de su última etapa creativa que inicia ya avanzada la segunda mitad del siglo veinte y que se corresponde a su vez con el auge del arte conceptual.



BOYCOTT GALLERIES &
DEALERS TOO. COLLECTORS
CHOSEN BY ARTIST AS
"ALLOWED TO BUY" STRICTLY
ON BASIS OF HOW
INTERESTING THEY ARE
WHEN THEY VISIT ARTIST.

Figura No. 3 Lee Lozano. 1968. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de:
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/lee-lozano/>

Su idea de un desasimiento progresivo y público, comenzó a asentarse de forma más clara en sus anotaciones a partir de 1968 cuando, en una nota fechada el 25 de septiembre de ese mismo año, escribió sus intenciones por “realizar un boicot a galerías y vendedores de arte” (Lozano, 2019)

Esta breve nota puede considerarse la consecuente evolución de diversas estipulaciones que le anteceden y que si bien no hacen explícito el deseo de un abandono definitivo de las personas o instituciones que le rodeaban, en cambio sí expresan un carácter de vacío y ausencia de materia, ansias por deshabitar la sustancia artística y creativa sólida: “As long as we continue to be imprisoned in our own bodies, the object will never die. Too bad”. [Mientras continuemos

estando aprisionados en nuestros propios cuerpos, el objeto jamás morirá. Qué mal.] (Lozano, 2019a, p. 41)

Su “boicot”, transcrito en septiembre de 1968, cobró otra forma que se hizo pública tan solo un año después. Posteriormente, tomaría fuerza y redoblaría sus esfuerzos prácticos *desmaterializados* y revolucionarios, al afianzarse en algunas otras piezas que terminaron por configurar el esquema general de la evanescencia artística de Lozano.

Fue así como la *General Strike Piece* se convirtió en la primera consigna pública de Lozano que hacía de esta una artista que retaba al sistema en voz alta:

General Strike Piece was originally read aloud at the School of Visual Arts during the Art Worker’s Coalition Public Hearing in 1969. The piece was subsequently typed-up and printed [...] by artist Vito Acconci and poet Bernadette Mayer. General Strike Piece marks Lozano’s gradual withdrawal from the art world [...] Lozano makes a self-conscious decision to stop networking in the gallery system. Instead she states she will “PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTIONS”. [La *General Strike Piece* fue originalmente leída en público en la “School of Visual Arts” durante una audiencia pública de la “Art Worker’s Coalition” en 1969. La pieza fue subsecuentemente mecanografiada e impresa [...] por el artista Vito Acconci y la poeta Bernadette Mayer. “General Strike Piece” marca el desasimiento gradual de Lozano del mundo del arte [...] Lozano hace una decisión autoconsciente de dejar de trabajar para la red del sistema de galerías. En cambio, estipula que se “dedicará a revoluciones totalmente personales y públicas”. (Geha, 2011, p. 13-15)

APRIL 10, 69

STATEMENT FOR OPEN PUBLIC HEARINGS,
ART WORKERS COALITION.

FOR ME THERE CAN BE NO ART REVOLUTION
THAT IS SEPARATE FROM A SCIENCE
REVOLUTION, A POLITICAL REVOLUTION, AN
EDUCATION REVOLUTION, A DRUG REVOLUTION,
A SEX REVOLUTION OR A PERSONAL REVOLUTION,
I CANNOT CONSIDER A PROGRAM OF MUSEUM
REFORMS WITHOUT EQUAL ATTENTION TO
GALLERY REFORMS AND ART MAGAZINE REFORMS
WHICH WOULD AIM TO ELIMINATE STABLES OF
ARTISTS AND WRITERS. I WILL NOT CALL
MYSELF AN ART WORKER BUT RATHER AN
ART DREAMER AND I WILL PARTICIPATE ONLY
IN A TOTAL REVOLUTION SIMULTANEOUSLY PERSONAL
AND PUBLIC.

LEE LOZANO
60 GRAND ST., N.Y.C.

Figura No. 4 Lee Lozano. 1969. Statement for Open Public Hearing, Art Workers' Coalition, 1969.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 161.

No obstante, tan solo algunos meses después y contraponiéndose, al menos en parte, a esta declaración de aislamiento social y colaborativo, Lozano describió su intención de llevar a cabo una nueva pieza, la que para ella significó “lo más aproximado a un ideal del arte” (Lozano, 2019) intitulada *Dialogue piece*:

Dialogue Piece, April 21, 1969: “Call (or write/speak to) people for the specific purpose of inviting them to yr loft for a dialogue. In process for the rest of life... The Dialogue Piece comes the closest so far to an ideal I have of a kind of art that would never cease returning feedback to me or to others, which continually refreshes itself with new information, which approaches an ideal merger of form and content, which can never be ‘finished’ (...) which is not for sale, which is not difficult to make, which is inexpensive to make, which can never be completely understood (...) this piece approaches having everything I enjoy or seek abt art, and it cannot be put in a gallery... what if I stopped doing different pieces & just did the dialogue piece for the rest of my life as my ‘work’? [Pieza del Diálogo, abril 21 de 1969: Llama (o escribe/háblale a) cualquier persona con el único propósito de invitarlos a tu

departamento para dialogar. En proceso por el resto de mi vida... La Pieza del Diálogo se acerca demasiado al ideal que tengo sobre un tipo de arte que jamás cesaría de retroalimentarme ni a mí ni a otros, que continuaría refrescándose a sí mismo con nueva información que se acerca al ideal de mezclar contenido y forma, y que puede nunca concluir (...) que no está a la venta, que no es difícil de realizar, que no es costoso, que nunca puede ser completamente comprendido (...) esta pieza se acerca al tener todo lo que disfruto o busco en el arte, y no puede ser puesto en una galería... ¿y si dejara de hacer otras piezas & solamente hiciera la Pieza del Diálogo por el resto de mi vida como mi ‘trabajo’?]. (Constantine, 2017, p. 6)

Si bien algunos de los rasgos generales de su “Dialogue Piece” parecen contravenir la idea de dejar de colaborar profesionalmente con algunos trabajadores institucionales del arte, las decisiones de Lozano muestran a veces más que solo superficiales o profundas contradicciones. Sus notas y sentencias permiten develar, sutilmente, una personalidad cambiante, frágil en su proceder si a este se le mira como a una unidad integrada pura, algo que, por otro lado, puede llegar a concluirse si se toman al pie de la letra algunas de sus más enérgicas resoluciones.

Su volición, a veces caprichosa, comenzó a permear también en torno a una idea inherente a su contexto: obras *ilimitadas*, carentes de margen. A este tipo de obras se las relacionaba durante la segunda mitad del siglo XX con la noción de la desestructuración o el quiebre de las lindes tradicionales que, con tanta fuerza y ahínco, se habían venido cuestionado desde inicios de este siglo. (González, 2014, p. 247)

Los márgenes, entendidos como “situaciones problemáticas” de acuerdo al estilo conceptual, tan solo habían servido para constreñir la verdadera esencia del arte ilimitado.

La nueva fórmula del arte conceptual apostaba por un continuo flujo de la obra siempre en transición, siempre “abierta” y en busca de códigos externos de interpretación: “Este nuevo código de autenticidad puede que no trate tanto de la naturaleza del objeto artístico como de su derrumbe. Más que constituir una estética fosilizada, puede ser el punto de partida para considerar el arte como un método por el que obtener sentido”. (Morgan, 2013, p. 81)

Lozano se desplazó de un extremo a otro, desde la idea del arte-objeto hasta el vaciado de este sin sentido para la teoría de la apertura y la de-codificación de lo auténtico. No había obligación alguna, dentro de sus métodos creativos, por concluir o determinar explícitamente cuál

era el objetivo final, el arte se consumaba en la apertura vivencial. Pero, quizá: "¿No podríamos llegar a afirmar (...) que el conocimiento incompleto de un sistema es el componente esencial de su formulación, y que (...) sólo la totalidad de los fenómenos agotan la posibilidad de información?". (Eco, 1985, p. 81)

Esta misma noción, además, se reflejaba en el entorno inmediato, social y creativo de Lozano, el cual demarcó enfáticamente la apertura absoluta hacia toda experiencia, incitando explícitamente, por ejemplo, el uso de narcóticos en aras de alcanzar una revolución social y cultural por medio vivencias de la alteridad en la propia subjetividad: Una liberación revolucionaria que dio inicio en lo particular:

Hacia finales de los años sesenta el consumo de narcóticos estaba muy extendido también entre los artistas. Fue entonces cuando empezaron a estar disponibles una serie de sustancias alucinógenas. En 1966, Timothy Leary anunció la formación de una religión psicodélica bajo el lema "Tune in, turn on, drop out" [Enchúfate, sintoniza y déjate llevar]. Dos años más tarde, Leary reivindicaba las drogas como agente de cambio de una inminente revolución social y cultural. Aunque sus cuadernos no contengan referencias al psicólogo, no cabe duda de que Lozano era particularmente afín a una corriente en boga que ponderaba el espacio interior como crisol de la rebelión. La acepción "cerebellion" acuñada por la artista cobra sentido en este contexto. La revolución es la nueva ética. (Velázquez et al., p. 22)

Pese a no existir referentes precisos que vinculen el lema de Leary con el título de la obra de Lozano y su "Dropout Piece" (consumación de su *desmaterialización* creativa), el hecho de que esta "religión psicodélica" hubiera aparecido tan solo algunos años antes de que la norteamericana se proclamara a favor de una "revolución personal" no hace sino acotar el tipo de "totalidad de fenómenos que agotan la posibilidad de información en una obra" (Eco, 1985, p. 81) Porque:

¿Es acaso casual el hecho de que tal poética sea contemporánea del principio físico de la *complementariedad*, por el que no es posible indicar simultáneamente diversos comportamientos de una partícula elemental, y para describir estos comportamientos

diversos valgan diversos modelos, que "son, por consiguiente, justos cuando se los utiliza en el lugar justo, pero se contradicen entre sí y se llaman, por esto, recíprocamente complementarios"? (Eco, 1985, p. 81)

El método creativo de Lozano fue el de la experimentación pragmática que se sujetó al campo del arte para llevar a cabo hazañas, experiencias estéticas abiertas al uso de narcóticos del mismo modo que la "religión psicodélica", del psicólogo norteamericano Timothy Leary, tomaba como baluarte y criterio central.

Es tomando en cuenta este tipo de factores complementarios como mejor puede comprenderse a las anotaciones de Lozano: Citándose o reflejándose, refiriéndose entre sí cuando sus posiciones han sido dispuestas categóricamente. Es de este modo y quizá solamente así como mejor puede vislumbrarse el "hiperbólico gesto" al cual aludía Kaltenbach cuando se refirió a esta última acción de la artífice.

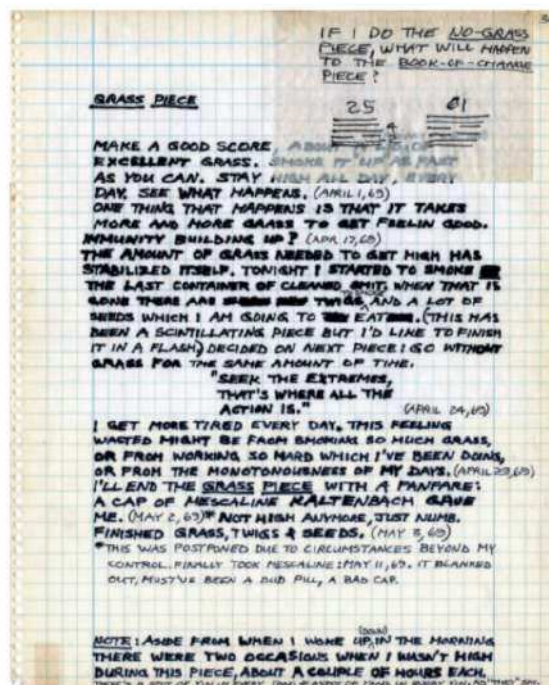


Figura No. 5 Lee Lozano. 1969. Grass Piece.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Vilel Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2017, p. 163.

Lo hiperbólico de un movimiento por medio del cual las pequeñas contradicciones, inconclusas, otorgan la calidad de matices amplios y subjetivos a la obra de Lozano en tanto experiencia artística individual que la define como artista solitaria que no escapa a la trama de sus circunstancias efectivas de su *heteronomía indefinida*.

Artista del goce sin margen que, después de todo y como siempre intentó expresarlo, no encontró receptor alguno capaz de contener sus propias formas vaciadas de sí. Porque si al arte se le diluyen sus márgenes como ella misma pretendía, sumergiéndolo todo con experiencias de alteridad, entonces sí, quizá sí pueda concebirse como vacío a este formato de lo ilimitado dada su condición de transgresión de la subjetividad: “I am a nobody in time. I am no-time in a body”. [Soy nadie en el tiempo. Soy el no-tiempo en un cuerpo]. (Lozano, 2019a, p. 44)

Finalmente, si la decisión de Lozano por *desmaterializar* su presencia dentro del mundo del arte se llevó a cabo como parte de una propuesta revolucionaria, como una creencia fiel en los postulados del arte conceptual que versan sobre la necesidad de romper con los límites establecidos pero sobretudo con la preocupación real de hacer de cada acto una suma o amalgama integrada de piezas artísticas, la forma como la norteamericana ejecutó esta propuesta la situó, irónicamente, fuera del margen de algunas de las más grandes premisas eidéticas conceptuales que no soportaron el paso del tiempo. De tal modo que esta autora selló, en solitario y hasta el último de sus días, premisas que hacía varias décadas habían dejado de consignarse en el mundo del arte que la vio emerger.

1.5. Revolución subjetiva: Boicot a las mujeres.

La obra que ciñó el porvenir vivencial y creativo de Lozano puede inferirse más que definirse tajantemente. Como casi todo en el proceder de esta autora su cualidad *indefinida* resulta inquietante y sobreinterpretada, sus motivos se encuentran desperdigados en múltiples sentencias y actos efímeros:

In April 1970, Lee Lozano put down her tools for good. With ‘Dropout Piece’, Lozano marked the end of a ten-year career in New York (...) In August 1971, Lozano embarked upon a further strike action to supplement Dropout Piece: her “boycott of women”. [En abril de 1970, Lee Lozano dejaría sus herramientas para siempre. Con “Dropout Piece”, marcaría el final de una carrera de diez años en Nueva York (...)]

En agosto de 1971, Lozano se embarcó en una acción de ataque más, suplementaria a la “Dropout Piece”: Su “Boicot a las mujeres”. (Applin, 2016, p. 75)

La primera acción en la que la autora determinó claramente su intención de abandonarlo todo fue por ella misma denominada como “Dropout Piece”; fue precisamente a esta empresa del desasimiento paulatino a la que se sumó uno de los actos más representativos en la carrera de Lozano: Suerte de deserción hacia el reconocimiento de su propio género, el “Boicot a las mujeres” debía comprender un periodo experimental de tan solo seis meses (Applin, 2016) que terminó por extrapolarse en el tiempo tanto como su deseo por el abandono material artístico.

Comúnmente, y como ya se ha referido, la interpretación que se otorga a las obras y a la personalidad de Lozano parecen situarla, indefectiblemente, en un enfoque cerrado y únicamente correspondiente al arte conceptual. Ello, si bien circunscribe y facilita el acercamiento a su trabajo, suele pasar por alto e ignorar algunos de los valores fuertemente rechazados por la autora, aún en su propio contexto temporal y social.

Conviene repasar cómo la norteamericana se hizo merecedora de este título y la razón por la cual en este trabajo se discute sobre este particular.

Fue la crítica de arte Luccy Lippard fue la primera en definir el trabajo de Lozano como conceptual al incluirla en su texto *Six Year: The Dematerialization of the Art Object* de 1972. En sus propias palabras:

Lozano’s conceptual work (...) combine art and life to an extreme extent (...)
Lozano’s art are directed to herself, and she has carried them out scrupulously (...)
Her art (...) becomes the means by which to transform her life. [El trabajo conceptual de Lozano (...) combina arte y vida hasta un extremo (...) las obras de Lozano están dirigidas a sí misma, y ella las ha sobrellevado escrupulosamente (...) Su arte (...) se convierte en el vehículo por medio del cual transforma su vida]. (Lippard, 1997, p. 98)

Empero, si la idea de la *desmaterialización*, el empleo del lenguaje como herramienta creativa y la fusión “arte-vida” para llevar a cabo cualquier tipo de muestra estético-artística forman parte del entendido del arte conceptual, lo cierto es que Lozano escindió las barreras de

este estilo que no alcanzó a sobrellevar los cambios artísticos y sociales que la década de 1970 planteó a muchos de sus autores. (Morgan, 2013)

Lozano inició un camino en solitario, marginado; fueron precisamente estas cualidades las que le permitieron continuar por el rumbo que, uno a uno, muchos exponentes del arte conceptual comenzaron a abandonar. Por citar solo un caso, en 1986, el artista conceptual Douglas Huebler respondió a la siguiente interrogante categóricamente:

¿Quieres decir que todo es arte o que lo que hace un artista es arte o que la vida es arte o qué? ¡Nada de eso! Todo eso son ideas tontas que se popularizaron cuando el término «desmaterialización» se incorporó al discurso crítico. Las cosas no son más que cosas, igual que las palabras son sólo palabras. (Morgan, 2013, p. 39)

De este modo, y tomando en cuenta lo anterior, si el abandono voluntario de Lozano fue llevado a cabo como una muestra de la inconformidad que su contexto profesional le hacía experimentar, entonces debe también aceptarse la premisa de que su propia personalidad la orillaría, inevitablemente y en cualquier entorno creativo, hacia una de aquellas experiencias propias del margen y sus cauces imaginativos que: “nos hablan del dolor de la creación y nos dicen que el arte no teme jugar a los extremos existenciales”. (Juanes, 2010, p. 261)

Porque mientras muchos autores conceptuales modificaron su proceder con el paso del tiempo, en términos de formatos ó técnicas de creación, Lozano continuó el camino sobre este aislamiento estético que conllevó primero el desconocimiento social hacia su propio género, algo que ya, y de por sí, sólo una artista de la desavenencia sería capaz de prolongar más allá de la extravagancia:

I am more sure than ever that I wish to do pieces that have subject matter only highly relevant to my life, that can feed back info necessary to my personal survival, that is unpredictable in it's feedback & from which I can “learn”, or which is dangerous, or which “documents” acts (...) I am interested in open ended investigations (...) Self-survival art. [Estoy más segura que nunca de que solo quiero hacer piezas que tengan un sujeto material altamente relevante para mi vida, que puedan retroalimentarme lo necesario para mi supervivencia personal, que sea impredecible en su

retroalimentación & del que pueda “aprender”, o que sea peligroso, o que “documente” actos (...) Estoy interesada en investigaciones abiertas (...) Arte-para-la-propia-supervivencia]. (Lozano, 2018b, p. 36-37)

Aunado a esta idea del margen y sus extremos, a las *piezas* de Lozano se suma la complejidad interpretativa para una artífice que dentro de determinado círculo profesional y límite temporal, obedeció únicamente a sus propias convicciones. Ejemplo claro de estas contradicciones interpretativas se encuentra cabalmente en la ya referida obra intitulada *Boycott Piece*.

Para apoyar esta reflexión, una pequeña revisión sobre algunas descripciones otorgadas a la pieza permiten vislumbrar la amplia gama de apreciaciones que se otorga a algunas obras de Lozano y que se refutan sutilmente unas a otras pese a que, indefectiblemente, a la norteamericana se la considera siempre y sencillamente, una “artista de su tiempo”. (Velázquez et al., 2017)

Para el caso de la *Boycott Piece*, dirigida contra las mujeres en el sentido de que Lozano se abstendría de dirigirles la palabra como parte de un “experimento para mejorar la comunicación” (Lozano, 2019), llaman la atención las diversas conclusiones inferidas a propósito de la obra: “Boycott Piece: August 1, 1971: “Decide to boycott women”. [1ro de Agosto 1971: He decidido boicotear a las mujeres.]. (Constantine, 2017, p. 6)

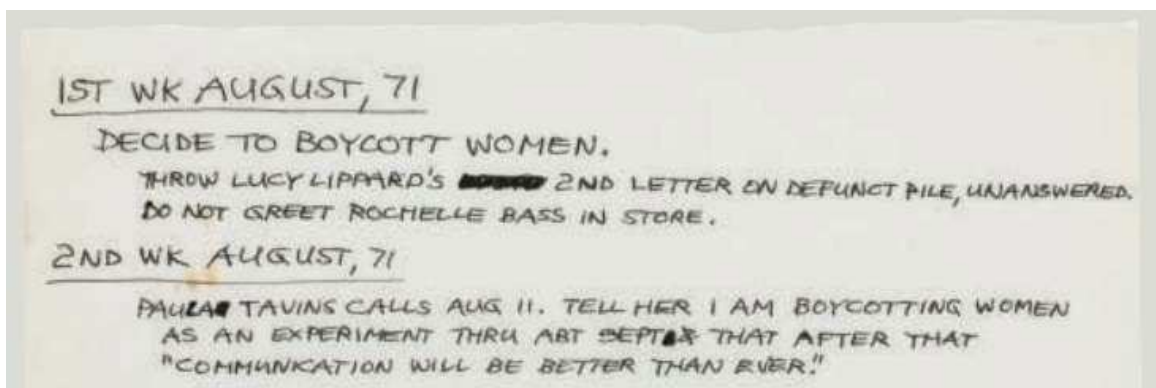


Figura No. 6 Lee Lozano. 1971. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villel Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p.57.

Obra icónica, el boicot hacia las mujeres es una de las acciones más controvertidas en la carrera de Lozano y significó una resolución extrema. Contraria a su consigna pública de la

General Strike Piece este “boicot” se encuentra descrito solamente en las anotaciones y fue una sentencia que, aparentemente, llevó a la autora hasta el grado de ignorar a cualquier mujer que le dirigiera la palabra, empezando, por ejemplo, por la crítica de arte norteamericana Lucy Lippard: “Throw Lucy Lippard’s 2nd letter on defunct pile, unanswered”. [Tira la segunda carta de Lucy Lippard, sin responder, a la pila de desechos]. (Velázquez et al., 2017, p. 57)

Y si bien es cierto que la decisión de Lozano por ignorar a las mujeres se vio un tanto modificada por ella misma (de acuerdo a la biografía de la escritora Sara Lehrer Greiwer, la única mujer a quien la artífice no ignora completamente fue a su propia madre) lo primordial de esta acción es la diversidad de interpretaciones que ha suscitado y que, por encontrarse entre aquellos actos que la aislaron socialmente, debe estudiársele como clave esencial para comprender el último estadio creativo de la artífice: El de la soledad estética que comenzó por apartarla de su propio género.

A la obra se le ha definido, por ejemplo, como un parte de una categoría específica dentro de la teoría feminista de algunos colectivos de 1960: “El distintivo sesgo erótico de su obra temprana posiciona a la artista en el marco teórico del feminismo que preconizó la sexualidad polimorfa [...] En su ataque de la feminidad normativa, Lozano repudió la procreación y urgió a las mujeres a reconducir su energía hacia objetivos distintos”. (Velázquez et al., 2017, p. 18)

Pero, por otro lado, también se la concibe como consecuencia directa del evidente rechazo que siempre sintió con respecto a cualquier sistema. Postura que, paradójicamente –de acuerdo a esta lectura- terminó por recluirla aún más al rechazar su condición de artista y mujer:

I'd like to suggest that Lozano's refusal to speak to women implies an understanding of patriarchy that is akin to her rejection of the art world both are systems, with rules and logics that are public with personal effects. Lozano realized that, just as you can't reform the art world by focusing only on museums, you can't alter patriarchy by bonding only with women. [Me gustaría sugerir que el rechazo de Lozano por hablarle a las mujeres implica un entendimiento del patriarcado que es afín a su rechazo hacia el mundo del arte, ambos son sistemas, con reglas y lógicas que son públicas con efectos personales. Lozano se dio cuenta, que así como no se puede reformar al mundo del arte enfocándose tan solo en los museos, tampoco se puede

alterar al patriarcado aliándose exclusivamente con mujeres]. (Molesworth, 2008, p. 3)

Algunas apreciaciones parecieran enriquecerse si a estas se añaden además las referencias hechas por la propia autora y que, observadas de manera correlacional, a la par de sus propios actos y aunque discordantes en esencia, pueden ayudar a desechar algunas sobreinterpretaciones que se extralimitan sobre lo que quizá Lozano pretendió.

La sentencia que desestima totalmente la idea de una creadora como Lozano, feminista, conciente de su proceder, se justifica por la siguiente nota extraída de una de sus libretas: “I am not a feminist. I speak to both men and women because I think both men and women are slaves in today’s society”. [No soy feminista. Le hablo a hombres y mujeres por igual porque creo que ambos, hombres y mujeres son esclavos de la sociedad contemporánea]. (Lozano, 2019a, p.26).

Por otro lado, y si para el mismo caso se consideran los múltiples testimonios de quienes pudieron convivir con la artista, el parámetro de valoración crece significativamente.

El testimonio de Alanna Heiss, por ejemplo, resulta fundamental para ilustrar esta reflexión. Heiss es una curadora quien en 2004 llevó a cabo una exposición intitulada: “Lee Lozano: Drawn From Life, 1961-1971”; conoció a Lozano y su testimonio resulta primordial para intentar determinar el capricho volitivo o las sobreinterpretaciones que frecuentemente acompañan las obras de la autora rodeando su personalidad al menos en lo que a este particular caso concierne.

Acercas del hecho de cómo ésta se desenvolvía en temas próximos al concepto de su “Boycott Piece”, Heiss refiere lo siguiente: “Lee wanted to be a bad boy very much” (...) “Then she got irritated because she always a girl in the end” [Lee deseaba ser un chico malo (...) Entonces se irritaba porque, después de todo, siempre sería una mujer]. (Spears, 2009, párr. 24)

La curadora también recuerda:

‘Seeing ‘scraps of paper, stretcher bars, and then a painting’ tumbling down onto the sidewalk as she was walking down a SoHo street (...) Heiss looked up, and ‘there was Lee, throwing things’. (...) Heiss recalled ‘holding up a scrap of something, and saying, ‘Hey Lee what are you doing? ‘ ’ (...) Lozano replied: ‘Get away from me! I wasn’t throwing anything at you. I wouldn’t take the time or trouble’. [Ver ‘tiras

de papel, bastidores y luego una pintura' cayendo sobre la acera mientras caminaba por una calle del SoHo (...) Heiss volteó y pensó 'ahí está Lee, tirando cosas. ' (...) Heiss recuerda 'sostener una tira de algo y decir, 'Oye, Lee, ¿qué estás haciendo?' ' (...) Lozano respondió: '¡Aléjate de mí! No estaba tirando nada hacia ti. No me tomaría el tiempo ni la molestia'] (Spears, 2009, párr. 25-26-27)

Las anteriores referencias permiten observar cómo debido a la enorme distancia y falta de mayores datos, muchas *piezas* de Lozano están impedidas de obtener un análisis más acertado acerca del por qué de sus pequeñas o grandes contradicciones. Acciones en pos de una inclinación aparente o un sentimiento de libertad *desmaterializado*:

Pero es imposible evitar esa contradicción si el sujeto que se figura libre se piensa en el mismo sentido o en la misma relación cuando se llama libre que cuando se sabe sometido a la ley natural, con respecto a una y la misma acción. (Kant, 2003, p. 69)

Empero, quizá después de todo, sus obras, analizadas a la luz de testimonios e interpretaciones diversas, que no únicas y determinantes, con la única certeza de un vaivén de su *heteronomía* sin definición alguna, permitan a la particular tesitura creativa de Lozano desenvolverse y fluctuar como ella misma lo permitió, sin fines u objetivos claros, al margen de una idea difusa que, no obstante, es imparable en su avance hacia lo que el lenguaje no puede nominar pero que los actos de Lozano sí lograron cifrar a modo de esbozos desdibujados.

Esta artista, con todas sus contradicciones, representa de modo integral la unión de un ejercicio tan impreciso que solo puede *definirsele* como ilimitado. Tan simbólico, que deja de presentar un único modo o significado para su interpretación.

Capítulo II

2.1. Gestos del cuerpo evanescente.

Privacidad. Privado es la leyenda que acompaña la portada de las libretas de Lozano. El sencillo formato donde se concentra la transcripción de la obra escrita cuya esencia plástica se asienta sobretodo en la expresión dialéctica del último acto creativo.

Lo que la autora pretendió transmitir y la percepción sensitiva que de alguna manera consiguió traducir desde su propia individualidad se funden, por medio del texto, en el recuento de sueños, recuerdos y presentimientos, materia onírica que determinó buena parte de sus *piezas* y que se convirtió en el móvil recreativo de su intención *arte-vida*: "What I am waiting for is some kind of fusion between "art" & "life". [Lo que estoy esperando es una especie de fusión entre "arte" y "vida"]. (Lozano, 2018b, p. 8)

Lozano delineó su sensibilidad esteta con la descripción afin a una percepción certera y espontánea de la soledad que, al momento de recopilar y organizar sus anotaciones, dejó traslucir.

Se sobreentiende que aquella soledad le acompañó imparablemente.



Figura No. 7 Lee Lozano. 1969. "Fotografía tomada el 31 de diciembre de 1969, 1:40 am". 1969.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de: <https://karmakarma.org/publication/lee-lozano-private-book-5/>

Soledad y ensimismamiento, descripciones que aluden a lo absoluto como si de un nuevo plano subjetivo se tratase:

For the first time achieve a state of euphoria from aloneness, having peeled off everyone. The euphoria brought me to a new world I was just about to investigate when the phone rang, & that was the end of my joy. [Por primera vez alcancé un estado de euforia de la soledad, habiéndome desecho de todos. La euforia me llevó a un nuevo mundo que estaba a punto de investigar cuando el teléfono sonó, y ese fue el fin de mi dicha]. (Lozano, 2018b, p. 7)

Para la volición esteta en retirada, la ausencia concertó el sentido todo de sus fundamentos creativos; la soledad representó para esta autora el punto más álgido de la nueva experiencia del arte por ella investigada, descrita y pretendida: "You can't be secure until: Give up every form of security, imagine every other form of security & give those up, & then be prepared to die". [No puedes estar segura hasta: Haber abandonado toda forma de seguridad, imagina cualquier otra forma de seguridad, abandónala y prepárate para morir]. (Lozano, 2019b, p. 91)

En su afán de absolutos, Lozano parece haber reconocido en la soledad la mejor forma de *libertad* hacia la cual podía apuntar:

Sin embargo, esta libertad no es un concepto de experiencia, y no puede serlo, porque permanece siempre, aún cuando la experiencia muestre lo contrario de aquellas exigencias que, bajo la suposición de la libertad, son representadas como necesarias. (Kant, 2003, p. 69)

Así que el juego extremo de esta artífice en su cualidad de *heteronomía indefinible* parece haberle impedido reconocer el punto medio entre búsqueda, encuentro y huida: Abandono. Desasimiento de sí, porque solo de este modo las anotaciones corresponden al dibujo de un perfil dramático que la autora encarnó y, es precisamente en este sentido que se hace patente el tipo de escenario angustioso, extremo y aislado que Lozano vivió y debió haberla circunscrito:

Pero ¿qué es lo que se descubre con el estado de angustia? Que en el mundo hay una nada de libertad, que la manera en que se constituye el mundo moderno conlleva la pérdida de libertad, su negación. De ahí que si la libertad y la afirmación de la libertad definen la posibilidad existencial más radical, lógicamente, frente a esa nada de libertad que nos lleva a un estado de angustia respondemos con el ser para nosotros mismos. Es la única manera de recuperarnos de la caída en la nada de la libertad (...) estado de caída existencial (...) estado de incertidumbre (...) desplegando aquello que somos como diferencia. (Juanes, 2010, p. 337)

La diferencia y el encuentro trágico para Lozano estuvieron determinados por su propia predisposición a la acción excesiva por medio de la cual logró ensanchar sus márgenes en busca de un sentido secreto de la *libertad* y su revolución estética.

La artista solitaria del antisistema escaló las lindes de su propia silueta y aquellos conceptos sobre los cuales transitó, le sirvieron para edificar y definir con hechos su *arte-vida* dentro de un encierro marginado, subjetivo e inasible. *Heteronomía indefinida* que ella misma decretó para sí:

I want to push these walls out with my elbows. This loft feels narrow. I want to push away my confinement, feel big space around me, breath in air from far away. [Quiero empujar estas paredes con mis codos. Este departamento se siente pequeño. Quiero expulsar lejos mi confinamiento, sentir algo de espacio a mi alrededor, respirar profundo el aire distante]. (Lozano, 2018b, p. 26-27)

No obstante, el bosquejo autorreferencial que crecía en solitario, estaba costándole a Lozano el precio exacto del aislamiento consciente, progresivo y hasta doloroso que le sigue a: "la superación de la caducidad, de la corrupción. Pero justamente el cuerpo que cumple consigo (...) consume la pudrición, manifestando así su ser profundo físico-material. Es ahí donde podemos ver esta especificidad de la muerte". (Juanes, 2010, p. 260)

La tragedia y los múltiples recuentos que realizó la artífice, son todas pequeñas confesiones sobre sucesos que constataron tan solo a su subjetividad y dentro de los cuales se percibe sustancialmente la privacidad y la serie de variadas reflexiones que trazaron para sí el camino hacia la intimidad metódica de un arte único y fatídico.

Un camino y método que la estaban llevando, de acuerdo a sus propios planteamientos, hacia estadios cada vez más completos de la experiencia artística en retirada: "Aug. 9 69. I feel totally out of verbal communion with everybody. Commun(ica)tion". [Ago.9 69. Me siento totalmente fuera de comunión con todos. Comun(ica)ión]. (Lozano, 2018a, p. 9)

Paradójicamente y pese a su carácter metódico, los textos también dan noticia de lo que, en apariencia, acarrea para Lozano el posicionamiento marginado de quien observa desde lejos.

Encuentros, colisiones y rupturas en el ánimo; el decaimiento lírico de la retirada esteta: "When all the waves are together I hope they will be the sea (see) itself". [Cuando todas las olas estén juntas espero que sean el mar (mirar)]. (Lozano, 2018b, p. 29)

Sustancia poética compilada por medio del desprendimiento de la materia abrasada que debió haber sido su pensamiento abstracto al momento de intentar acometer la empresa de un arte vívido y encarnado, cuyo objetivo último fue la evanescencia indeterminada.

Lozano testimonia las vivencias fragmentadas de lo inconciliable y de lo incontenible a un mismo tiempo. Sus revelaciones son tan ambiguas como evidentes y: "la indefinición y la ambigüedad son características que inquietan (...) pues (...) privan de un lugar en el mundo" (Chávez, 2014, p. 42). Por tanto sería lo desdibujado de este último páramo creativo lo que procuraría a la autora respuestas veladas, indistintas por distantes: "When there is no one close on whom to focus, one's vision switches to the mysterious distance". [Cuando no hay nadie cerca en quien concentrarse, la visión personal cambia hacia la misteriosa distancia]. (Lozano, 2018b, p. 28-29)

Proveniente de este panorama borroso, se percibe la textura de los múltiples matices y contradicciones que le dieron forma al acto final.

Hacia algún extensivo horizonte -pensamiento ilimitado- debió dirigirse Lozano para lograr completar esta obra final. El territorio debió presentársele como páramo incierto, en clara oposición a sus propias definiciones: "Fusion between "art" & "life" (...) may be achieved but it don't get me nowhere yet". [La fusión entre el "arte" y la "vida" (...) tal vez pueda alcanzarse pero no me lleva a ningún lugar todavía]. (Lozano, 2018b, p. 8)

En apariencia, la propia autora desconocía la evolución que su propia obra revelaría. Así que la falta de centro para interpretar su proceder volitivo, con la cantidad de cabos sueltos e indefiniciones que su testimonio vivencial añade a esto, se encuentra, no obstante, con un mosaico rico en matices, inconcluso hasta cierto grado pero múltiple y abierto a diversas interpretaciones.

De este modo, si acaso puede asignársele al pensamiento escrito de Lozano un halo sustantivo, este sería el del aura inasible.

El límite del devenir estético que destila el aroma de una esencia ausente por siempre lejana: "Eso es el aura, 'la manifestación irrepetible de una lejanía' ". (Juanes, 2010, p. 368) Así que el dramático "gesto hiperbólico" de la norteamericana representa la unión indescifrable de un presente que, encarnado -precisamente por razón de este cuerpo ausente- recibe a la fecha interpretaciones que versan sobre la ausencia de una obra inasible, una pista del vestigio, "pieza del abandono". Una vida solitaria y trágica que: "... desborda el yo, el límite del principio de razón..." y que representa ya no tan solo: "... un pensamiento, una nueva teoría, sino una experiencia que tiene que ser vivida". (Juanes, 2010, p. 352)

A las vivencias particulares de Lozano no puede revivírselas; la artífice optó siempre por la escasez de documentos y se decantó por la presencia finita que, una vez descrita, deja tan solo el rastro de una sombra. Muchas de sus anotaciones, obras de *arte-vida* traspuestas al código gráfico, están dotadas de un aura extinto, acallado, que quizá la propia autora determinó: "Are they smart enough to be answering my dialogue with silence?" [¿Son lo suficientemente inteligentes para responder a mi diálogo con silencio?]. (Lozano, 2018b, p. 85)

El lenguaje supuso para Lozano el asidero más seguro para revelar sus postulados en la forma de un diálogo constante, signico y cuidadosamente resguardado. Las pequeñas confesiones que en silencio devela, son ruinas únicas sobre aquello de lo cual no queda otro rastro que no sea el de un jirón del pedazo de un texto depuesto.

Su juego prolongado, ejercido siempre sobre su propia subjetividad, al vivir el arte, modificando comportamientos, alterando su realidad constantemente, vuelve una y otra vez sobre el mismo punto y binomio inalterable: *arte-vida, vida-arte*: Gestos de lo evanescente y final de una obra.

Es esta marca, la que deviene en la apariencia más completa que trazara Lozano y, dentro de la cual se desenvuelve este análisis en busca de algún sello signico en aparente espera por ser nombrado.

2.2. Identidad señalada.

Lo que ocurrió con Lozano avanzada la década de 1970 no es del todo claro. Después de puntualizar sus deseos por el desprendimiento subjetivo de la obra de arte en las postrimerías de

la década de los sesenta del siglo veinte, todos los actos por ella establecidos a partir de esa fecha se volvieron cada vez más dispersos mientras, a la par, su propio devenir personal aumentaba con revuelos caóticos.

Sus anotaciones, iniciadas en 1968, le ayudaron a fortalecer su particular forma de proceder en lo que a su esquema de arte y acción competían.

Desde un ideal generativo conceptual, Lee Lozano engendró una dialéctica política, rebelde y anti objeto para continuar fluyendo hasta alcanzar una estética de la evanescencia por medio de prácticas que consideraba artísticas y que, herméticas y experimentales, se nutrieron tan solo con sus propias conjeturas, irradiando éstas desde lo que a su parecer entrañaba mejor el significado del sujeto-objeto del arte y la forma en la que su propia identidad debería describirse: Una aproximación de sí:

I have no identity. I have an approximate mathematical identity (birthchart). I have several names. I will give up my search for identity as a deadend investigation [...] I will renounce the artist's ego, the supreme test without which battle a human could not become 'of knowledge'. I will be human first, artist second. I will not seek fame, publicity, of success. Identity changes continuously as multiplied by time. [No tengo identidad. Tengo una identidad aproximadamente matemática (registro de nacimiento). Tengo varios nombres. Voy a renunciar a mi búsqueda de la identidad como a una investigación sin salida (...) Voy a renunciar al ego del artista, la suprema prueba sin la cual la batalla de lo humano no podría convertirse 'en conocimiento'. Seré humano primero, artista después. No buscaré la fama, la publicidad, el éxito. La identidad cambia continuamente mientras se multiplica en el tiempo]. (Lehrer-Greier, 2014, p. 79)

El juicio y teoría estéticos de la autora, con todas sus limitantes subjetivas, le permitían mejor explicarse como identidad multiplicada en potencias temporales; creciendo exponencialmente, exiliada por voluntad propia y sin nombre.

Inexistente social y profesionalmente, Lozano alcanzó una suerte de omnipresencia trágica al negarse a sí misma en tanto presencia identitaria. Se evanesció con la soledad de una esteta en retirada:

This is it. This is me doin my thin(g): The lonely/happy only child bit, self-contained, self-entertaining, self-satisfyng, living in a pain-free world of aesthetic delights. Lonely aesthete. [Esto es todo. Esta soy yo haciendo lo mío: Lo poquito de soledad/felicidad de la hija única, auto-contenida, auto-entretendida, auto-satisfecha, viviendo en un mundo de deleites estéticos, libre de dolor. Esteta solitaria]. (Lozano, 2018b, p. 63)

De tal modo que la estética que hasta este punto la autora solo había podido vislumbrar por medio de su conducta, empleando para ello actos efímeros, pudo expresarla cada vez más claramente hasta esgrimirla con cada sentencia de sus libretas.

No obstante, es debido a la falta de documentación en otro tipo de formatos expresivos lo que otorga al lenguaje escrito de Lozano un carácter de evidencia único. Este código signico es un buen vehículo para penetrar en su pensamiento y en los múltiples recovecos y significados que a su labor otorgó. Lozano pasaría a convertirse dentro de estas consignas, poco a poco, en un signo; el de su propia documentación escrita, accionada y desenvuelto en caligrafía gestual.

Esta artífice hizo de su identidad la abreviatura secreta de un código sellado con su propia personalidad. Sustituyendo al signo artístico por medio del lenguaje, codificando su esencia fértil con cada pequeño acto consumado cual artificio, encapsulado todo en una mirada de sentencias: “ ‘aliquid stat pro aliquo’, «una cosa que está en lugar de otra» (...) el signo como objeto (...) y como acción (...) su carácter estático de un lado y dinámico de otro”. (Tadeusz, 1997, p. 25)

Lozano como signo del arte, extática, ser de identidad aproximada en continuo dinamismo, empero, significando, solamente de este modo, su quehacer como única función explícita y totalizadora. Se resignifica a la estética de la acción ideada:

Once and for all, the sum of myself to date is in terms of the verb, not the noun; the act, not the word; the idea that leads to an act, not the idea for it's own sake. [De una vez por todas, la suma de mí misma a la fecha es en términos del verbo, no del sustantivo; el acto, no la palabra; la idea que lleva a un acto, no la idea por sí misma]. (Lozano, 2019a, p. 39-40)

El método de creación estructural elegido por Lozano la circunscribe en las simientes del lenguaje y su modo de empleo para con el arte conceptual. Cimentó su postura activa sobre esta zona de rebelión predilecta del "arte de las ideas" porque ello denotaba un posicionamiento definido: "El propio hecho de haber reducido la obra a lenguaje ya era en sí una toma de posición. Había una subversión implícita en practicar un arte que podía existir en una página mecanografiada, bajo la forma de una simple frase, proposición, o listado de palabras". (Morgan, 2013, p. 47).

El perfil de la norteamericana se ajusta notoriamente a las formas de este estilo artístico y, pese a ello, logró desfasar sus postulados tan solo algunos años después.

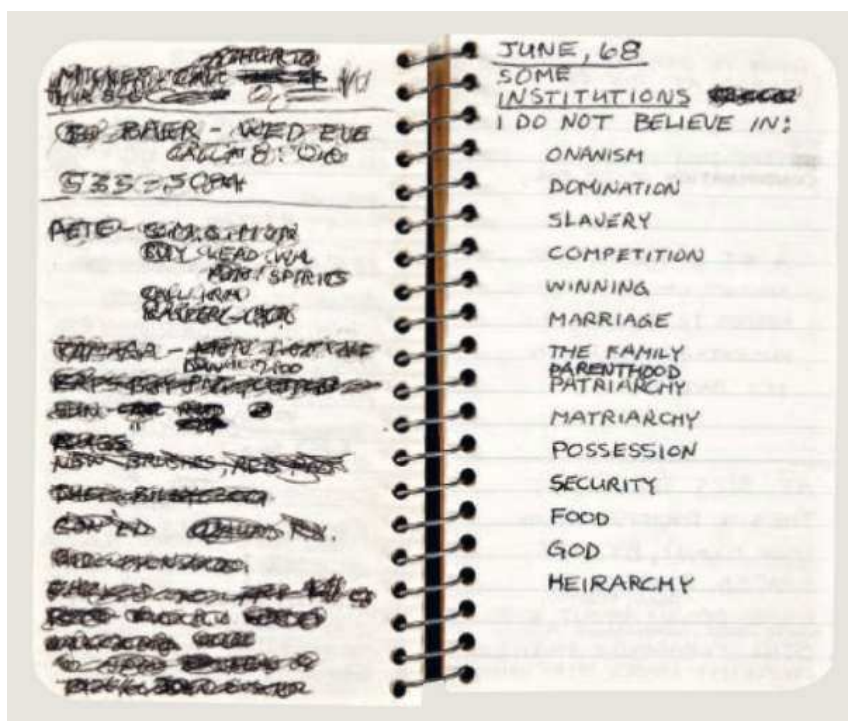


Figura No. 8 Lee Lozano. 1968. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villel Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 31.

Las anotaciones fueron el antecedente a su desaparición del ojo público, pero esta evanescencia no podría consumarse si antes no la predeterminaba por medio de improntas precisas, debía cifrarla por medio del lenguaje.

El prelude fugitivo de Lozano estuvo colmado de símbolos vivenciales con rememoraciones escritas. Y cuando su modo de vida solitario, inasible e inmaterial cobró forma realmente, y la autora se permitió perderse íntegramente, lo que se inició fue el paso definitivo hacia una obra que ya había bosquejado y que, establecida sobre su propia dialéctica, sería parte de su devenir subsecuente.

2.3. Condición del éxtasis trágico

Una vez que Lozano hubo consignado la trama de su devenir creativo en el pequeño formato de las hojas de cada una de sus libretas, su acción del desasimiento gradual tomó una nueva forma, fuerza y significó “el trabajo más difícil que jamás hubiera realizado”. (Velázquez et al., 2017)

Las indicaciones, aunque ambiguas y diluidas en una inquieta subjetividad, recogen los fragmentos de su pensamiento transcrito:

The reason Dropout is the hardest work I've ever done is that it involves destruction of (or at least complete understanding of) powerful emotional habits” [La razón por la cual “Dropout” es el trabajo más difícil que jamás haya realizado es porque implica la destrucción de (o al menos el completo entendimiento de) poderosos hábitos emocionales]. (Velázquez et al., 2017, p. 44)

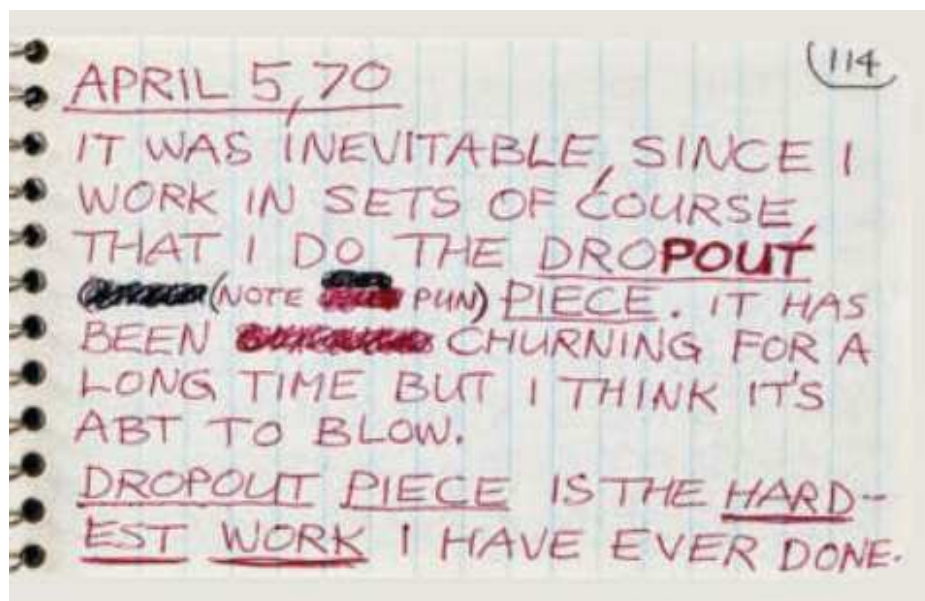


Figura No. 9 Lee Lozano. 1970. Sin título.

Lozano revela las dificultades que estaban impregnando sus férreas convicciones. Se estaba deshaciendo del objeto artístico y de la idea de su creador, tanto como del cristalino contenido emocional que apuntalaba su subjetividad sensible.

Solo al transpolar su acción en el tiempo la autora conseguiría continuar desafanándose de todo lo que, a su entender, la constreñía: colegas artistas, amigos, trabajo.

De aquí viene que (...) tenga la pretensión de poseer una voluntad que nada admite de lo que pertenezca a sus apetitos e inclinaciones y, en cambio, piense como posibles, y aun como necesarias, por medio de esa voluntad, acciones tales que y sólo pueden suceder despreciando todos los apetitos y excitaciones sensibles. (Kant, 2003, p. 70)

Su objetivo del arte activo le exigía el abandono de las aprehensiones que el contacto con cualquier entramado social estimula. Así que el silencio que seguramente permeó los actos artísticos de Lozano, sin público al cual hacer frente o por medio del cual reconocerse, debió aislarla aún más dentro de sus propias convicciones descritas; ensoberbeciendo de este modo su actitud trágica, si a lo trágico se le puede definir como parte de una enajenación extática abandonada: "... no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción." (Nietzsche, 1983, p. 28)

La autora rozaba las lindes de su particular creación enarbolada:

I am in a condition of ecstasy, why should I come down? No 'life experience' with a person is as pleasurable as this high, pure state. [Estoy en una condición de éxtasis, ¿por qué debería bajar? Ninguna "experiencia de vida" con una persona es tan placentero como esta elevación, estado puro]. (Lozano, 2018b, p. 36)

No obstante, la satisfacción esteta de Lozano acarrea consigo una profunda soledad. Después de todo y como ya se ha señalado, las exigencias de la obra *arte-vida* terminaron por alejarla de todos, su *heteronomía indefinida* escindiendo el ánimo con respecto a, tanto su círculo

inmediato de recreación social, así como al entorno creativo denominado conceptual que dio forma a sus primeras acciones pero que la autora sobrepasó y llevó fuera de sí cuando la forma estilística del "arte de las ideas" acabó por ceder su lugar en el mundo del arte: "Parece que fue hacia 1973 cuando el arte conceptual empezó a declinar, al menos en el mundo artístico neoyorquino". (Morgan, 2013, p. 35)

Fue precisamente un año antes, en torno a 1972, cuando Lozano terminó la edición de sus 11 libretas y el momento en el cual las pistas sobre su proceder comenzaron a desdibujarse, esclareciendo, paradójicamente con ello, el hecho de que su "hiperbólico gesto" continuaría fluyendo en solitario. Esta vez sin límite alguno.

Su presencia dislocada se liberó también del contexto que, pese a todo, continúa actualmente limitando muchas de las interpretaciones y de los alcances de su obra.

Por otro lado, los diversos referentes que Lozano excedió y con los cuales de algún modo se relacionó o que al menos no le fueron ajenos, pueden observarse también en algunas anotaciones específicas que muestran cómo en lo que compete a su particular forma de describir aprehensiones y formas de alcanzar su *liberación*, las influencias pudieron haber emanado desde premisas culturales específicas.

Proporciones radicalmente opuestas a su ánimo que, sin embargo, también formaron parte del contexto que la circunscribió y que, del mismo modo que ha sido válido categorizarla dentro de ciertas formas estilísticas, no es desatinado develar, por tanto, ciertas formas que revelan encuentros y subterfugios inesperados de su pensamiento escrito.

El análisis de algunas fuentes de carácter filosófico orientales, pueden ayudar a significar ó justificar, aunque sea tan solo de forma sutil, algunas de las fórmulas evanescentes de Lozano: El budismo, por ejemplo, como práctica vital con consignas específicas para interpretar y desenvolverse, fue uno de los más atractivos parangones hacia los cuales algunos artífices norteamericanos y europeos de la segunda mitad del siglo veinte comenzaron a verse atraídos y que el propio escenario social y político de los Estados Unidos fomentó de manera incidental:

El budismo zen, en el mundo contemporáneo occidental (...) se convirtió en un camino para recuperar el propósito artístico (...) Lo que (...) hacían no respondía a los planteamientos del budismo (...) exactamente (...) Sin embargo (...) sus interpretaciones, ortodoxas o heterodoxas, les invitaron a pensar, a concebir y a crear

de otra manera (...) Su interacción con el budismo, su acercamiento, ya sea superficial o profundo, fue vital (...) para la cultura y el arte occidental. (Cabañas, 2017, p. 232)

El avance progresivo de las ideas budistas en el arte norteamericano posterior a la mitad del siglo veinte, llegadas desde el Pacífico, no se comprenden totalmente si, para empezar, no se toma en cuenta que estas fueron consecuencia indirecta del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Fue este hecho el que contribuyó a acercar al país nipón y su cultura a diversas prácticas occidentales. La influencia, por ejemplo, del filósofo japonés Teitaro Suzuki fue particularmente importante durante este periodo histórico: “After World War II, a growing number of white Americans converted to Zen Buddhism as popularized by Japanese writer Daisetz Teitaro Suzuki”. [Después de la Segunda Guerra Mundial, un número creciente de americanos blancos se convirtieron al budismo zen al popularizarse éste por el escritor japonés Daisetz Teitaro Suzuki]. (Gershon, 2019)

Con este hecho se incentivó de forma espontánea la búsqueda individual artístico-filosófica de algunos exponentes quienes, a su vez, terminaron por ser referentes de otros en este mismo ámbito:

La visión de Cage de la indeterminación (...) debe mucho a (...) las enseñanzas de budismo zen de D. T. Suzuki, bajo cuya influencia el conocimiento del zen se extendió en Occidente en los años cincuenta y sesenta. El principal interés de Cage se basaba en que el zen permitía a la mente moverse más allá de la composición predeterminada. (Morgan, 2013, p. 83)

Pero para que esta idea terminara de fraguar en el ánimo social el tiempo suficiente como para que sus influencias echaran raíces y crecieran más allá de la cultura occidental de la posguerra, un hecho suscitó el cambio demográfico en la sociedad norteamericana y su desarrollo multicultural.

El conflicto bélico provocado por complejos factores político-sociales en territorio vietnamita, que se extendió desde 1955 hasta ya avanzada la década de 1970 (Forigua, 2008) así como el acta de Inmigración y Naturalización de la década de los sesenta de este siglo, derivada

de esta guerra, "budificó" a la sociedad estadounidense y amplió con ello la intervención cultural de oriente en los Estados Unidos:

The process of Buddhification was (...) initiated in part by (...) signing of the Immigration and Naturalization Act beneath the Statue of Liberty on October 3, 1965 –that law would allow more Buddhist priests and laity to enter in the decades ahead (...) the print media’s fascination with Zen and Tibet –Buddhism would only grow in cultural influence for the remainder of the twentieth century. [El proceso de “Budificación” inició en parte al firmar el Acta de Inmigración y Naturalización bajo la Estatua de la Libertad el 3 de octubre de 1965 –esa ley permitiría a más monjes budistas y laicos entrar durante las siguientes décadas (...) la fascinación de los medios de comunicación con el Zen y el Budismo Tibetano continuaría creciendo con la afluencia cultural durante el periodo restante del siglo veinte]. (Tweed, 2013, p. 198)

A partir de este tipo de hechos, los ánimos de muchos estadounidenses se decantaron fuertemente hacia las ideas budistas y fueron más allá del panorama inmediato que esta emigración provocó.

El norteamericano y también artista, Bill Viola, define claramente cómo esta influencia oriental se aproximaba a los criterios de revolución y liberación de las jóvenes generaciones estadounidenses que, durante la década de los sesenta del siglo veinte, consideraban primordiales para el tejido social de la contracultura:

“I went to university in the late 1960s, when change and social transformation were in the air. A complete reordering of spiritual practice was part of this revolution, and ancient Eastern religions like Hinduism and Buddhism were freely circulating across American youth culture... I took several workshops in meditation on campus and started reading books like *The Tibetan Book of the Dead*”. [Fui a la universidad a finales de 1960, cuando el cambio y la transformación social estaban en el aire. Un reordenamiento total de las prácticas espirituales formaba parte de esta revolución, y antiguas religiones orientales como el hinduismo y el budismo circulaban libremente a través de la juventud cultural americana... Tomé varios talleres de meditación en el

campus y comencé a leer libros como *El libro tibetano de los muertos*] (Tweed, 2013, p. 2010)

Es gracias a referencias como la anteriormente citada que algunas notas de Lozano cobran otro sentido si se las interpreta bajo este cariz social:

Offer your loft as a place to meditate. Guests have choice of loft front or loft rear. Once guest is "settled", do not speak unless spoken to, & go to the other part of loft. [Ofrece la galería como lugar para meditar. Los huéspedes tendrán la opción de la galería de la parte frontal o trasera. Una vez que el invitado esté "asentado", no hables a menos que te hablen, y ve a otra parte de la galería]. (Lozano, 2018b, p. 11)

Aunque a veces inconscientemente, lo cierto es que Lozano, como algunos otros exponentes artísticos de la década de 1960 y subsecuentes, adoptaron casi de manera natural un estilo de vida o abstracción de obra artística que les involucraba con el budismo y ciertas de sus prácticas meditativas; para el caso específico de la norteamericana, su intención se aproxima a la esencia del desapego que esta filosofía también promueve pero que la artífice llevó a un punto de no-retorno trágico.

Las razones para nominar a esta autora y posicionarla dentro del influjo budista, comienzan por intentar colocar sobre algún soporte fundado la manera como desarrolló algunas de sus resoluciones escritas que, precisamente, le llevaron al punto del no retorno. Un trabajo para el cual, las prácticas budistas del desapego y la aniquilación de la identidad suman a una interpretación de la obra de esta artífice, más pormenorizada.

Por otro lado, existen también similitudes entre algunos de sus juicios y la congruencia con ideas del budismo tales como la impermanencia ó: "el no habitar en ninguna parte", un hecho que, en sí mismo: "cuestiona de manera radical el paradigma de la identidad" (Byung-Chul, 2015).

Esta acepción, como ya ha sido señalado, en Lozano resulta ser un tópico latente que no deja de encontrarse en múltiples referencias: "I ain't going nowhere because I'm everywhere". [No voy a ninguna parte porque estoy en todos lados]. (Lehrer-Graiwer, 2014, p. 64)

Además, su idea del desapego gradual converge con el ascetismo práctico del budismo en el sentido de que esta: "austera práctica (...) implica la elevación (...) hasta el grado más elevado". (Tsuzuki, 1995, p. 12)

Es decir, que si se toma en cuenta que la obra "Dropout Piece" de la norteamericana, significó para esta autora el punto cúspide de su carrera, la obra más importante y difícil que jamás hubiera realizado por la complejidad que entrañaba de aislamiento, desapego, y, abandono de ciertas conductas o concepciones de seguridad emocional, entonces, la interpretación que a la luz de la influencia budista puede otorgarse, resignifica las acciones de esta artífice y las coloca sobre un nuevo contexto, con profundos alcances que establecen ciertas relaciones y revelaciones convergentes importantes.

Empero, y si bien es cierto que los motivos budistas de la impermanencia y el desapego gradual no alcanzan a explicar, como única vía interpretativa, la volición inventiva de Lozano, sus indirectas alusiones hacia el tipo de pensamientos filosóficos y religiosos que determinan a esta ideología oriental y algunas de sus prácticas, se resumen categóricamente en una sentencia que revela que, al menos, en lo que compete al conocimiento del budismo, aunque solo fuese de modo superficial, Lozano no fue indiferente:

When I give up painting it will be to achieve enlightenment and become a zen master. Many women have become zen masters. They then helped other women to achieve enlightenment. If I achieve enlightenment I shall be the first woman zen master to help both men and women achieve enlightenment. This arrogance proves that I am not yet ready to give up painting. [Cuando deje de pintar será para alcanzar la iluminación y convertirme en una maestra zen. Muchas mujeres se han convertido en maestras zen. Entonces ellas ayudan a otras mujeres a alcanzar la iluminación. Si consigo la iluminación seré la primera mujer maestra zen en ayudar a ambos, hombres y mujeres, a alcanzar la iluminación. Esta arrogancia prueba que aún no estoy lista para dejar de pintar]. (Lozano, 2018a, p. 13)

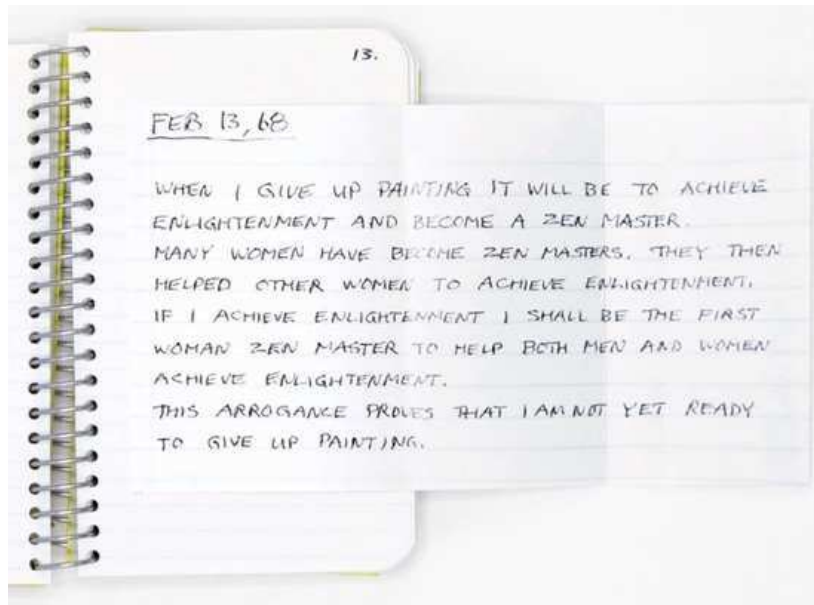


Figura No. 10 Lee Lozano. 1968. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de: <https://karmakarma.org/publication/lee-lozano-private-book-4/>

En definitiva, las múltiples semillas culturales y contextuales que configuraron el reflejo del arte sobre el espejo de las filosofías budistas durante la segunda mitad del siglo veinte resultan primordiales si se quiere analizar a profundidad los múltiples recovecos y las fuentes de las cuales se nutrieron algunos creadores como Lee Lozano.

De alguna forma y pese a su peculiar carácter, algunas de sus acciones cobran otro sentido si se las interpreta bajo la sombra de esta clase de perspectivas filosóficas: “Remember that everyone reaches enlightenment at a personalized time rate”. [Recuerda que todos alcanzan la iluminación a una velocidad personal]. (Lozano, 2019b, p. 12)

Y aunque es posible identificar en Lozano razones veladas para reinterpretar su obra bajo este matiz, que encapsula enseñanzas budistas de cierto tipo, indudablemente a su labor no lo delimita únicamente el budismo.

En última instancia, el análisis de la vida y el trabajo de esta artífice implica también el reconocimiento de otras influencias contextuales y de su propia interacción con estas; los elementos culturales y contextuales que significaron y resignifican el estudio de su obra.

2.4. Materia y energía, idea y libertad.

La presencia transgresora de Lozano siempre rompió los límites establecidos o deseó hacerlo tanto como le fuera posible. No importando si se trataba de acciones u obras llevadas a cabo con técnicas tradicionales; tanto figurativa como literalmente, el trabajo de esta artífice revela un movimiento enérgico falto de equilibrio o medida: "I seem to look at my life the way a junkie looks at his arm". [Parece que veo mi vida de la misma manera en la que un drogadicto mira su brazo]. (Lozano, 2019a, p. 44)

Si los gestos de Lozano se mostraron siempre vivificados por ecos variopintos que definieron su proceder de forma conglomerada, a medida que la esquematización descrita de las *piezas* y sus reflexiones documentadas avanza, se hacen patentes ciertas particularidades y fijaciones que despliegan la concepción que esta autora tenía del arte y la libertad como formas de representación y ejecución. Incluso algunos conceptos específicos no escaparon a su particular desbordamiento anímico.

Uno de estos aspectos, que Lozano subraya con mayor énfasis, es el lugar que otorga a la materia y la energía, en tanto valoraciones por ella misma dilucidadas o descritas como fuerzas libres y fecundas sobre las cuales va esclareciendo su interés, a las que dedica un análisis pormenorizado y buena parte de sus explicaciones escritas:

Work produced is either in the form of matter or energy. If matter I consider it a precipitation, a sediment, the ash from an idea (...) If energy, the work merely makes its contribution to the total pulsation of the life system. [El trabajo producido se hace en la forma de materia o energía. Si es materia, lo considero una precipitación, un sedimento, la ceniza de una idea (...) Si es energía, el trabajo simplemente hace su contribución al latido total del sistema de vida". (Lozano, 2019a, p. 16)

De lo anterior se deduce que, si Lozano hacía del acontecer creativo una forma desarrollada a partir de lo matérico, el producto del arte así entendido sustentaba por sí mismo la definición del suceso estético. Empero, no como objeto único, estrictamente tangible: "I love matter & I hate objects" [Amo la materia y odio los objetos]. (Lozano, 2019a, p. 62) sino más bien como acción concreta, en continua afluencia: "The sensation of speed, blurred colors moving fast and/or with great energy, ought to transcend any particular color sensation or association". [La sensación de

velocidad, colores opacos moviéndose rápidamente y/ó con gran energía, debe trascender cualquier percepción o asociación particular con el color]. (Lozano, 2019a, p. 29)

Por otro lado, si la energía creativa se desprendía de un dinamismo imparabile, entonces esta terminaría haciendo las veces de la vibración de un sistema ajeno a aquellos que, de acuerdo a sus propias sentencias, Lozano deseaba derrocar, empezando, primero, por la idea de autoridad: "Do not perpetuate this system! (...) Kill your fear of authority" [¡No perpetúes este sistema! (...) Mata tu miedo a la autoridad], hasta llegar a rechazar criterios específicos tan abstractos como reales y comunes: "The others can have all the objects, birth, death, promises, gossip, money, power, admirers and security they want". [Los demás pueden tener todos los objetos, nacimientos, muertes, promesas, habladurías, dinero, poder, admiradores y seguridad que deseen. (Lozano, 2019c, p. 40)

En este orden de ideas se sobreentiende la repulsa hacia determinadas nociones por parte de la autora y su concepción al respecto del sistema y su autoridad.

Su rechazo tajante hacia la moralidad manando de un "concepto ontológico de la perfección" (Kant, 2003, p. 59) formaba parte de su bosquejo llano sobre suelos sin sistemas de autoridad, operando en cambio en pos de una *desmaterialización* de lo subjetivo y del objetivo del arte, que descubrió su *indefinición* ya sin *autónoma*.

Decantándose por múltiples resquicios la necesaria *heteronomía* proveniente del mundo sensible y su representación estética obedeciendo tan sólo a esta ilusoria apariencia vaciada del bien y del mal, vaciada totalmente y fuera de sí.

Lozano fue más allá de lo evidente del bien y el mal y de su "material" efectiva.

Determinó como innecesario y, por ende, carente de función real, conceptos tales como el "mito de Dios": "The myth of God the father was invented to give comfort & security" [El mito de Dios Padre fue inventado para dar consuelo y seguridad] (Lozano, 2019c); la norteamericana no tuvo reparos en ubicar a estas denominaciones bajo la sombra de adjetivos y descripciones tales como: "Hostile (...) redundant, obsolete info & ideas" [Hostiles (...) redundantes, información e ideas obsoletas] (Lozano, 2019c) que, a su parecer, resultaban artificiosos; estorbos añadidos en su camino hacia la *libertad* y *heteronomía* soberana que solo la soledad estética de lo imaginario se mostró capaz de ofrecerle, sin necesidad de estabilidad alguna, fluyendo sin margen o frontera ninguna.

Su trabajo era parte de una investigación girando en torno a la energía y la materia, un conflicto que la autora comenzó a distinguir desde las primeras anotaciones de sus libretas y que continuó abstrayéndose hasta llegar a descripciones cada vez más complejas. Su hallazgo fue profundo, cercano a la noción de idea-energía y su subsecuente evocación espacio-temporal en un plano ya no precisamente dimensional, sino más bien abstracta, enteramente mental:

The energy which emanates from the forever conflict in painting between the second dimension of its object-space and the third dimension of its implied space, or from the forever contradiction in painting between its static solid-matter surface and the passages of movement and time it evokes in the mind. [La energía que emana del conflicto eterno en la pintura entre la segunda dimensión y sus objetos espaciales, y la tercera dimensión y su implicación de espacio, o de la también eterna contradicción en pintura entre lo estático de la superficie de la materia sólida y el tránsito del movimiento y el tiempo que evoca en la mente]. (Lozano, 2019a, p. 48)

El pensamiento escrito de Lozano tardó poco tiempo en revelar los síntomas propios de la escisión o conflicto a los que su propia concepción sobre la *desmaterialización* en el arte la llevaban: La desaparición del peso o sentido esencial de la materia artística y su monumental dimensión, a cambio de la evocación etérea. De su movimiento imparable que ya resguardaba, de alguna forma, la materia, y que únicamente escapa de esta por medio de la inercia, su movimiento en el tiempo:

'Mass' contains the idea of inertia, which contains the idea of acceleration, which contains the idea of movement. The movement of an object of large mass (...) rather than an object of small mass (...) is exciting to me. The greater the mass, the more monumental the movement. Art does not need to be monumental, but movement (change) does. [La materia contiene la idea de inercia, que contiene la idea de aceleración, que a su vez, contiene la idea de movimiento. El movimiento de un objeto de gran peso (...) en lugar de un objeto más pequeño (...) me resulta excitante. Entre más grande la masa, mayor será su movimiento monumental. El arte no necesita ser monumental, pero el movimiento (el cambio) sí]. (Lozano, 2019a, p. 39)

No hubo en la obra de Lozano acto artístico más desmedido, más cargado, colmado de inercia, que su propia desaparición.

El cambio adquirió fuerza con la acción y esta, después de algún tiempo, fue imparable: Movimiento monumental.

De lo anterior puede concluirse que este sentido expedito de la acción, el de la obra entendida como energía pulsando y expulsando sistemas, el quiebre del "margen" terminó por concretarse.

Ensanchando sus fronteras, la agitación se fue haciendo cada vez más honda, poco a poco y con mayor claridad, movimiento imprescindible al ánimo subjetivo de la autora. Lozano terminaría: "...Detesting look of an idea of confinement by frame" [Detestando la idea de un confinamiento por medio del marco] deseando en cambio la libertad: "let the form flow" [deja que la forma fluya]. (© Estate of Lee Lozano, 2017, p. 2)

Para esta autora las ideas, en tanto afluencias, tenían la cualidad de discurrir sobre el mismo horizonte que la *libertad* sin autonomía, ser sus equivalentes. De ahí que la evocación de acciones concretas y dispuestas sobre papel, representarían para la artífice una forma directa de librarse de los márgenes, cuyo peso se encontraba, realmente, en esquemas mentales nunca antes cuestionados y que, por ende, tenían que ser derrocados:

We have to invent new freedoms. As people, the artists I know are mostly stone conservatives. (This stone means rigid only.) Save our brains! Open minds! Use more of brains! More life experiments! More joy from thinking/acting joy from mental power. The old mind over matter riff. [Tenemos que inventar nuevas libertades. Mientras la gente, los artistas que conozco son en su mayoría drogadictos conservadores. (Esta adicción significa solamente rígidos) ¡Salven nuestros cerebros! ¡Abran las mentes! ¡Usen más sus cerebros! ¡Más experimentos de vida! ¡Más alegría del poder mental que otorga el pensar/actuar. La vieja tonada de "mente sobre materia"]. (Lozano, 2019c, p. 121-122)

Lee Lozano liberó a su arte del margen del lienzo y de la superficie espacial para después dotar a su esencia con un arranque de voluptuosidad metafórica, plenamente inmaterial y en constante agitación: "llamó la atención sobre otro territorio inexplorado de la experiencia estética

que dependía de la comunicación con la respuesta *subjetiva* del artista a los acontecimientos de la vida cotidiana." (Morgan, 2013, p. 51)

De este modo, el arte de Lozano pasó así a denominarse mediante un código eidético. Una experiencia que no le competía a nadie más que a sí misma. La superficie sobre la cual se desarrollaron sus vivencias pasaron a delimitar su obra, y, ésta, comenzó a denominarle solamente a ella: Lozano. La inercia inevitable de una creación que existió en un tiempo siempre cambiante, al cual multiplicó: "I multiply everything by t (time)" [Yo multiplico todo por t (tiempo)] (Lozano, 2018a, p. 43) y engrandeció con sus propias determinaciones. Un tiempo que, inexorablemente, la consumió.

2.5. La ruptura final.

La última fachada elegida por Lozano para la puesta en escena de su dialéctica esteta desbordada, marginada, con formas sustancialmente depuradas, funcionaba, no obstante, a través de un método estricto.

De algún modo, el lenguaje debía mesurarse, sopesarse para convertirlo en una fórmula definida del *arte-vida*.

Si la norteamericana debía fracturar su emoción para ajustarla a la estructura de un proceso razonado, los primeros pasos ya habían sido establecidos: La soledad, el desapego, el movimiento continuo y su agitación, y, por último: La liberación por medio del acto mayúsculo, el de la despersonalización y la profundidad de esta estética.

Todo ello, visto a la lejanía, parece haber sido tan solo una consecuencia general de cada particular elemento que la configura. Un gesto, en fin, de su *heteronomía indefinida y liberada* al fin.

Estaba cumpliendo, aunque con ligeros matices, con cada instrucción para alcanzar la evanescencia y *desmaterialización* total de la obra, de *su* obra.

Pero la exposición de la falibilidad en cada instrucción de Lozano bosqueja también esta personalidad colmada de evidentes contradicciones.

El lenguaje se corrige, se disloca y extiende sobre una sustancia argumentativa desigual, confusa en ocasiones. Sus experiencias vitales quedan expuestas -en parte- como restringidas tras un cerco ponderado, que fue puntualizado sobre el pedestal del lenguaje que desenhebra el alegato

de la estructura conceptual. Este: "método estructuralista de descodificación del lenguaje en el arte concierne a lo que está presente y a lo que está ausente (Morgan, 2013, p. 21-22).

Es decir, que el objeto podía pasar a significar, por medio de su estricta representación visual, que solo captaba su esencia vaciada, lo primordial:

Lo que parecía necesario a finales de los años sesenta (...) una actitud reductiva, por la que la presencia de la *objetualidad* (...) pudiera transformarse en una ausencia. Fue mediante la puesta en primer plano de la ausencia – es decir, del significante transformado en información conceptual- como el encuentro dialéctico con el objeto evolucionó hacia una crítica política y socioeconómica. (Morgan, 2013, p. 23)

Los cimientos sistémicos que Lozano derrocaba los manifestó por medio de este "encuentro dialéctico" que resultó ser afín a la sensibilidad del arte conceptual. Así que tanto su discurso artístico, como su posicionamiento político reflejan la continuación de los eventos que debieron suscitarse en su vida mientras llenaba las libretas.

Despliegan la subjetividad de un ánimo cambiante, a punto de romperse después de haberse sobrecargado: "A material language of breakdown and failure marked Lozano's work, and world, from the beginning". [Un lenguaje material de ruptura y fracaso marcaron el trabajo de Lozano, y su mundo, desde el principio] (Applin, 2016, p. 77)

La ironía trágica de la obra última de Lozano, entendida por medio de sus *piezas* es que acabó por hacerla encarnar, realmente, la idea del derrocamiento absoluto de los sistemas que la configuraron. Todo sistema, incluido aquí el de su propia subjetividad que, aunque en un primer momento le otorgó sentido, acabó siendo rematado. Ello debió haber sido preferible para la autora a saberse a sí misma, en cambio, enredada en un dechado de formas que la confinaban: "The only fight is the fight-my-programmin, that is, it is the only kind of fighting I 'approve of' " [La única lucha es la-lucha-contrami-programación, que es, es el único tipo de pelea que "apruebo"]. (Lozano, 2018b, p. 62)

Cabría encontrar en estos métodos contrapuestos, el ademán ambiguo de la sobreinterpretación con que la artífice terminó por justificar su obra. Los ademanes de la búsqueda y el encuentro; la mirada huidiza que invita a observar y desaparece acto seguido. Sin explicaciones, intentando comprenderlo todo:

I want everyone to realize that I'm their guinea pig. I'm your guinea pig. Watch what happens to me (...) Not watch me but: Find out what happens to me. [Quiero que todos se den cuenta que soy su chivo expiatorio. Soy su chivo expiatorio. Miren lo que me pasa (...). No me vean a mí: Pero averigüen lo que me pasa a mí]. (Lozano, 2019c, p. 46-47)

Y si de algún modo la información y el enfoque conceptual de Lozano crecieron en estructura por medio de la serie de pasos que bogaron por la destrucción absoluta de sistemas, estos, una vez expuestos dialécticamente, liberados, fueron desvanecidos con una acción física concreta: Su voluntaria desaparición del mundo del arte hacia territorios de "lo desconocido": "I have decided what I don't want & am moving away from it, towards (o joy) the unknown (thrill of all thrills)". [He decidido lo que no quiero y me alejaré de ello, hacia (oh, dicha) lo desconocido (alegría de alegrías.) (Lozano, 2019c, p. 136)

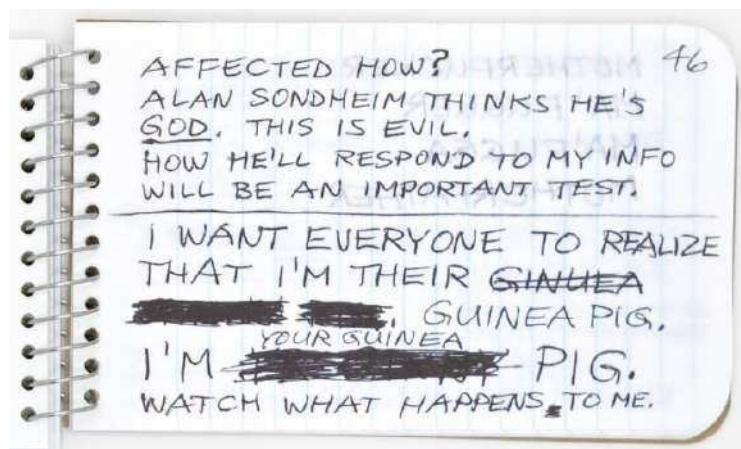


Figura No. 11 Lee Lozano. 1970. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de:
<https://karmakarma.org/publication/lee-lozano-private-book-6/>

Pero el paulatino abandono de todo sistema conllevó también para Lozano el rechazo hacia cualquier forma de conducta sujeta a convenciones sociales:

Artist, critic, dealer and museum friends, in fact, almost everybody: I still smell on your bad breath the other peoples rules you swallowed whole so long ago. [Artista,

crítico, distribuidor y amigos del museo, de hecho, casi todos: Todavía puedo oler en su mal aliento las reglas de otras personas que se tragaron hace mucho tiempo]. (Lozano, 2019a, p. 45)

Una vez más, se hace manifiesto aquí, como en muchas otras anotaciones, la personalidad de una artífice que alcanza la desmesura con todo su abanico de contradicciones, de una subjetividad que: "sale de sí misma a buscar esa ley en la constitución de alguno de sus objetos" y cuyo desbocado atajo, se cierra inevitablemente en la "producción de *heteronomía*". (Kant, 2003, p. 58)

Y es que la vida de Lozano corrió siempre paralela a los extremos y este rasgo no fue exclusivo del mundo del arte. Se trataba de una predisposición hacia ciertos estadios de la alteridad que siempre le acompañaron.

Los momentos de "quiebre" en su ánimo se ligan, a veces, a su experiencia con ciertas drogas, tanto como a su propio temperamento: "For days I have been sweating nervously. This must be adrenalin (in spite of dope)". [Por días he estado sudando nerviosamente. Esto debe ser adrenalina (pese a la droga)]. (Lozano, 2018b, p. 39)

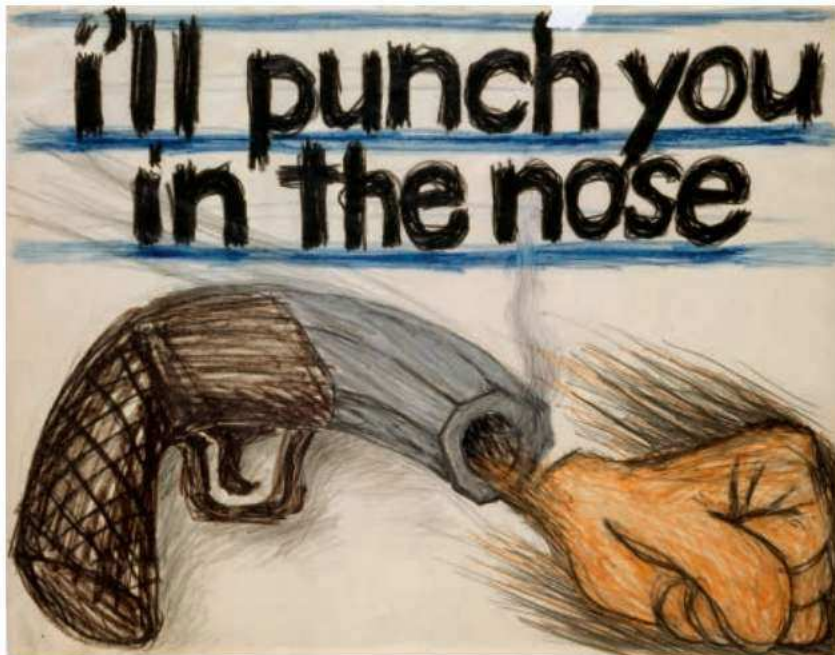


Figura No. 12 Lee Lozano. 1962. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villel Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 100.

Conocer explícitamente si la norteamericana sufrió alguna clase de crisis mental o no, resulta complejo pese a las explícitas alusiones con las que obsequia en las libretas:

Probably I am going thru a schizoid experience. Perhaps I will always have that tendency when alone which is a burden on other(s) who might want to share. [Probablemente estoy atravesando por una experiencia esquizoide. Tal vez siempre tendré esa tendencia cuando estoy sola, lo que es una carga para otros(s) que desean compartir]. (Lozano, 2018b, p. 35)

Si acaso algunas de estas notas fueron el resultado de eventos circunstanciales y personales precisos, todo ello, sin lugar a dudas, aportaría mayores resultados a lo que ya se hace patente mediante las consecuencias que sus actos libertarios, de *heteronomía* y artística, acarrearón.

No obstante y por desgracia, los datos que sobre este respecto pueden emplearse como parte de una reflexión más honda, que van de la enfermedad y su explícita nominación, hasta el consecuente y dilatado uso que la artista hacía del consumo de ciertas drogas, son tan contradictorios como mínimos.

Lehrer-Graiwier, autora de la biografía más extensa que actualmente existe sobre Lozano, entabló conversaciones telefónicas y vía correo electrónico con, entre otros, el primo de la norteamericana Mark Kramer, su última pareja Gerry Morehead y los encargados de la venta de sus obras durante las postrimerías de su vida: Barry Rosen y Jaap van Liere.

Es gracias a estos testimonios que se puede constatar, por ejemplo, que mientras para el primo de Lozano, esta había sido diagnosticada como enferma mental tiempo antes de su muerte; para Morehead, tal afirmación resulta difícil de creer:

In an email dated 7 january 2010, Mark Kramer claims Lozano was diagnosed as a paranoid schizophrenic late in life. Gerry Morehead, on the other hand, has emphatically stressed the unforgettable strength of her mental acuity during their relationship. [En un email fechado el 7 de enero de 2010, Mark Kramer indica que Lozano fue diagnosticada como paranoide esquizofrénica tarde en su vida. Gerry

Morehead, por otro lado, ha hecho énfasis en la inolvidable fuerza y agudeza de su pensamiento a lo largo de su relación]. (Lehrer-Graiwer, 2014, p. 159)

La misma circunstancia es señalada por Rosen y van Liere, para quienes la artífice se mostró siempre lúcida, incluso durante la etapa final de su vida.

They had sought her out on the (...) 1982 exhibit ‘Abstract Art: 1960-69’ (...) They talked on the phone. A conversation might start out with her enquiring about the new Julian Schnabel show and end up in the cosmos. Jaap remembers how her attention to language was acute, undiminished. [Ellos la buscaron (...) para la exhibición de 1982 ‘Arte Abstracto: 1960-69’ (...) Hablaron por teléfono. La conversación podía comenzar con su interrogante acerca del nuevo espectáculo de Julian Schnabel y terminar en el cosmos. Jaap recuerda cómo su atención hacia el lenguaje era aguda, sin menoscabo]. (Lehrer-Greiwer, 2014, p. 110-111)

La propia Lehrer-Greiwer se muestra indecisa con respecto a cómo referirse en cuanto a designar explícitamente la o las enfermedades que pudo haber padecido la norteamericana, aún después de toda la información por ella misma recabada:

What might be diagnosed as illness (...) falls somewhere on a slippery continuum of complex neurochemistry and behavioural expression that makes diagnosis not particularly helpful in understanding a difficult artist now dead and distanced by history (...) Lozano explicitly trained herself through art to seek the extremes, investigate anger and be an agent of ‘dis-ease’. [Lo que pudiera diagnosticarse como enfermedad (...) cae de alguna manera en una continuación resbaladiza de expresiones neuroquímicas y de conducta complejas, lo que hace del diagnóstico algo no necesariamente útil al intentar comprender a una artista complicada, ahora fallecida y alejada por la propia historia (...) Lozano se entrenó explícitamente, por medio del arte, para buscar los extremos, investigar la furia y ser un agente de ‘des-orden’]. (Lehrer-Greiwer, 2014, p. 110)

En este sentido, para intentar esclarecer un poco más la información arrojada por las pesquisas de Lehrer-Graiwer, la interpretación proveniente desde otro ángulo crítico, cuyo fundamento teórico toma mucho del psicoanálisis para intentar exponer qué pudo haber ocurrido con Lee Lozano en lo que se refiere a su condición de *supuesta* enfermedad, es la que ofrece la historiadora y especialista en arte moderno y contemporáneo, Jo Applin¹, quien utiliza un nuevo puesto de anclaje con un enfoque que depura un poco más el esbozo distante de la personalidad de Lozano en lo que a este "punto de quiebre" de su subjetividad compete:

In psychoanalytic terms a breakdown is signaled by an impasse in the analyst's situation. It marks the beginning of the end (...) Catastrophe occurs when the analyst "stops listening" and fails to recognize the signs of imminent breakdown, resulting in a situation from which the analysand never fully recovers. He or she remains stuck in an impasse that (...) never quite grasps, unable to move on except (...) the most "diminished" of ways. Lozano's reduction of her own name to the letter E (from "Lee") could be read as an erasure of self akin to precisely this kind of diminished subjectivity. [En términos del psicoanálisis, un quiebre es señalado por un punto muerto en la situación de analizado. Marca el comienzo del fin (...) La catástrofe ocurre cuando el analizado "deja de escuchar" y se muestra incapaz de reconocer los signos de esta inminente crisis, resultando en una situación de la cual el analizado nunca puede, enteramente, recuperarse. Él o ella permanece atrapado en un punto muerto que no puede totalmente entender, incapaz de moverse, excepto (...) casi siempre en formas "disminuidas". La reducción que Lozano realizó de su propio nombre hasta ser solamente la letra "E" (de "Lee") puede leerse como un borrador, precisamente, de esta apreciación personal como subjetividad disminuida]. (Applin, 2016, p. 97)

¹El ensayo aquí citado: *Hard Work: Lee Lozano's Dropouts* (2016) de la académica norteamericana Jo Applin, fue consultado para esta tesis con anterioridad al documento del catálogo del Museo Reina Sofía en España que, para la exposición celebrada al presentar obra de Lozano en 2017, tradujo el mismo artículo. No obstante, por el orden en el que se llevó a cabo la consulta de fuentes para este trabajo, no se tomó en cuenta la traducción al castellano del mismo texto que se encuentra dentro del catálogo de la exposición.



Figura No. 13 Lee Lozano. 1970. Sin título.
 Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 25.

Las señales siempre fueron claras. En lo que al deseo de desaparición o *indefinición* se refiere, fue Lozano quien, desde muy temprana edad, comenzó a considerar que la "disminución" de lo subjetivo de sí, obedecía a un impulso mayor, inconsciente tal vez, pero que respondía claramente a una intención difuminada del evanescimiento del objeto y el sujeto del arte.

El criterio de la *desmaterialización*, otorgado por el estilo conceptual, sirvió a su cauce discursivo cuando este ya se encontraba desbocado y estaba predispuesto a asumir otros riesgos.

Pero esta evanescencia o *desmaterialización*, tanto del objeto como del sujeto del arte, sumadas a sus acometidas en claro desarraigo, se complementan aún más con lo señalado por Applin acerca de la *Dropout Piece*:

Lozano wrote that Dropout Piece would only work if she abstained from eating, drinking, dancing, or smoking too much - a "diminished consumption" (...) to match her reduced levels of activity, energy, and participation. A work (...) with its future-

oriented, almost utopian quality, in which Lozano imagined a time when she could resume her activities in a renewed form". [Lozano escribió que la "Dropout Piece" solo funcionaría si se abstenía de comer, beber, bailar, o fumar demasiado -un "consumo disminuido" (...) para acompañar su decrecimiento en los niveles de actividad, energía y participación. Un trabajo (...) con una orientación a futuro, de calidad casi utópica, en el cual Lozano imaginó un tiempo en el que podría resumir sus actividades de forma renovada]. (Applin, 2016, p. 97)

Hasta qué punto el carácter crítico de esta artífice determinó su proceder, su acontecer artístico, afectando con ello cada resquicio de su devenir personal. Cuántas, dentro de la variedad de sentencias que dejó escritas son, más bien, expresión clara de una concepción rota, de una personalidad padeciendo una ausencia de sí; todo ello son incógnitas cuya resolución, desafortunadamente, no escapan al campo de suposiciones que delimitan la vida y obra de esta autora.

La finalidad última de esta aproximación teórica a Lee Lozano, su vida y su obra, subraya y expresa más de un aspecto en esta sucesión de acontecimientos; al menos más de un solo supuesto y buena parte de la totalidad de aquellos pequeños fragmentos expresados en sus libretas, que le sobreviven como una huella.

Esta postrera aportación subjetiva es la que mantiene el ánimo interpretativo de una práctica del arte en un momento específico, con una subjetividad única.

Lo que, pese a las circunstancias y en conclusión, sí es posible afirmar, es que la artífice de la evanescencia concilió hacia el final de su vida la ausencia del autor con la de su obra. Los últimos datos que de su trabajo profesional se conservan, refieren a dos exposiciones celebradas a inicios de la década de los setenta del siglo veinte. En estas, la primera, llevada a cabo en torno a 1971 y organizada por el *Nova Scotia College of Art & Design*, Lozano presentó: *Infofiction*. Para la realización de la segunda exhibición, un año después (1972) la *Lisson Gallery* de Londres le propuso presentar la misma muestra en Londres; Lozano rechazó la oferta pero a cambio presentó una sola pieza: Un metro cuadrado de arena esparcida sobre el suelo que los visitantes podían emplear como pizarra. (Velázquez et al., 2017)

Fue la última vez que la autora se inmiscuyó y mostró frente al ojo público del mundo del arte. La exposición final.

Capítulo III

3.1 Poética heterogénea o de la expresión desbordada en Lee Lozano

Para llevar a cabo un ejercicio analítico más amplio que profundice en la personalidad de la norteamericana Lee Lozano, uno de los parámetros que no puede obviarse, es el competente a los formatos de escritura que esta creadora utilizó.

Tanto en sus libretas como en algunas de sus obras plásticas, Lozano dejó improntas particulares de su personalidad: Breves retratos caligráficos de sí y de su honda necesidad por reafirmar sus ideas y otorgarles un código lingüístico cualitativo.

La idea de hacer manifiesta la estructura gráfica particular en la caligrafía de Lee Lozano, deviene de la necesidad por otorgar un lugar destacado y sujeto al análisis, de aquellos elementos que estructuran muchas obras conceptuales que se sirven del empleo de textos para erigir su sentido artístico estético.

Dicho de otro modo, se obedece al:

Interés por el significado en el sentido denotativo (...) más allá de cualquier cuestión formal específica, incluso aunque sea posible -y quizá esperado- plantear las cuestiones formales de acuerdo con él. Tal preocupación podría ser formalista en el sentido de que el artista está manejando una complejidad de elementos -una semiótica visual y/o lingüística- en relación con la construcción de la obra. (Morgan, 2013, p. 81)

Las obras conceptuales que emplearon códigos lingüísticos para alcanzar su significación, reflejan un momento del arte para el cual, la composición, la técnica y el quehacer del artífice recaían en su exposición descrita, activa y enteramente eidética: "el centro de concentración de la experiencia estaba en la realidad invisible de la pieza". (Morgan, 2013, p. 49) Así, el peso estético de estas piezas se desplaza del lienzo y su margen, de la composición y su forma artificiosa, hasta ocupar un lugar en el formato de una hoja o libreta.

De este modo, el trazo caligráfico y el valor inherente al texto son, para el arte conceptual, lo que la composición, la paleta de colores o la forma al arte plástico tradicional, por lo cual prestar

atención a detalles que, por mínimos que sean, expresan una variedad de significados plásticos, abona al aumento del bagaje y al análisis crítico de una forma divergente de plasticidad sensible:

Este nuevo código de autenticidad puede que no trate tanto de la naturaleza del objeto artístico como de su derrumbe. Más que construir una estética fosilizada, puede ser el punto de partida para considerar el arte como un método por el que obtener sentido. Cuando la problemática de la forma está únicamente en el material, hay siempre un objeto (...) pero eso es demasiado ambiguo y era precisamente contra esa ambigüedad contra lo que (...) se embarcó (...) una de las piedras angulares del arte conceptual. (Morgan, 2013, p. 81)

Esta *piedra de toque*, del arte conceptual, se cristaliza en el sinnúmero de textos dispuestos por artífices como Lozano, para considerar al arte y su efecto desde otro punto de vista, más reduccionista y, hasta cierto punto, más arriesgado pese a su hermetismo teórico.

Apoyar la discusión de la significación y el labor artístico de Lozano sobre una de las formas del arte conceptual, no minimiza el esfuerzo de esta investigación por continuar debatiendo su posición como artista "conceptual". Como se mostrará a lo largo de este capítulo, los ejemplos que se revisan corresponden a diversas etapas en su carrera y, si bien no se limita el análisis comparativo sobre aquellas piezas denominadas conceptuales, tampoco se desacredita su valor en tanto ejemplos claros de una faceta creativa importante en la vida de esta creadora.

Una vez realizada esta aclaración, es importante señalar que para la norteamericana, la disposición de cada anotación así como su contenido, cobran la forma de una lírica atemporal a medida que se va avizorando el conjunto total como pequeños fragmentos dentro de un conjunto más intrincado. Sus exposiciones descritas dimanan parte del contexto y las influencias que la determinaron. La valía de su labor se halla en la apreciación de estos códigos lingüísticos que se amoldaron a su subjetividad y cuya lectura pormenorizada engrandece también la apreciación y el gusto estético por este tipo de obras, pertenecientes a un periodo de trabajo cuya predilección, basada en modelos estructurales procedentes de códigos lingüísticos, implica prestar atención más allá de lo evidente, mucho más allá de lo que se encuentra expuesto. Su sentido, su forma, reside fuera del límite del objeto. (Morgan, 2013)

Los patrones caligráficos que también patentan la expresión de aquellos intereses que circundaron la obra de esta artífice permiten ampliar, a su vez, el reconocimiento de este perfil, literalmente, bocetado.

Lozano, como artista, es la suma de sus indagaciones descritas y las expresiones lingüísticas que la identificaron tanto o más, como de la forma que para ello empleó en sus transcripciones. Su caligrafía expresa las circunstancias que la determinaron y el modo en que esta influencia fue transformada por sus vivencias y elecciones.

Es necesario hacer notar que algunos de estos elementos caligráficos pueden tener su antecedente directo en la disciplina encargada de la creación y gestión de fuentes para la impresión, es decir, la tipografía, para no caer en el supuesto erróneo de que las grafías manuscritas no corresponden o dicen tanto sobre de sí, como acerca del contexto que la delimitó.

Empero, si bien esta influencia se encuentra a su vez determinada por la expresión reflexionada sobre la escritura manual, para el caso de la artista, el espectro de análisis se dilata si se observa cómo el entorno dentro del cual se desarrolló tuvo un impacto directo en esta expresión escrita y, de igual modo y con el mismo grado de importancia, sobre el desarrollo de un estilo individual manuscrito aprendido como parte de un proceso de formación académica básica.

Las fuentes de molde y el aprendizaje de un formato de escritura manual tienen un enorme peso en la conformación de un gesto caligráfico singular que es el que, en últimos términos, puede observarse en las libretas de la artista, así como también en algunas creaciones de su etapa plástica tradicional, particularmente sus dibujos.

Se emplean dos criterios para el estudio tipológico de la caligrafía en Lee Lozano: El primero corresponde a los trazos iniciales, aprendidos durante su formación elemental y empapados del influjo contextual que construyó el distintivo de su escritura cursiva, siendo esta forma la más empleada para sus dibujos e ilustraciones. La segunda pauta se encuentra más relacionada con la influencia del entorno artístico que modificó su personalidad y expresión al ingresar a la Universidad de Chicago (1948-1951).

Los estudios llevados a cabo en este recinto se convirtieron en el lugar donde emuló aquellas formas particulares de un periodo creativo único.

Dentro de este parámetro de análisis se decanta el estudio hacia las diversas agrupaciones artísticas con las cuales Lozano tuvo relación suficiente como para suponer que procuró reproducir en sus creaciones algunos de los más destacados elementos caligráficos aplicados a la plástica.

El orden comparativo que se propone surge a partir de la observación del entramado manuscrito visible tanto en las libretas de la norteamericana como en parte de sus dibujos. Limitando este último aspecto tan solo a aquellas piezas a las cuales la artista agregó texto.

3.2. Matices caligráficos en la obra de Lee Lozano.

El primer formato identificado en las libretas de la norteamericana, la cursiva manuscrita, refleja la calidad de líneas que pudo haber aprendido en sus inicios académicos por medio de manuales didácticos que durante las primeras décadas del siglo XX, tuvieron vastas repercusiones en las escuelas de formación básica de los Estados Unidos de América. (cf. Mann, 2003)

Debido a la estrecha relación del gesto caligráfico de la artista con algunas formas destacadas, tres son los compendios más importantes de enseñanza de la escritura manuscrita que se toman en cuenta para abordar el análisis en esta primera expresión gráfica.

La selección se determinó una vez confirmado el postulado de que éstos cumplen con criterios que los hacen aptos para un estudio comparativo entre las notas de Lozano y los facsímiles pedagógicos.

Los trazos representativos se analizaron en torno a las siguientes variables: Características estilísticas del movimiento manuscrito (perfil y delineado de la grafía); y temporalidad y popularidad de uso de manuales pedagógicos para el aprendizaje de caligrafía en escuelas norteamericanas. Ello conlleva al supuesto de su posible aplicación en el lugar donde Lozano estudió.

Es importante hacer notar que la última variable y su acercamiento superficial, es consecuencia de la falta de datos asequibles acerca de la escuela o escuelas donde la artista pudo haberse formado en su primera etapa de aprendizaje y por ende, se desconocen las herramientas de estudio de la caligrafía que, fehacientemente, pudo haber utilizado como parte de su aprendizaje.

Una vez realizado el análisis comparativo de la caligrafía de la artífice con las tres fuentes elegidas, el primer estilo que se detecta puede examinarse comparativamente a partir del manual caligráfico: "The Palmer method of handwriting", método de enseñanza de escritura cursiva más popular y utilizado en el territorio de los Estados Unidos desde el último periodo del siglo XIX hasta las postrimerías del siguiente.

Debido a la notoriedad de este facsímil, las consecuentes publicaciones y reediciones que sobre el mismo se realizaron, se dedicaron en su mayoría a conservar o, en algunos casos, a profundizar técnicas de ornamentación, más que a modificar esencialmente lo ya estipulado en los ejercicios básicos implementados por este método.

Gracias a esta característica de mínimas modificaciones en los subsecuentes apartados editados del manual, se hizo relativamente más sencilla la labor de estandarizar la escritura cursiva y su enseñanza por medio del movimiento de los músculos. Se prestaba poca o nula atención a la fuerza y acción de los dedos, lo que derivó en representaciones caligráficas menos ornamentadas y más concisas:

By the 1920s, the Palmer method was used in most American schools. The D'Nealian method, named by inventor Donald Neal Thurber, came onto the scene in the late '70s. While the Palmer method used "stick-and-ball" or vertical printing, D'Nealian cursive involves the connection of printed letters with "tails." (...) styles range from teacher to teacher. Those using the formal, no-tails methods usually refer to it by the supplier they use, Zaner-Bloser Inc., being the market leader. But the formal methods that succeeded Palmer, including Zaner-Bloser, are less ornate than Palmer. [Hacia 1920, el método Palmer era utilizado en la mayoría de las escuelas de Norteamérica. El método D'Nealian, nombrado así por su inventor, Donald Norman Thurber, salió a escena a finales de 1870. Mientras el método Palmer usaba un estilo de “palos y bolas” o impresiones verticales, las cursivas del D'Nealian involucraban una conexión de las letras impresa con “colas” (...) los estilos variaban de profesor a profesor. Aquellos que usaron el más formal, los métodos sin uniones de “colas”, usualmente se refieren a suplementos como el de la *Zaner-Bloser Inc.*, siendo el líder en el mercado. Pero los métodos formales posteriores al *Palmer*, incluyendo el *Zaner-Bloser*, son menos ornamentados que el manual Palmer]. (Mann, 2003, párr. 5, 6, 7)

El hecho de que algunas herramientas didácticas como el instructivo *Palmer* fueran aprovechadas más como ejercicios de regulación motriz para la mano que como parte del progresivo avance hacia una expresión manuscrita particular, abonando con esto a la depuración de los atildados ornamentos de otros manuales, conllevan a la constatación -observable por otro

lado- de que los distintivos individuales entre la caligrafía de Lozano y algunos de sus contemporáneos, son escasos y no disciernen demasiado de un parámetro general. La escasez de ornamentos hacía que la expresión se estandarizara hasta cierto punto.

Por otro lado, la popularidad de esta publicación hizo que las posteriores variantes de manuales caligráficos que intentaron imitarle, tales como el método *D'Nealian* o el *Zaner-Bloser Inc.*, por ejemplo, se consolidaran más bien por su pormenorización en el estudio caligráfico de otros elementos que, aunque identificables en el trazo de Lozano, destacan menos que la clara relación observable entre su manuscrita y lo estipulado por el manual Palmer.

No obstante, se logró encontrar paralelismos entre algunas de las formas artificiosas que se enseñaban con los métodos *D'Nealian* y *Zaner-Bloser* que se mostrarán gráficamente en esta tesis.

Regresando a la importancia que el método Palmer tuvo a nivel nacional, la mejor guía para establecer su alcance son los parámetros de comparación entre éste y la propia caligrafía de la autora.

Además, ello permite encontrar cierta homogeneidad en la calidad de sus líneas manuscritas tanto como en las de muchos artistas debido a la ya referida popularidad del método: "It is believed that by 1925, 80 percent of American schools were teaching the Palmer Method". [Se cree que hacia 1925, el 80 por ciento de las escuelas de Norteamérica estaban empleando el Método Palmer]. (Coffey, 2019, párr. 21)

Es de esta manera como puede concluirse que muchos artífices que conformaron la fuerza creativa del arte norteamericano surgido a partir de la década de 1950 se educaron, al igual que Lozano, bajo la implementación estandarizada de este tipo de manuales caligráficos que posteriormente aplicaron como una forma de expresión más, y muy particular, a sus composiciones.

El uso de breves textos en algunas obras del periodo, en las cuales se incluían detalles descriptivos, títulos o indicaciones manuscritas, revelan el dominio general de elementos cursivos que son similares en cuanto a su propuesta gráfica y su formato expresivo.

Esta conclusión se sustenta además por el parecido que surge al confrontar obras de artistas que conformaron toda una generación de egresados de la Universidad de Chicago, contemporáneos de Lozano, y quienes además formaron parte del círculo artístico que le otorgó bases expresivas a la norteamericana y que, por otro lado, al menos en un primer momento, parecían estar

desarrollando un estilo artístico estandarizado que, curiosamente, emanaba detalles caligráficos similares.

Puede observarse en los siguientes dos ejemplos, que el trazo y el delineado, en su conjunto, no disciernen demasiado unos de otros en cuanto a verticalidad, fluidez o modulación de las líneas de las letras.

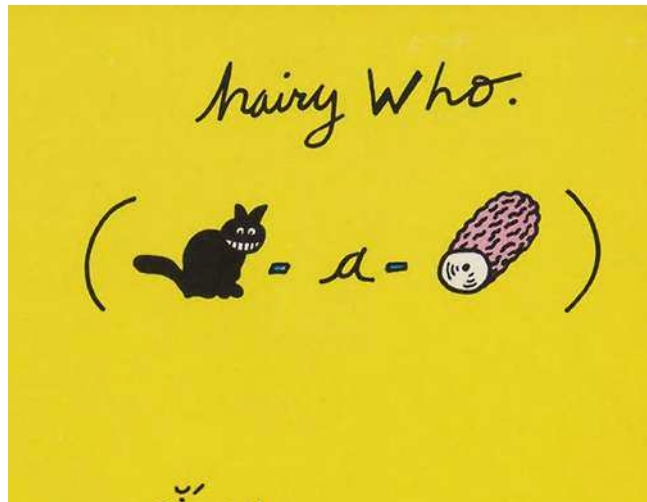


Fig 14. Jim Nutt. 1969. Hairy Who. (Detalle).

© James Falconer, Art Green, Gladys Nilsson, Jim Nutt, Suellen Rocca, and Kirl Wirsum. Recuperado de: <https://www.artic.edu/artworks/209711/hairy-who-cat-a-log>

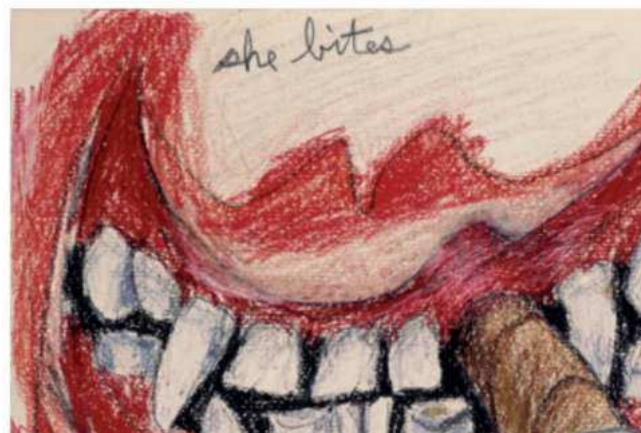


Fig 15. Lee Lozano, 1962. Sin título (detalle).

Fig 15. Lee Lozano, 1962. Sin título (detalle). Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p.13.

Si se comparan además los gestos manuscritos de Lozano con los establecidos por algunos otros facsímiles como el de la *Zaner-Bloser Inc.*, la relación se vuelve aún más estrecha. De tal modo, que es posible sugerir que Lee Lozano tuvo acceso al aprendizaje de la escritura cursiva por medio de alguno de los manuales anteriormente señalados.

Si esto es consecuencia definitiva, o no, de dicha influencia, lo cierto es que estas ediciones de enseñanza y aprendizaje de la caligrafía, con sus formatos menos rebuscados, trazos verticales más sólidos y uniones simples entre cada letra, guardan una relación próxima con el estilo personal de la estadounidense, tanto, como con el estilo de algunos otros creadores.

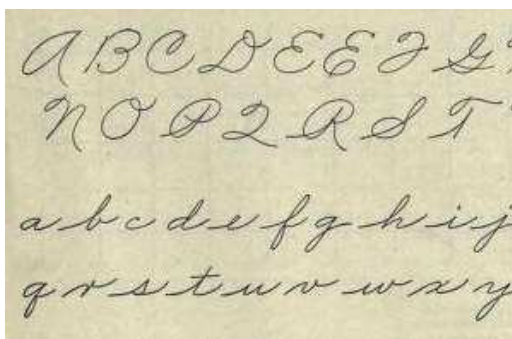


Fig. 16. The Palmer method of business writing, 1914.

No Copyright-United States. Recuperado de: <https://www.vox.com/2015/2/1/7960051/cursive-common-core>

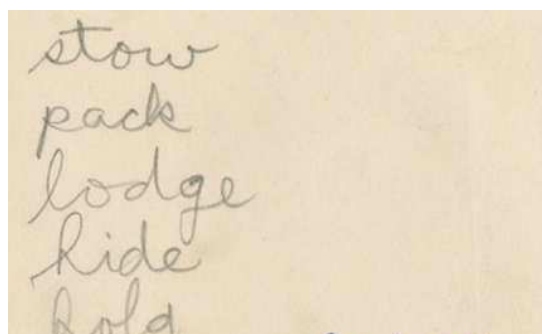


Fig. 17. Lee Lozano. Sin fecha. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/lee-lozano-slip-slide-splice-fruitmarket-gallery/>

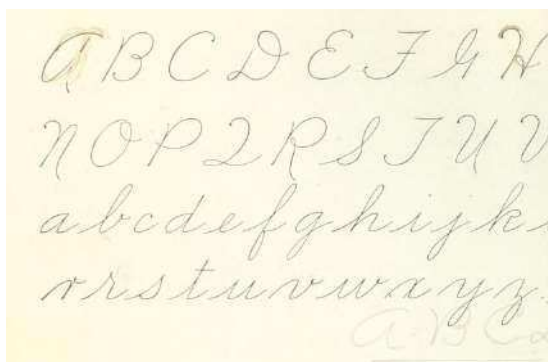


Fig. 18. Zaner & Bloser Co. 1904. The arm movement method of rapid writing. (Detalle).

Recuperado de: <https://www.iampeth.com/pdf/arm-movement-method-rapid-writing>

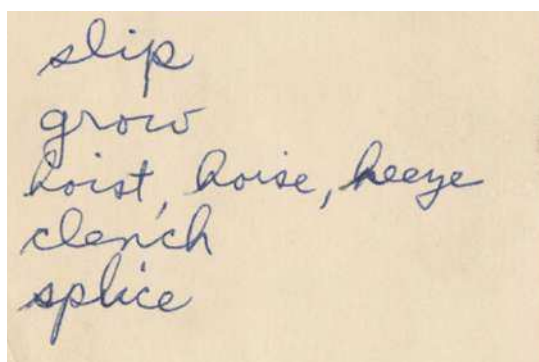


Fig. 19. Lee Lozano. Sin fecha. Sin título. © Estate of Lee Lozano.

Recuperado de: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/lee-lozano-slip-slide-splice-fruitmarket-gallery/>

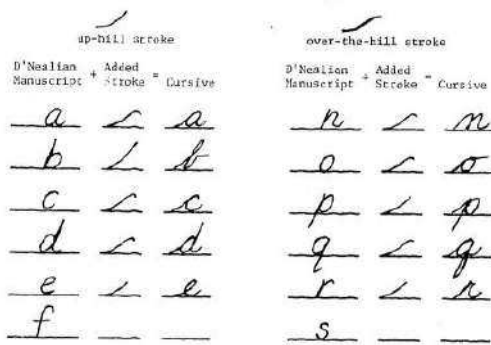


Fig. 20. D'Nealian Manuscript, 1975 (Detalle).

Copyright. ERIC Archive.

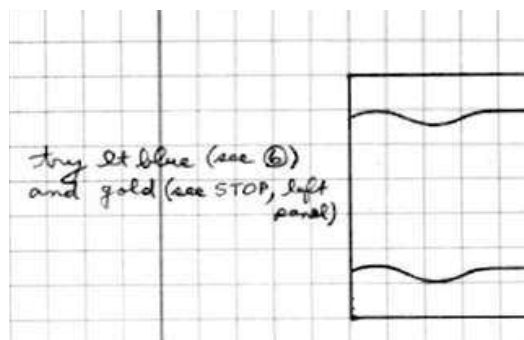


Fig. 21. Lee Lozano, 1967. Notes. (Detalle).

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de: <https://primaryinformation.org/product/lee-lozano/>

Una de las razones por las cuales es importante prestar atención a esta clase de detalles caligráficos, para el análisis de obras de autores que hicieron uso de estos modos de expresión, es que las observaciones realizadas pueden llevar al reconocimiento de ciertas particularidades del entorno que, inevitablemente termina por influir sobre la obra de cualquier creador.

Y es que el paulatino desuso en el que cayeron algunos manuales de aprendizaje de caligrafía mientras avanzaba la segunda mitad del siglo veinte, devino en la falta de un consenso general con respecto al tipo de escritura manual que debía continuar implementándose y procurándose en la formación académica de las instituciones de enseñanza en Norteamérica:

The philosophy of the 1960's and 70's was do your own thing and so some Americans thought that instruction in penmanship was irrelevant. Others believe that the increasing reliance upon computers in composition would make handwriting obsolete. [La filosofía de 1960 y 1970 era 'haz lo tuyo a tu manera' y algunos estadounidenses pensaron que la instrucción de la caligrafía era irrelevante. Otros consideraban que la creciente implementación de computadoras haría de la caligrafía algo obsoleto". (Johnson, 1984, párr. 2)

Este hecho suscitó el incremento de formas de expresión personal y su exhibición por medio de la caligrafía, entendida ahora como un rasgo de comunicación subjetivo e ilimitado en lo que a sus fuentes expresivas se refiere. Es decir, que la caligrafía, en el periodo creativo en el que Lozano

comenzó su serie de piezas dialécticas, pasó a conformar y definir una especie tradición caducada frente a la cual, el posicionamiento con nuevas formas de expresión no se hizo esperar.

A partir de lo anterior es como puede comprobarse que en el caso del análisis comparativo de la grafía más empleada por Lozano en sus libretas, a saber, las mayúsculas manuscritas con trazos fuertes verticales, lo que se percibe a primera vista es una referencia inmediata a lo que para su contexto se presentaba como más novedoso. Este tipo de trazo caligráfico muestra cierto desinterés por la legibilidad del texto, lo que conlleva a la suposición de que, como se refiere en la cita, las formas claras y tradicionales que enseñaban los manuales de escritura manuscrita, fueron rápidamente sustituidas por trazos veloces, personales y para nada homologados o estandarizados.

En esta categoría de comparación, los referentes de estudio recaen sobretodo en la cultura popular norteamericana de las décadas de 1950 y 1960.

Aunque vasta, esta influencia puede, no obstante, delimitarse. Si el origen se busca a partir de algunos de los datos esparcidos en las propias libretas, se puede entonces establecer una serie de conclusiones abiertas a observaciones posteriores.

Una de las primeras conclusiones a las cuales se llega al examinar de forma general las notas, es que los estudios que realizó Lozano en la Universidad de Chicago determinaron ampliamente la construcción de un ademán grafológico particular, ajeno a la escritura manuscrita cursiva, que debió haberse incrementado al ser esta artífice el receptáculo de más de un tipo de formato escrito expresivo empleado en el entorno del mundo del arte y que no se servía necesariamente de caligrafía cursiva como elemento común acompañando propuestas visuales de cierto estilo.

Lozano realizó estudios en el *Art Institute* de Chicago a lo largo de una década y fue precisamente durante esta que se gestaron algunas de las agrupaciones artísticas más sobresalientes de la contracultura del arte pop y psicodélico en esta ciudad.

Gran cantidad de creadores, de quienes se han señalado algunos gestos caligráficos semejantes a los de la norteamericana, también recibieron influencias de la cultura del cómic, la publicidad impresa y el entorno de la contracultura que permeaba el ambiente artístico estadounidense.

Entre los artífices que trabajaron en pequeños colectivos y desarrollaron su obra próximos al periodo en el cual Lozano realizó sus estudios universitarios, se pueden nombrar, por ejemplo, a los *Chicago School of Imagists*, *Monster Roster*, y los *Hairy Who*:

El trabajo de Leon Golub, Nancy Spero, George Cohen, Cosmo Campoli, H. C. Westermann y otros artistas que la crítica vinculó al *Monster Roster* anticipaba (...) el apego hacia la cultura popular y lo psicótico (...) se convirtieron en las señas de identidad de la *Chicago School of Imagists* (...) Westermann fue asimismo referencia ineludible para la generación de los *Hairy Who* en los años sesenta, con quienes Lozano compartió (...) una suerte de mestizaje entre surrealismo y expresionismo, así como un gusto por el lenguaje vulgar y sincopado de la baja cultura. Es innegable que la escena artística de Chicago tuvo un peso específico en su etapa de formación y marcó sus primeros pasos. (Velázquez et al., p. 14)

El trabajo de estos autores, permeado además por el ambiente que los influenciaba de forma genérica, se hace manifiesto en más de un sentido en la obra de Lozano.

Es el tipo de trazo caligráfico y la expresividad lograda por artistas pertenecientes a estos colectivos lo que más claramente muestra un ángulo de comparación sobre el cual examinar la escritura plasmada por la autora en muchos de sus dibujos.

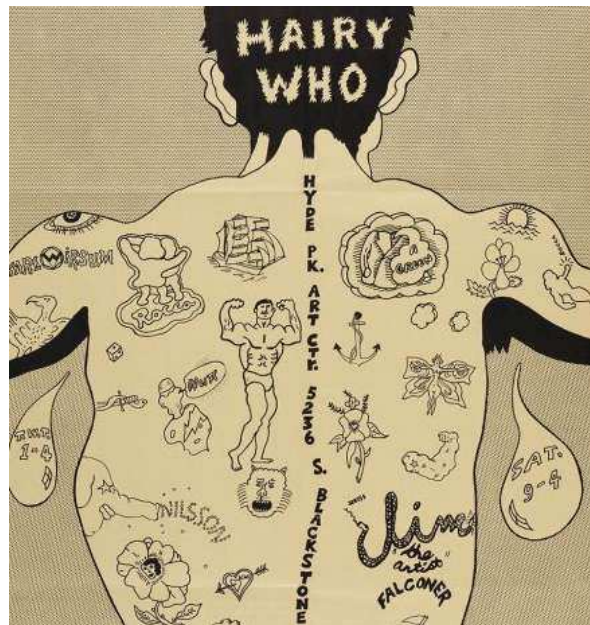


Fig. 22. Cartel para la exposición de Hairy Who. 1966. Copyright. The Art Institute of Chicago. Recuperado de: <https://elemental.com/2018/11/13/hairy-who-1966-1969-en-el-art-institute-of-chicago/>

Debe resaltarse especialmente que el influjo que los nuevos medios impresos para la publicidad tuvieron sobre la cultura estadounidense en torno a 1960, también se hizo patente en la construcción del tipo de lenguaje expresivo que comenzó a emplearse de manera cotidiana. Por lo que compete al análisis caligráfico de Lozano, este formato se fundamentó en su primera etapa artística, emulando de forma satírica la publicidad estadounidense de mediados del siglo veinte.



Fig. 23. Lee Lozano. 1962. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de:
<https://artandseek.org/2016/04/14/artist-lee-lozano-from-an-unmarked-grave-to-gallery-walls/>

La publicidad creciente del mercado de productos para consumo diario, solo por mencionar alguna de entre las muchas áreas del mercado que comenzaron a hacer uso de los diversos medios con los que ya se contaba para publicitar información impresa, formaron parte de las improntas que permearon la subjetividad de Lee Lozano, así como la de muchos otros exponentes artísticos.

La estadounidense hizo manifiesto este referente y en más de una ocasión se sirvió de su influjo para comenzar a configurar un estilo de creación plástico personal; ello, por supuesto, mucho tiempo antes de adentrarse en el arte conceptual:

En los primeros años de su carrera realiza un amplio conjunto de piezas pictóricas de estilo figurativo que podemos considerar próximas al pop art. Pero a diferencia de la línea más ortodoxa de este movimiento, estas obras (...) tienen siempre un punto de

agresividad, de ingobernable visceralidad (...) No hay en ellas ningún rastro de estetización del consumo, ni de fetichización del lenguaje mediático y publicitario. En parte esto se debe a sus años de formación en Chicago, donde había una potente tradición postsurrealista que posibilitó la emergencia de una escena pop mucho más salvaje y corrosiva que la de Nueva York o Los Ángeles. Tendencia que Lozano extremará aún más. (Velázquez et al., 2017, p. 8)



Fig. 24. Lee Lozano. 1961. Sin título.

© Estate of Lee Lozano. Recuperado de: <https://www.hauserwirth.com/artists/2812-lee-lozano?modal=mediaplayer&mediaType=artwork&mediaId=10827>.

La norteamericana no estaba alejada del tipo de influencias mediáticas que permearon a la sociedad estadounidense alrededor de 1950 y 1960; los dibujos que realizó en esta primera etapa de trabajo y que acompañó con pequeñas leyendas a modo de slogan irónico, permiten observar la mofa de la que hacía objeto a la publicidad al tiempo que exhiben un lenguaje caligráfico -plástico- de cualidades mixtas, desenfadadas y burdas.

De manera general puede concluirse que el punto de comparación para la caligrafía de Lozano -ya sea que se le tome a esta como parte de un fenómeno generacional, social o estilístico- remite, sobretodo, a un momento crucial en el cual la historia de los sistemas de escritura se estaban modificando. Cuando la caligrafía, como medio de comunicación, comenzó a ser suplantado por nuevas formas de expresión escrita, con diversas herramientas para la expresión de ideas, esta mostró su elocuencia para aquellos campos de la comunicación con una carga estética más profunda o simplemente más ligada a la expresión personal de las emociones delineadas por el puño y la letra de la personalidad escribiente:

Handwriting slowly became a form of self-expression when it ceased to be the primary mode of written communication. When a new writing technology develops (...) The supplanted technology is vaunted as more authentic because it is no longer ubiquitous or official. [La manuscrita poco a poco se convirtió en una forma de expresión personal cuando esta dejó de ser el modelo principal de comunicación escrita. Cuando una nueva tecnología de escritura se desarrolla (...) la tecnología suplantada se precia de ser la más auténtica porque deja de ser oficial o ubicua] (Gilmore, 2018, párr. 4)

Al considerar los pormenores que consigo acarrea la importancia por disponer de modelos o formas de expresión personal, se puede comprender mejor por qué algunos artífices de este periodo -como Lozano-, durante el cual se suscitaron tantos cambios a nivel social y cultura, se hubieran decidido por emplear texto para algunas de sus composiciones plásticas. Hay un dejo de belleza subjetiva detrás del uso de la caligrafía en todas estas piezas, textos o dibujos e ilustraciones, donde: "el significante, de hecho, se hunde en un signo; por ello la vaguedad del referente resulta abrumadora. La belleza, ¿es únicamente un concepto, una condición en la mente del espectador? ¿O acaso se trata de una máxima absoluta...?". (Morgan, 2013, p. 22)

La belleza de las percepciones en resonancia con estos signos caligráficos puede que solo formen parte de descubrimientos inocuos; encuentros sencillos con lo transparente del pulso y su peso delineando intimidades.

Para estas obras, la escritura dejó de ser un medio exclusivamente de uso funcional y pasó a convertirse en un elemento más de las manifestaciones subjetivas que describían el carácter sensible de algunos artífices.

Es a partir de este breve análisis comparativo que puede concluirse cómo los diversos formatos caligráficos utilizados por Lozano, de los que se sirvió para la composición de sus dibujos y *piezas*, fueron resultado de una suma de influencias externas e internas, que procedían tanto de sus primeros años de aprendizaje, como del mundo del arte; del contexto social en el cual se desarrolló una vez establecida como artista profesional y de sus propias afinidades y necesidades expresivas, tan cambiantes como el medio que la rodeaba.

3.3. Expresión desbordada.

Los múltiples cauces sobre los cuales desbocó el trabajo estético lingüístico de Lozano representan el ímpetu de una sensibilidad resignificando sus propias intenciones expresivas incluso cuando estas comenzaron a mostrarse insuficientes para su individualidad y circunstancias inmediatas. Un ánimo con miras a lo absoluto del binomio *arte-vida* se sujetaba a modelos cada vez más vaciados de sí. Sus textos, entrada a ese pequeño escenario donde el único actor es su persona, se suscriben a modo de axiomas, íntimos destellos de una personalidad inquieta de la *heteronomía indefinida* que conservaron las apariencias de su sensibilidad como único acceso hacia la *libertad de la desmaterialización*.

No funcionan estas notas como lo haría el relato de una memoria cifrada pero tampoco pueden apartarse de la sobreinterpretación hacia sí mismos.

Desperdigados, estos retazos caligráficos suponen el receptáculo de un contenido ancho que pretende escapar de la parsimonia de una conclusión definitiva: "La función de este espíritu no es contar un relato (...) sino conferir sentido en cantidades ilimitadas. Acciones, figuras, tendencias individuales (...) pueden tener, e idealmente tienen, significados múltiples" (Sontag, 2008, p. 168)

Los retazos de sus textos manuscritos, última parte de su trabajo antes de autoexiliarse del panorama artístico, se hacen manifiestos por medio de fórmulas lingüísticas consignadas en las libretas. Así, la autora fue clara acerca de la interpretación que debía recaer sobre este particular apartado de su trabajo.

La diferencia entre el acto de cada *pieza* por ella convenida y ejecutada, y su descripción, era algo que debía considerarse puntualmente bajo la siguiente estipulación:

Make a clear distinction between a piece as an act or series (set) of acts in time, & the write-up of a piece which occurs only when there is occasion to show the write-up

(either publicly or privately in the form usually of letters to individuals). [Haz una clara distinción entre una pieza como un acto o serie (conjunto) de actos en el tiempo, y la transcripción de una pieza, lo cual ocurre solamente cuando hay ocasión para mostrar el escrito (ya sea pública o de forma privada, generalmente en la forma de cartas a individuos)] (© Estate of Lee Lozano, 2018, p. 51)

De lo anterior puede subrayarse la importancia que para Lozano continuaba ofreciendo el acto de lo efímero en sí, al otorgarle a ello una primacía por sobre los "dibujos" que "bocetan" las instrucciones y su acción que, a expensas de su desaparición en el tiempo, ella estaba llevando a cabo: "All write-ups of pieces are drawings. Please note!" [Todas las transcripciones de las piezas son dibujos. ¡Por favor tomar en cuenta!]. (© Estate of Lee Lozano, 2018, p. 51)

Lo más importante continuaba siendo la encarnación de los actos que consumaban el ejercicio creativo de su devaneo estético, solitario, y el sentido que, con ello, el arte podía aportar.

No obstante, cada transcripción de estos actos efímeros resultan ser único documento y resguardo por medio de los cuales se dota de significado a los actos perdidos en un tiempo y espacio determinados. De este modo, las reproducciones escritas de las *piezas* cobran una importancia vital cuando se las considera como la consumación de hechos inasibles, imposibles de verificar.

Es tan solo su silueta lo que fue delineado por el puño y letra de la autora. Las notas son la única guía hacia una estética por ella misma codificada, referida.

Estas fórmulas escritas devienen también en una exhibición de sí y de sus múltiples intereses. Entre estos se cuentan, por ejemplo, a las ciencias físico-matemáticas y su lenguaje estricto. La norteamericana no solo acompañó su trabajo y subsecuentes devaneos con lo cuantificable con formas afines a estos campos del conocimiento sino que también intentó hacerse de un método que partiera desde estos ángulos perceptivos: "Start with a (mathematical) model then apply to special (particular) matter. Deduction, Model, Invention". [Comienza con un modelo matemático, después aplícalo a una materia especial (particular). Deducción, Modelo, Invención] (Lozano, 2019, p. 76)

Empero y pese a todo el cuidado sobre la exposición de cada una de estas fuentes, formas y su "aplicación", Lozano se mostró incapaz de alcanzar una interpretación que no fuese tan solo el reflejo de una parte de su trabajo creativo, colmado siempre de sentimientos que escapan y revelan constantemente su calidez plástica y agudo imaginario:

Throw a number on the floor, hard & straight down. It will break along the fissures of the factors. If it does not break it is a prime number. [Arroja un número al suelo, fuerte y directamente. Se romperá a lo largo de las fisuras de sus factores. Si no se rompe, se trata de un número primo]. (Lozano, 2018b, p. 81-82)

Esta suerte de códigos lingüísticos emulaban, a su criterio, el lenguaje empleado por ciencias que la autora consideraba, además de próximas a su personalidad, inherentes a la evolución activa de su *desmaterialización* abstracta del objeto.

De acuerdo a sus apreciaciones, dotar a sus textos estéticos con un modelado de este tipo, les igualaría sobre el plano de la abstracción intangible que tanto buscaba: "Speaking, writing, living tersely is a way of reducing one's language to mathematics" [Hablar, escribir, vivir austeramente es una forma de reducir el lenguaje personal hacia lo matemático] (Lozano, 2018b, p. 33)

Por diversos medios ensayó con fórmulas provenientes de estas ciencias. Procuró enérgicamente vincular su idea del arte con estas disciplinas y de ello resultó una fusión: Curiosos recuentos de lo estético plástico con sustentos basados en esquemas metodológicos cuantitativos de prueba, error, observación y comprobación:

Time does not move in a straight line. Its path traces the form of a helix. At the beginning of one's sense of time the helix is larger. As time passes, its path moves in a tighter and tighter spiral. [El tiempo no se mueve en una línea recta. Las huellas de su trayectoria forman una hélice. Al principio la sensación personal del tiempo es la de una gran hélice. Mientras pasa el tiempo, su camino se convierte en una espiral cada vez más y más apretada]. (Lozano, 2019a, p. 20)

Muchas de estas descripciones formuladas revelan a la personalidad cuyas indagaciones, incluso cuando logran extenderse con firmeza hacia otros campos del pensamiento, no dejan de lado el distintivo artístico, palpable en muchas de sus acepciones.

Lozano fabricó, con muchas de estas pequeñas sentencias, una provocación: La correspondiente al lirismo plástico que descubre su asombro frente a mayúsculas incógnitas científicas y obsequia con ello la revelación desde otro ángulo, el cambio de perspectiva en el juego del conocimiento y reconocimiento:

There are no straight lines in the structure of an atom. What color is the space inside an atom, or inside the nucleus of an atom? [No hay líneas rectas en la estructura de un átomo ¿De qué color es el espacio dentro de un átomo, o dentro del núcleo de un átomo?]. (Lozano, 2019a, p. 49)

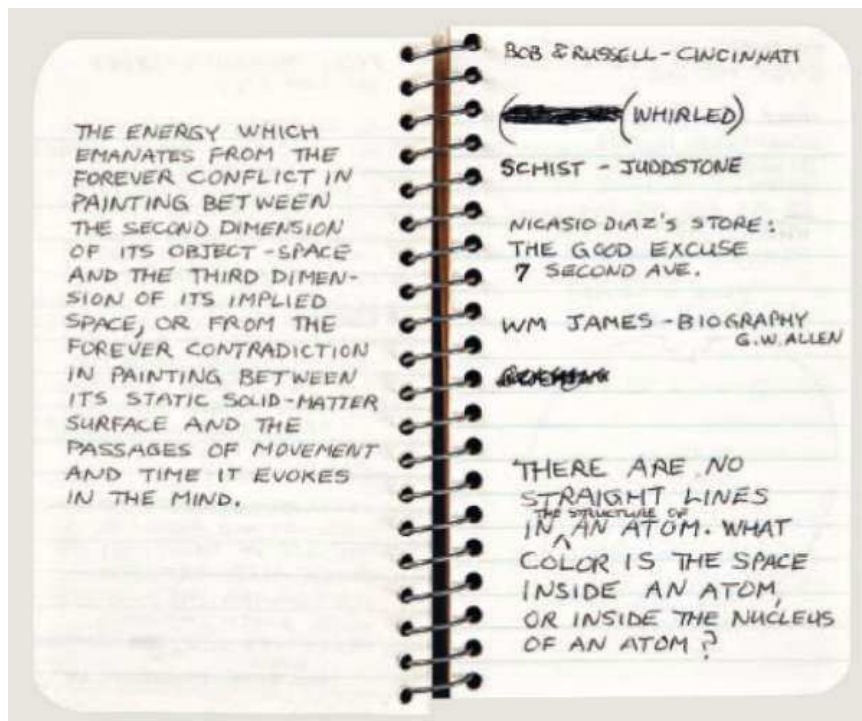


Figura No. 25 Lee Lozano. 1968. Sin título.

Recuperado de: © Estate of Lee Lozano. Lee Lozano, Forzar la máquina. Borja Villed Manuel. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 30.

La pendiente que va del arte hacia la ciencia y viceversa, es para Lozano una preocupación activa que, aparentemente, termina por imponerse y se extiende sobre toda su labor: "Making art is the greatest idea of all. Making science is the greatest act of all". [Hacer arte es la mejor idea de todas. Hacer ciencia es el mejor acto de todos] (Lozano, 2019a, p. 40)

No obstante, sus ensayos no parecen haber abandonado realmente el halo de intuición por medio del cual su trabajo deviene en una suerte de hibridación entre supuestos casi líricos, que

ornamentan una idea de la ciencia con nominaciones conceptuales poco sensatas, casi fantasiosas: "Continue to work on gettin rid of gravity" [Continúo trabajando en deshacerme de la gravedad]. (Lozano, 2018b, p. 47)

Es precisamente con este cerco y fulgor expresivo con el cual la norteamericana se asoma hacia otra forma de comunicar su sensibilidad dispendiosa y que se identifica más fehacientemente con el matiz descriptivo de un lenguaje pretendiendo ser ponderado como conocimiento puramente abstracto. Lozano escinde su sensibilidad para modelar con los sobrantes un discurso que se interroga constantemente, se define o, más bien, pierde su opaca definición y que finalmente se comprende como causa y efecto, maquinaria de leyes exactas a las cuales aspiraba a llegar para romper, con el artificio del pensamiento plástico:

With its richest part, human flesh. Human flesh is unique in that it contains the highest info content per sq., inch of any matter in the universe. I am thinging of flesh as an intriguing material with perhaps grease being the "key" to living matter. Body = Machine. [Con lo más abundante de sí, la carne humana. La carne humana es única porque contiene la mayora cantidad de información al cuadrado de cualquier materia en el universo. Estoy pensando en la carne como un material intrigante siendo, tal vez, la grasa la "clave" de la materia viviente. Cuerpo = Máquina] (Lozano, 2018b, p. 23)

En apariencia, parte de esta constante reflexión impulsó a Lozano a trazar su senda por medio de direcciones y señales prestadas desde territorios que, a su parecer, bien podrían encauzar su devenir creativo al imponerse como concepciones inesperadas que la nominaban tanto como a su labor artística.

Finalmente, esta autora consiguió, quizá, designar un punto de encuentro entre sí y esta lógica comprobable, sopesando sus actuaciones e interrogantes. Este es el modo en que Lozano construyó hacerse con nuevas aproximaciones y que le propiciaron la abstracción requerida para alcanzar su evanescencia definitiva.

3.4. Lirismo plástico.

Si lo lírico: "es el sentimiento: la intuición es en verdad tal sólo porque representa un sentimiento y sólo por él y de él puede surgir" (Abbagnano, 1986, p. 750) y, si de este modo

pretende hablarse del talante lírico en Lozano, tal nominación es solamente igualada con mayor evidencia cuando las notas de la artífice toman la forma de una confesión imaginativa, más bien ceñida y, podría afirmarse, incluso más depurada que el resto de sus textos:

Idea that cannot be drawn: Make a painting with transparent paint that has same density and viscosity as oil paint. Apply with brush, retain grooved texture. Possibly combine with opaque paint, or use opaque paint as a second "color". Observe effect of dust over period of time. (If dust enhances surfaces of paintings now, effect of dust on transparent paint surface could be even more interesting.) Try transparent paint over white or tinted ground, then an area of opaque paint over transparent paint, and so on to observe "spacial" effect. Is there such a product? Yes. [Idea que no puede ser bocetada: Haz una pintura con pigmento transparente que tenga la misma densidad y viscosidad que la pintura al óleo. Aplica con brocha, mantén la textura estriada. Posiblemente combina con pintura opaca, o usa pintura opaca como segundo "color". Observa el efecto del polvo después de un periodo de tiempo. (Si el polvo realza las superficies de las pinturas ahora, el efecto del polvo sobre la pintura transparente podría ser más interesante.) Prueba con pintura transparente sobre una superficie entintada, luego un área de pintura opaca sobre pintura transparente, y así consecutivamente para observar el efecto "espacial". ¿Existe tal producto? Sí]. (© Estate of Lee Lozano, 2018, p. 5)

La intuición es al trabajo de Lozano lo que la revolución *libertada* a su particular idea del arte, es decir, lo uno es inexistente sin el ejercicio de lo otro. La artífice parece intuir un escape creativo, ensoñado en el trazo onírico de formas estéticas inaprensibles, cuyo eco, resguardado por medio del lenguaje, rezuma la fabricación de una intentona por revitalizar la cotidianidad con figuraciones complejas:

Idea for a novel: Write a novel on loop of paper (like a film loop) so that it can be read starting at any point on the loop, that is, so that it has no beginning, no middle and no end. For a more complex work, write it on a moëbius strip. [Idea para una novela: Escribe una novela sobre un lazo de papel (como el de una cinta de película) para que pueda ser leído empezando desde cualquier punto del lazo, esto es, para que no tenga

principio, ni desarrollo ó final. Para un trabajo más complejo, escribe sobre una banda moëbius] (Lozano, 2019a, p. 46)

Esta especie de ensueños subjetivos demuestran la cercanía de la autora con un tipo de lenguaje más esmerado y ciertamente mucho más delicado. Podría incluso afirmarse que la suavidad de algunas de estas sentencias lenifican el tajante método que eligiera para llevar a cabo su *desmaterialización* y evanescencia subjetiva.

Además de los motivos que explícitamente hacen alusión a sus emociones más consistentes, el lenguaje lírico que se desgaja aparte en sus notas, parece conservar también la esencia reservada de su carácter:

The ultimate metaphor is a mirror (...) A mirror is perhaps as close as you can get to the idea of something being the same as something else. Yet different". [La última metáfora es un espejo (...) Un espejo es quizá lo más cercano que se puede estar de la idea de algo siendo lo mismo como otra cosa. Y, sin embargo, es distinto]. (Lozano, 2019a, p. 5)

Un talante que refiere a la multiplicidad de instantes yuxtapuestos, interconectados, interpretados y sobreinterpretados por ella misma.

De este modo, puede señalarse además que la última parte de su carrera, coincidente con sus lienzos abstractos, ya hacía notorio el ritmo de adjetivos con los cuales era capaz de definir su labor y que no la limitan a un tecnicismo de formato específico u ordinario: "Sparkling glittering spicy-brown stone. Flakes were metallic powdery spice-brown (slightly lighter) to jet". [Brillantina burbujeante piedra café-especiado. Copos que fueron el polvo metálico del café-especiado (ligeramente encendido) salpicado. (Lozano, 2018a, p. 12)

Es precisamente la intuición, que dotaba a sus actos con las peculiaridades del sentimiento recogido, lo que consigue circunscribir mejor su quehacer como artífice de la emoción:

I have sensation of space-time-matter moving along a curved path as though it were rushing around a corner to the left. My loft, the matter which it contains & the space-time it moves in is curving to the left. This sensation is so strong that I move the table

in my studio to a position that is right-angled to the axis of movement. (...) That movement is curving to the left (...)The two movements reinforced each other rather than canceled each other out. [Tengo la sensación del espacio-materia-tiempo moviéndose a lo largo de un camino curvo como si estuviese apresurándose alrededor de una esquina hacia la izquierda. Esta sensación es tan fuerte que muevo la mesa de mi estudio a una posición con un ángulo a la derecha del eje del movimiento (...) El movimiento es curvo hacia la izquierda (...) Los dos movimientos se refuerzan entre sí en lugar de cancelarse el uno al otro. (Lozano, 2018a, p. 55)

Lozano entabla un diálogo introspectivo en esta variante de su expresión escrita. No se refiere tanto a la transcripción de sentimientos bocetados, por medio de composiciones plásticas, como de su expresión misma, empleando para ello el mínimo de recursos escritos. De este modo, el dibujo de su emoción es un trazo caligráfico que contiene la profundidad ponderada, tersa y tenue de la que adolecen sus dibujos y pinturas.

El "amor por las ideas", que proclamara al iniciar la recopilación de sus procesos creativos por medio de textos ya desde la primera de sus libretas, ocupa en estos extractos desperdigados el lugar central de un acto consciente.

Si a la *heteronomía indefinida* se la ha intentado precisar en este trabajo como a una voluntad esquiva, carente de marco o receptáculo alguno capaz de contener los impulsos instintivos irreprimibles que la acometen, se sumaría a esta categoría una expresión singular, nítida y fulgurosa en su cualidad lírica.

Se trata de la misma consciencia que consumó paulatinamente el escape de su sensibilidad quizá demasiado ensimismada como para concebir otra posibilidad de acción que no fuese aquella que debía ser vista: "Body, like photons, changes under observation" [El cuerpo, como los fotones, cambia si está siendo observado] (Lozano, 2018a, p. 34) fascinada a un mismo tiempo con su soberana capacidad autónoma: "I must come to the conclusion that my body has a mind of its own" [Debo concluir que mi cuerpo tiene mente propia] (Lozano, 2018a, p.4) y dispuesta al encuentro con la nada que la representaría sin límites morales; lejos, muy lejos y más allá del bien y el mal: "Either nothing has meaning or everything has meaning" [O nada tiene significado ó todo lo tiene] (Lozano, 2019a, p. 5)

El discurso poético que acompaña algunas sentencias de esta artífice, portenta la forma de un deseo inacabado.

Es su propio código, privado, formulado y pausado a medio camino con el subsecuente silencio que este cortocircuito del ritmo acarrea: "A bit is the minimum amount of information needed to remove the uncertainty between yes and no" [Un poco es la mínima cantidad de información precisada para remover la incertidumbre entre sí y no] (Lozano, 2019a, p. 58)

Es por ello que resulta difícil referir fehacientemente estas sentencias diseminadas en cuanto a qué acontecer o momento de su cotidianidad aluden. Se las recibe en cambio como tajos sellados de una expresión desbordada que define la multiplicidad de significados que pueden atribuirse a la idea abstracta de su pensamiento, de sus impulsos e instintos prolongándose indefinidamente.

Esta última categoría en su lenguaje escrito contiene la sustancia más maleable a la ductilidad que la emoción precisa.

Por tanto, no es imposible encontrar la coyuntura entre su acción evanescente, con toda su carga efímera, y el resultado "dibujado" de estas piezas. Pero los campos que Lozano abre a la percepción son tan vastos como los múltiples sentidos avocados al significado de sus intereses que finalmente describen parte de su obra: "Discover a place to tangent the ear where the sound of the city can be heard, a "sound" telescope. Visual windows are not enough". [Descubrí un punto tangente para la escucha, donde puede oírse el sonido de la ciudad, un telescopio "sonoro". Las ventanas visuales no son suficientes]. (Lozano, 2018b, p. 10)

Los "dibujos" caligráficos de Lozano testifican la ulterior frontera para una determinación artística en busca de su desintegración física como preludio a su ocupación estética y total sobre y dentro de cada resquicio de lo cotidiano. Un espacio y tiempo no exento de contradicciones apremiantes, *heteronomía indefinida* siempre al borde y sobre su propio dinamismo imparabile. Un entramado vital: "como campo de conflictos entre el artista y su mundo, de poéticas de la diferencia y la ruptura" (Juanes, 2010, p. 87)

La polivalencia en los significados y figuraciones de los textos de Lozano también implican una sujeción. Por un momento, el ahora extinto halo de su aura subjetiva y objeto de su obra, se descifran sobre un plano etéreo, demasiado extenso como para cercenar su ambigüedad disruptiva, un horizonte amplio emanado de una sola sensibilidad: "pero el espacio es ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros (...) callejones sin salida y calles de un solo sentido. Realmente, demasiadas posibilidades." (Sontag, 2008, p. 125)

Y sobre el relato variopinto de su emoción cifrada, Lozano y su obra física adoptaron la multiforme presentación de un texto, pensamiento y devenir expreso del arte *desmaterializado* al borde de su desaparición definitiva.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente análisis se ha venido haciendo énfasis en el hecho de que la obra de Lee Lozano representa más que la sencilla nominación de un estilo artístico (arte conceptual) que pasa por alto el alcance subsecuente de toda una labor que desbocó sobre un parangón de silencio, cuyas consecuencias pueden observarse si se atiende también a la ruptura que esta autora efectuó ya no tan solo para efectos de sus vínculos con el mundo del arte, sino también con respecto a la extensión superlativa que esta escisión provocó sobre su propia persona.

Lozano entregó a la posteridad una serie de documentos manuscritos y gráficos importantes, jirones de ideas transcritas que patentan la concepción eidética de su trayectoria última; por otro lado, su acto de consumación o *desmaterialización* subjetiva, una vez alcanzado el ideal estético del *arte-vida* en su totalidad y al que puede revisársele tan solo de forma póstuma y dentro del cual, además, se observa que hacía mucho tiempo atrás esta creadora había determinado –gestado con bastante antelación- la consecuyente ejecución de su más grande obra y de un trabajo íntimo, manifiesta el acto más drástico de la pintura sin lienzo ó la escultura sin formato: El aparente vacío del arte sin objeto, sin autor ó, la *heteronomía indefinida* de una subjetividad específica.

Al desasirse del objeto, Lozano desbocó su emoción sobre el receptáculo de límites ceñidos únicamente por medio del pensamiento escrito, hasta que su obra fue a parar definitivamente sobre un tiempo esfumado, cuyo único soporte era la propia artífice, sus experiencias y sus recuerdos.

Las consignas de quienes la rodearon y los testimonios recogidos y documentados gracias a estas últimas relaciones establecidas, forman parte de las pequeñas puertas de acceso que aproximan el estudio de la vida y obra de Lee Lozano hacia escenarios más reales o al menos poco más esclarecidos.

La *heteronomía indefinida* en Lozano es ese suceso o multiplicación de sucesos que demuestran cómo y hasta qué punto un deseo, una intención apenas esbozada, son capaces de provocar consecuencias insalvables después de que su cauce ha sido señalado y las aguas desbocado más allá de los márgenes.

Se contrapone su voluntariosa creación, como intento de la *autonomía* sobre sí, a los cientos de pequeños momentos que la configuraron y que se rindieron al tiempo -extenuados- y entorno particulares que le dieron un cuerpo al que prefirió *desmaterializar*.

Esta yuxtaposición de contrarios, de razones comprobables o simples figuraciones, es el resultado de un análisis que arroja finalmente el oxímoron que acompaña indefectiblemente al delineado característico de esta personalidad.

Esta artista define el tiempo exiliado de su propio tiempo, una idea, una burbuja asincrónica del tiempo-espacio renegándose una y otra vez hasta alcanzar su completa disolución, su *libertad* emancipadora.

Puede concluirse que el suyo fue un camino a la inversa, sin progreso, porque se trataba de la disminución de los actos y las formas de la *desmaterialización*.

Sobre la silenciosa, evanescente introspección, recogió su quehacer por el arte y la práctica estética invisible que la configurarían para ayudarla en su: "progresión (...) interiorizada como una metodología que sólo se puede cancelar a sí misma". (Morgan, 2013, p. 79)

La "esteta solitaria" (cf. Lozano, 2018) se ocultó, desapareció del radar del arte durante algunas décadas e hizo con su cotidianidad una pieza artística sujeta a conceptos y reflexiones que contribuían a la convicción plena de estar llevando a cabo, sólo por esto, únicamente con esto, un acto revolucionario.

Quizá, fue incapaz de observar que, dislocada de su propio escenario vital, Lozano se encontraba: "ante la imposibilidad de un lugar en el mundo" sin otro escape "que crearse uno propio, y esto sólo es posible en el orden de lo imaginario, de lo simbólico: imaginar, escribir, ingresar en el mundo de la letra (...) como requisito para darse muerte". (Cháves, 2014, p. 43)

Por esta razón Lee Lozano dispuso las herramientas, los medios necesarios para finiquitar su estética *desmaterializada*, su *arte-vida*.

Así que inflamada y sobre sí revolucionada se avizó a lo lejos el estallido final: La obra preparaba su detonación.

Porque: "El arte será redentor cuando, como el cuerpo redimido, se trascienda a sí mismo, cuando no tenga órganos (géneros), ni partes distintas" (Sontag, 2008, p. 67). Y Lozano contribuyó a su propia trascendencia por medio de la soledad desmesurada y su silencio evanescente.

Por medio de su *heteronomía indefinida* el arte la redimió y, mientras tanto, su vitalidad sería el sustento estético único, o nada lo sería:

But in fact if I did not live with my own art I would live with other people's art and if I did not live with art I would live with nothing [De hecho, si no viviera de mi propio

arte, viviría del arte de otras personas, y si no viviera con arte, viviría con nada] (Lozano, 2019a, p. 65)

"Vivir *con*", y no *sin* nada. A ello se limitaba la resolución final de Lozano, su *heteronomía indefinida* sin miedo al vacío, al bien, al mal, sin auxilio o consuelo aparentes. Fuera de sí, lejos o, quizá y, de hecho, únicamente consigo misma.

Se ha mostrado ya, a lo largo de este documento, que si la evanescencia de Lozano fue definitiva y con ello todas las circunstancias que la impulsaron hacia esta dirección, el corte sobre su propia subjetividad, en cambio, fue profundo, mas no tajante.

La disminución recayó sobre la línea de su trayectoria profesional y personal paulatinamente.

Conviene subrayar este hecho una vez más, así como la idea de que, en un primer momento de su decisión, la autora se manifestó en contra del principio que subyace a la remisión de los productos del arte hacia un mercado que especula sobre su valía y que también los consume lentamente al retirarles el fulgor transparente que detentan como creaciones provenientes de subjetividades de carne y hueso.

Es al reflexionar sobre este punto una vez más, que la decisión de la artífice no puede referirse de otro modo que no sea por medio de una dramática exposición en el sentido de que revela la crisis privada de la volición estética y su preferencia por lo trascendente en contraposición a la volatilidad de un mercado que consume para desechar. Su prelude no pudo ser otro que el del derrocamiento de un supuesto, de un portento palpitante a través de un método total.

El devenir particular de Lozano no se entiende si no se toma en cuenta esta idea *desmaterializada* que, por otro lado y como ya ha sido referido, detentaba un fuerte rechazo por la mercantilización del arte anticipándose a su efecto:

Tras la pasión moderna llega el desencanto de la duda. ¿Realmente es posible mantener el progreso como meta?, ¿a costa de qué? La razón es más dudable que nunca, pues nos percatamos que siempre partimos de presupuestos parciales, convenciones como la historia misma, ahora vuelta sobre sí. El desgaste del idealismo ha tocado también al arte, y su deriva en el mar del comercio parece inevitable (Peraza et al, 2015, p. 40).

Por esta razón, ya el solo hecho de buscar una suerte de refugio tras la idea de la *desmaterialización*, la forma de salvaguardar la esencia inasible, casi mítica del arte y sus productos físicos, muestra ya los alcances a los que estaban dispuestos a llegar algunos artífices como Lozano a mediados de la segunda mitad del siglo veinte, cuando los estragos de la volatilidad y especulación sobre los bienes artísticos comenzaron a evidenciarse con mayor estruendo. (cf. Morgan, 2013)

Es por ello que el prodigio y al mismo tiempo la tragedia más acuciante del acto evanescente de Lozano es que, de acuerdo a sus propias elucubraciones, debido a su binomio *arte-vida*, debido también a su subjetividad, a su cuerpo y, en una palabra, a todo su devenir -en tanto generador de experiencias estéticas-, era todo en ella proclive a un acecho por parte del mismo sistema que apostaba contra su *libertad* personal.

La única alternativa que le quedaba entonces, era la revolución. La trascendencia por medio de la *desmaterialización* subjetiva.

Este objetivo, no obstante, recayó indefectiblemente sobre sí hasta convertirse en un soliloquio desdibujado y: "ante la imposibilidad subjetiva de explicar la libertad de la voluntad" (Kant, 2003, p. 72) Lozano optaría por evanescer su propia libertad al atreverse a soltar, de a poco, el cuerpo estético que durante algún tiempo fue capaz de considerar en tanto portador o creador de experiencias artísticas subjetivas.

Pero una vez limadas las asperezas que le impidieron a su pensamiento correr *libremente* sobre la trascendencia que prescindiría del cuerpo estético, el caos se hizo manifiesto: Pudo acontecer.

La falta de regulación se hace innecesaria cuando a la materia y a sus compuestos se les deja ser libremente. Sin restricciones, solamente así se asume esta *libertad* absoluta que detenta la subjetividad de una *heteronomía indefinida* carente de moral o deidades, perfectas concepciones a las cuales subyugarse, colmada en cambio de deseos y voluptuosidad imperfecta, irrisoria, desconsolada aunque dotada con un portento estético inabarcable. Vacío estético puro sin objeto que lo manifieste o razón que lo conciba. Vacío y no otra cosa. Vacío y nada más.

Sin *autonomía*, la subjetividad sujeta a la indiferencia y, entonces, ya en ese punto, todo puede ocurrir: Los deseos corren y se esfuman, o se inflaman *liberados*, en aparente caos,

indiferentes y siempre iguales: "Without differences there is entropy". [Sin diferencias, hay entropía]. (Lozano, 2019a, p. 32)

Porque la cualidad de la entropía bien puede pasar a denominar algunas de las acciones de Lozano si a estas se les interpreta como el: "sentido en los fenómenos, o sea su irreversibilidad en el tiempo (...) la muerte (...) por la degradación total de la energía (...) la llegada al *maximum*". (Abbagnano, 1986, pág. 414). Una acción apasionadamente recogida que desgastó la subjetividad hasta su muerte; que soportó la creación activa, estética, de la artista Lee Lozano en su juego crudo de la *desmaterialización*.

Alejada y rebasada por un tiempo que ella misma desestimaba, así fue como esta autora se encaminó hacia lo desconocido.

A la espera y sin un estilo como forma o fuente de referencia aunque con una obra que, aún: "abre la posibilidad de plantearse cómo puede la forma desmaterializada incitar los sentimientos". (Morgan, 2013, p. 14).

Lo que Lozano hizo de sí fue un concepto vivo del arte que continúa desafiando categorías porque: "cuando el arte se inscribe en el cuerpo (...) la piel del artista se utiliza como material o soporte del arte". (Juanes, 2010, p. 260)

¿Qué sentido tiene una obra que ha desaparecido? ¿Dónde reside el aura de una subjetividad que se proclama como acto estético y que vive el arte hasta sus últimas consecuencias como si su aura se inflamara con una presencia ausente?

Lozano quizá nunca fue realmente dueña de sí o de su voluntad creativa y por tanto el desfase sobre su persona le permitió consolidar, más fácilmente, lo que no todos los artistas que abanderan el criterio de lo limítrofe, que trastocan las lindes de lo subjetivo, cruzando la frontera entre arte y vida, logran acometer.

Lee Lozano dejó un sinnúmero de cabos sueltos que no hacen sino alimentar la cantidad de interpretaciones con las cuales pueden circunscribirse su vida y su obra.

Empero, su expresión escrita sí parece apuntalar frecuentemente reflexiones que repiten constantemente lo que, puede aventurarse, llegó a consolidar en tanto discurso artístico:

Maybe the idea of 'destroy in order to create' is fallacious. Overlap or overlay works just as well most of the time and leaves something for the archeologists to play around with" [Tal vez la idea de 'destruir para crear' sea una falacia. Lo mismo para los trabajos

superpuestos o cubiertos que, la mayoría de las veces dejan algo para que los arqueólogos tengan con qué jugar] (Lozano, 2019a, p. 42)

La destrucción es parte de un juego; la desaparición, en cambio, es un momento con el encuentro artístico recordándose.

La destrucción a cambio de la creación subjetiva y sobre la posteridad un registro de ruinas con las cuales recordar recuentos estéticos.

La desaparición, no la destrucción.

La entrega de la voluntad a cambio de una estética vital, inmanente.

Referencias.

- © Estate of Lee Lozano. (2017). *Lee Lozano: Notebooks 1967-70*. New York, USA: Szaransky.
- © Estate of Lee Lozano. (2017). *Lee Lozano: Notebooks 1967-70*. New York, USA: Szaransky.
- 1, P. B. (2019). New York, USA: The Estate of Lee Lozano and Karma Books.
- Abbagnano, N. (1986). *DICCIONARIO DE FILOSOFÍA*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Apollo Magazine. (marzo de 2018). *Apollo The International Art Magazine*. Recuperado el 13 de junio de 2020, de What's on: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/lee-lozano-slip-slide-splice-fruitmarket-gallery/>
- Applin, J. (2016 de october de 2016). Hard Work: Lee Lozano's Dropouts. © *October Magazine*, 75-99.
- Arya, R. (2014). *Abjection and Representation An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Palgrave Macmillan.
- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. México, México: PAIDÓS.
- Bataille, G. (2013). *Las lágrimas de Eros*. México, D.F., México: Tusquets Editores México S.A. de C.V.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Brusatin, M. (2006). *Historia de los colores*. Barcelona, España: Paidós.
- Chaves, J. R. (2018). *Gótico imaginal*. Santiago de Querétaro, México: Rialta.
- Coffey, J. (20 de agosto de 2019). *The Gazette*. Recuperado el 16 de diciembre de 2020, de The Gazette: <https://www.thegazette.com/subject/news/community/cedar-rapids-man-created-palmer-method-of-handwriting-taught-to-millions-history-happenings-joe-coffey-20190820>
- Constantine, M. (2014). The Story of Lee Lozano And Other Trickster Figures. *Artículo*, 14.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. D.F., México: Artemisa, S. A. de C. V.
- Etymonline. (s.f.). *Etymonline*. Recuperado el 14 de julio de 2019, de <https://www.etymonline.com/word/church>
- Flahault, F. (2009). *¿Quién eres tú?: Identidad y relación*. sequitur.
- Forigua Rojas, E. (2008). Guerras de hoy y de ayer: las guerras de Vietnam e Irak. *Papel Político*, 13 (2), 567-614.
- Francisco Sierra Caballero, J. A. (2019). *EPISTEMOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN Y CULTURA DIGITAL: RETOS EMERGENTES*. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.

Gershon, L. (7 de enero de 2019). *JSTOR* . Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de JSTOR Daily: <https://daily.jstor.org/when-buddhism-came-to-america/>

Han, B.-C. (2015). *Filosofía del Budismo Zen*. Barcelona, España: Herder.

Heller, K. (2 de septiembre de 2018). *The Washington Post*. Recuperado el 07 de noviembre de 2019, de https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/from-punishing-to-pleasurable-how-cursive-writing-is-looping-back-into-our-hearts/2018/08/31/aa180b9c-aa06-11e8-a8d7-0f63ab8b1370_story.html

Internet Archive. (03 de 09 de 2008). *Internet Archive*. Recuperado el 13 de junio de 2020, de <https://archive.org/details/cdl>

Internet Archives. (15 de 04 de 2015). *Internet Archives*. Recuperado el 13 de junio de 2020, de https://archive.org/details/ERIC_ED169533

Isaacs, D. (26 de septiembre de 2018). *Chicago Reader*. Recuperado el 13 de junio de 2020, de Chicago Reader: <https://www.chicagoreader.com/chicago/hairy-who-art-institute-preview/Content?oid=58892136>

Jiménez, J. (2004). *Teoría del arte*. España: Tecnos.

Johnson, S. (8 de enero de 1984). *The New York Times*. Recuperado el 17 de diciembre de 2020, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/1984/01/08/education/whatever-became-of-palmer.html>

Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Londres, Inglaterra: PHAIDON PRESS LIMITED .

Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. D.F., México: Editorial Itaca.

Kant, M. (2003). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres; Crítica de la razón práctica; La paz perpetua*. México, D. F., México: Porrúa.

Koch, A. (May de 2015). Gestures of Disappearance, Once More. *Catálogo de Exhibición* , 5 (4) , 41. Alemania: Bergen Kunsthall.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror*. New York, USA: Columbia University Press.

Lauretis, T. d. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* . Madrid, España: horas y Horas.

Lehrer-Graiwer, S. (2014). *Lee Lozano: Dropout Piece*. London, UK: Afterall Publishing.

Lippard, L. R. (2001). *Six Years: Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles, California, USA: University of California Press.

- Lozano, L. (2006). *Drawings*. Suiza: Barry Rosen, Jaap van Liere, Gioia Timpanelli.
- Lozano, L. (2019a). *Private Book 1*. Nueva York, E.U.A: The Estate of Lee Lozano and Karma Books, New York.
- Lozano, L. (2018a). *Private Book 4*. New York, USA: The Estate of Lee Lozano and Karma Books.
- Lozano, L. (2018b). *Private Book 5*. New York, USA: The Estate of Lee Lozano and Karma Books.
- Lozano, L. (2019b). *Private Book 6*. New York, usa: The Estate of Lee lozano and Karma Books.
- Lozano, L. (2019c). *Private Book 7*. New York, USA: The Estate of Lee Lozano and Karma Books.
- Lozano, L., Velazquez, T., & Applin, J. (mayo de 2017). Lee Lozano Forzar la máquina. *Catálogo de obras* . Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Müller-Westerman, I. (2010). *Moderna Museet*. Recuperado el 5 de septiembre de 2020, de Moderna Museet: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/lee-lozano/full-article/>
- Mann, L. (5 de enero de 2003). *Chicago Tribune*. Recuperado el 15 de noviembre de 2019, de Chicago Tribune: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2003-01-05-0301050331-story.html>
- MODERNA MUSEET. (2019). *MODERNA MUSEET*. Recuperado el 14 de julio de 2019, de Lee Lozano's Investigations: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/lee-lozano/full-article/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2019). *Museo Reina Sofía*. Recuperado el 14 de julio de 2019, de Museo Reina Sofía. Repensar Guernica: <https://guernica.museoreinasofia.es/agente/art-workers-coalition-5260>
- Nancy, J.-L. (agosto-septiembre de 2008). El deseo de las formas. (G. Michaud, Entrevistador, & E. Biset, Traductor)
- Robinson, H. (1998). *Más allá de los límites, feminidad, cuerpo, representación*. Katy Deepwel.
- Rondeau, J. (1998). *LEE LOZANO/MATRIX 135* . CONNECTICUT, USA: WADSWORTH ATHENEUM .
- Rosset, C. (2014). *LO INVISIBLE*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. (Paidós, Ed.) Madrid, España.
- Salazar, A. (1955). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.

Siegel, K. (2001). Making Waves: The Legacy of Lee Lozano. *Artforum* (2), 120-127.

Smith, R. (18 de octubre de 1999). *The New York Times*. Recuperado el 29 de agosto de 2020, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/lee-lozano-68-conceptual-artist-who-boycotted-women-for-years.html>

Smithsonian Libraries. (s.f.). *Smithsonian Libraries*. (N. York, Chicago, O. Portland, & I. :. Cedar Rapids, Edits.) Recuperado el 13 de junio de 2020, de Smithsonian Libraries: <https://library.si.edu/digital-library/book/palmermethodbus00palm>

Sontag, S. (2014). *Estilos Radicales*. España: De Bolsillo.

Sontag, S. (2018). *NOTES ON 'CAMP'*. UK: Penguin Random House UK.

Spears, D. (5 de enero de 2011). *The New York Times*. Obtenido de Lee Lozano, Surely Defiant, Drops In: <https://www.nytimes.com/2011/01/09/arts/design/09lozano.html>

Tadeusz, K. (1997). *El signo y el teatro*. (ARCO/LIBROS, Ed.) Madrid, España.

The Art Institute of Chicago. (s.f.). *The Art Institute of Chicago*. Recuperado el 13 de junio de 2020, de The Art Institute of Chicago: <https://www.artic.edu/artworks/209711/hairy-who-cat-a-log>

Trigueros, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. España: Nerea.

Tweed, A. T. (2013). Buddhism, Art, and Transcultural Collage: Toward a Cultural History of Buddhism in the United States, 1945-2000. *Gods in America: Religious Pluralism in the United States* , 193-227. New York and Oxford: Oxford University Press.

Tweed, T. A. (2013). Buddhism, Art, and Transcultural Collage: Toward a Cultural history of Buddhism in the UNITED STATES, 1945-2000. En R. L. Charles L. Cohen, *Gods in America: Religious Pluralism in the United States*. Oxford Scholarship Online.

Velázquez, T., Borja-Villel, M., Applin, J., & Lozano, L. (2017). Lee Lozano. Forzar la máquina. *Catálogo de la Exhibición de Lee Lozano en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* , 194. Madrid, España.