

DOVE BRADSHAW

ESPACIO CERO

TIEMPO CERO

CALOR INFINITO



PUBLICATIONS

Robert Rauschenberg declaró a John Cage, que defendía el uso del azar: "*No es posible hacer un cuadro utilizando el 100% de azar.*"

"*Entonces aceptaré el reto*", respondió Dove Bradshaw a John Cage.

Esta exposición es un testimonio de ese desafío.

Durante casi medio siglo, Dove Bradshaw ha defendido la idea de la indeterminación y el azar a través de obras que interpolan las fuerzas de la naturaleza en galerías, museos y parques públicos al aire libre. Sus reflexiones aportan una visión de los procesos más complejos de nuestro mundo natural, al tiempo que revelan su belleza. La introducción de su obra en México traza su desarrollo y evidencia claramente su implicación e influencia en la escena del arte conceptual y contemporáneo de la ciudad de Nueva York con las voces que le han dado forma desde los años 60 en adelante.

- *Javier Estevez Hinojosa, Galería Mascota, CDMX*

La poesía es evidente en todas partes y, por tanto, sólo hay que presentar los materiales".



Salvador Dalí with his *Rainy Taxi*, recreated for William Rubin's *Dada, Surrealism and Their Heritage*, 1968 at the Museum of Modern Art, New York.

Dove Bradshaw, que creció en Nueva York y citó a Marcel Duchamp y John Cage como principales influencias en su vida y su carrera, alcanzó la mayoría de edad en la década de 1960. De niña la llevaron al Museo Metropolitano, al Guggenheim, al Whitney, al Museo de Arte Moderno, al Museo de Brooklyn, al Frick, al Museo de Artesanía Americana, donde su madre ayudó a su fundadora, la Sra. Webb, y al de Historia Natural, entre muchos otros que la ciudad tenía para ofrecer. Nació en un ambiente de amor y aprecio por las artes, con una abuela y ambos padres artistas, además de asistir a una escuela privada progresista sólo para chicas desde los once hasta los diecisiete años, junto con un undécimo curso de ampliación (sexto superior) en un internado femenino en Inglaterra. Ambos colegios permitían a las chicas hacerse cargo de todos los aspectos del gobierno estudiantil y de las actividades extraescolares. Las mujeres de su familia se habían empoderado generacionalmente a través de la educación, el trabajo y, no menos importante, sus propios fondos. Su padre fundó una empresa de arte comercial, Directors Art Institute, cuyo cliente más notable fue Andy Warhol durante la

parte inicial de su carrera. Apoyando la igualdad de la mujer en los años 50, trabajaba cuatro días a la semana, y el quinto cambiaba de puesto cuidando de sus cuatro hijos mientras su madre iba a la oficina. Así, cada uno conocía las ocupaciones cotidianas del otro.

Siendo preadolescente se sintió atraída por las obras de Marcel Duchamp, que había marcado profundamente el curso de las artes en la primera mitad del siglo XX. En aquella época, en la entrada de la planta baja del Museo de Arte Moderno, antes de entrar en cualquiera de las galerías, se exhibían la Rueda de bicicleta de Duchamp y el cinético Taxi lluvioso de Salvador Dalí, con agua lloviendo literalmente en su interior. Duchamp había comentado que su primer Ready Made de 1913 (una rueda de bicicleta atornillada boca abajo a un taburete) mientras giraba era "tan hipnotizante como contemplar un fuego en una rejilla". Cuando tenía dieciocho años, Bradshaw pasó media hora a solas con Dalí mientras éste la guiaba por la exposición de sus Anamorphoses en la calle 57 de la Galería Knoedler.

Su introducción al I Ching, El Libro de los Cambios, que John Cage había utilizado para crear sus famosas "operaciones fortuitas", vino de una compañera de cuarto de Bradshaw en la Universidad de Boston en 1968 y de la bibliotecaria de la escuela, que había seguido la práctica taoísta tradicional de guiar el propio futuro lanzando diariamente tallos de milenrama. John Cage no utilizaba su guía adivinatoria, sólo su sistema numérico. Esa adivinación tampoco le interesaba, estaba demasiado basada en la ciencia. Leía el I Ching sólo por su filosofía, pero para ella su consejo más útil era: "La persistencia favorece". Para enfatizarlo, se lo repetía con regularidad. Un par de años más tarde, su clase de historia del arte en el Boston Museum School había incluido Silencio, de Cage. Desde que se publicó en los años cincuenta, todo el mundo seguía leyéndolo en todos los campos, sobre todo en campos tan diversos como las artes: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, y la música: Miles Davis.

Encontró en la filosofía del Tao Te Ching, "El Camino", una estrella polar, y le llamó especialmente la atención que su autor, el poeta Lao Tzu, reconociera que toda vida es una paradoja. Comienza con humildad: "Lo que escribo no puede decirse con palabras". Rechaza rotundamente la jerarquía ejemplificada en el cristianismo por la Santísima Trinidad y codificada más tarde en el gobierno eclesiástico. A diferencia de la creencia cristiana de que nacemos en pecado original, tanto Lao Tzu como Buda entendían que nacemos en pureza original. Esto encajaba bien con su educación relajada y no doctrinaria como Científica Cristiana, que tampoco suscribía el pecado original como una hipoteca sobre el alma. En cambio, hacía hincapié en el arte de curar como una "ciencia" alejada de los cuentos de hadas del Génesis. De hecho, su fundadora Mary Baker Eddy, contrariamente a la desinformación, abogaba por la vacunación pública y no autorizaba a las practicantes a ser

comadronas a menos que hubieran estudiado medicina formalmente o estuvieran acompañadas por un médico. Bradshaw, sin embargo, se decantó más por la filosofía que por la religión, leyendo y releendo *El Tao* muchas veces en busca de su sabiduría. Thomas McEvilley, destacado historiador y crítico de arte que se había doctorado en Filosofía Clásica y Oriental, habló de su obra con John Cage en su primera monografía, que más tarde se reimprimió en la segunda, acompañada de un ensayo de éste sobre la influencia taoísta en su obra.

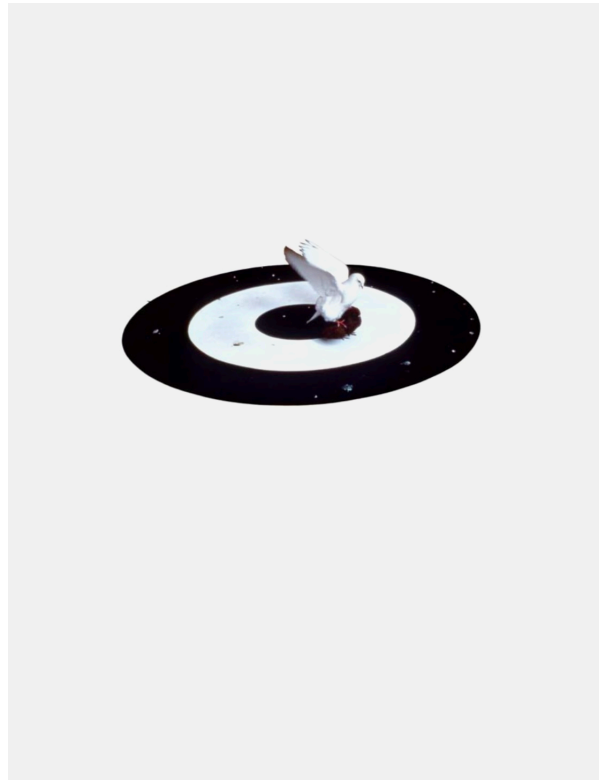
Hakuin, (1686-1759), otro poeta fue una fuerte influencia habiendo ayudado a revivir el Budismo Zen Rinzai en Japón al destilar sus criterios para una obra en cuatro iluminadoras palabras, "Claridad, Simplicidad, Precisión, Espontaneidad". Cada inquilino se ha convertido en una guía profunda que subraya lo que instintivamente había sentido por sí misma.

En 1969, mientras estudiaba en la Escuela de Bellas Artes del Museo de Boston, Bradshaw se interesó por los aspectos universales del azar y la casualidad a raíz de un percance. Cuando se produjo un agujero en uno de los moldes de plata de una cáscara de huevo rota que iba a convertirse en un estuche en miniatura, se vio obligada a abandonar esa idea tan prosaica. Ahora, en lugar de un contenedor, había una escultura. Con esta cáscara de huevo rota, había emprendido un camino que duraría toda la vida y que abarcaba lo inesperado y, no por casualidad, se había unido a sus mentores espirituales.

Su primer happening, *Plain Air*, tampoco empezó como una obra de arte: se convirtió en una. Con una instalación de pájaros vivos que normalmente volarían libremente, su título es una inversión, por así decirlo, de la pintura *plein air* al aire libre. El regalo de un par de palomas de luto de cuello anillado (por su tocaya) forjó el camino. Vivía sola en un apartamento de cinco habitaciones con un cuarto extra como estudio, y daba rienda suelta a las aves. Un día vio una rueda de bicicleta en la calle y, haciendo un guiño a Duchamp, la colgó del techo del estudio a través del eje para que sirviera de percha. Los pájaros se refugiaron inmediatamente y durmieron allí. Los pájaros se refugiaron inmediatamente y durmieron allí. Les encantaba que girara cuando aterrizaban, sin duda un recuerdo atávico del balanceo de una rama.

Con la acumulación de sus desechos debajo, clavó una diana de arquero zen en el suelo para que sus excrementos cayeran donde pudieran, mientras que todo lo demás se limpiaba meticulosamente. Sólo cuando el alambre del estudio, el hilo e incluso el pelo de su cepillo se habían utilizado para hacer un nido, se dio cuenta de que durante todo ese tiempo se había estado produciendo una colaboración. Cuando un huevo de paloma eclosionó, su obra renació. Se expuso en su apartamento para una crítica de la Escuela del Museo de Boston y fue muy aclamada. Unos años más tarde, en 1972, cuando

apareció una reseña de Diálogos con Marcel Duchamp de Pierre Cabanne en el Harvard Advocate, una silueta serigrafiada de una paloma de luto con una ramita de nido en el pico (puesta tanto al derecho como al revés, como un naípe) la había ilustrado.



Plain Air, PS1 long Island City, New York, 1991



Plain Air, PS1 long Island City, New York, 1991
Sandra Gering Gallery, New York, 1989

Plain Air, PS1 long Island City, New York, 1990
Veintidós años después, *Plain Air* se recreó en el PS1 de Long Island City, Nueva York, duplicando su tamaño con dos parejas de palomas mensajeras, dos ruedas de bicicleta de un centavo y dos nidos esquineros, expuestos en una sala de nueve metros cuadrados. Las aves establecieron una rutina diaria: después de comer y acicalarse, cada una volaba a una viga de madera esquinera cerca del techo. Empezaban con rondas desfasadas, se sincronizaban gradualmente al cabo de casi tres cuartos de hora y, aproximadamente en otra hora, entonaban su canto al unísono hasta llegar a un crescendo hipnótico. Después hacían una pausa y volvían a



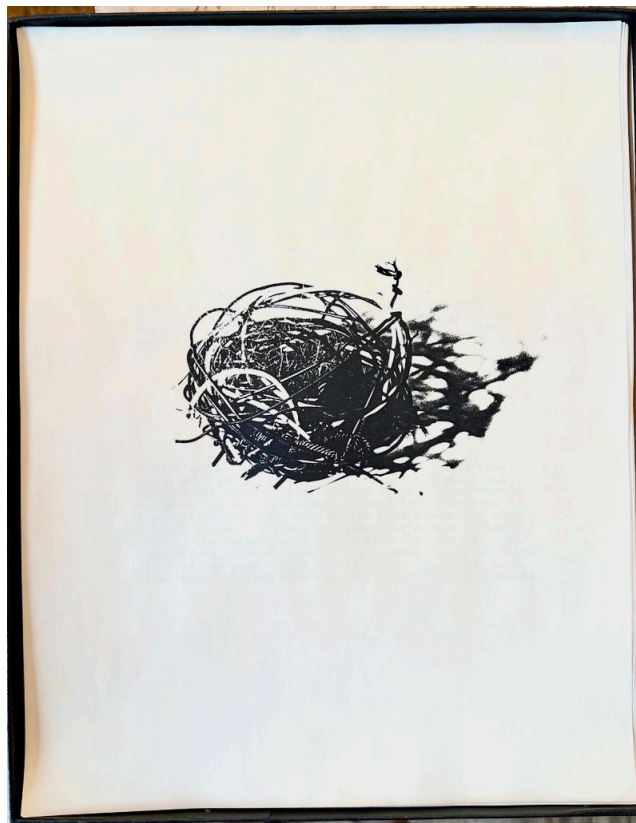
empezar suavemente, repitiendo este patrón muchas veces a lo largo del día, como una ronda de Steve Reich.

Las dianas del Arquero Zen se expusieron posteriormente como cuadros, y la instalación-performance del PS1 se documentó en una serie de fotografías que se presentan aquí y en la Colección Permanente del Instituto de Arte de Chicago. Aunque los moldes de cáscaras de huevo precedieron a Plain Air, primero en bronce, luego en plata y finalmente en oro, a medida que se transformaban alquímicamente en metales cada vez más preciosos. Bradshaw había "detenido el tiempo" con el crujido de una cáscara de huevo que podía servir de coda a la actuación del pájaro, este happening.

Al principio, Bradshaw también se vio muy influido por el Suprematismo ruso, un movimiento que se centraba en formas geométricas como triángulos, círculos, líneas y rectángulos pintados con una gama limitada de colores. Esta escuela filosófica se basaba en "la supremacía del sentimiento artístico puro" más que en representaciones realistas de personas u objetos en sí. Ella misma la describió como una "simplicidad espiritual" que acabó convirtiéndose en las Pinturas en ángulo.



*Nothing II, Series 2, 2000, 18 carat gold cast of a goose eggshell,
2 ½ x 5 x 2½ inches*



Plain Air Nest, 1970, Edition of 25, Limited Box Book self-published,
Xerox of a nest made by a pair Ring-Necked doves from wire, string and hair from
a brush, which later birthed a fledgling called Egg. The birds flew free in the artist's
apartment for the 1969/70 fall and spring term at The Boston Museum School.

En 1976, bajo el título *Fire Extinguisher* (que más tarde cambió a *Performance*), Bradshaw "reclamó" una manguera de incendios situada en la esquina noroeste del Great Hall Balcony del Metropolitan Museum of Art de Nueva York colocándole una etiqueta que la identificaba como obra suya. Lo declaró objeto reivindicado (su acuñación), a diferencia del conocido *objet trouvé* de Duchamp, u "objeto encontrado". Su reivindicación subraya el hecho de que la manguera ya estaba en un contexto artístico, enmarcada in situ en la pared y considerada tan bella como cualquier obra de arte del museo. Está tan inspirada en Dada y es tan subversiva como un *objet trouvé*, sin dejar de ser significativamente diferente, ya que su función está intacta. Más tarde,



Performance, 1976, pictured with the brand-new hose and newly painted casement courtesy of the 85th Street Fire Department.

Bradshaw se refirió juguetonamente a su pieza como un objeto (reclamado) en reconocimiento de su doble significado: ahora es famosa, y además ha sido reclamada.

"Hay una manguera de incendios en la pared de una de las salas del Museo Metropolitano de Arte. Está perfectamente plegada en una caja de cristal con marco metálico. Es funcional. Tranquilizador. También es bonita. Un día, la artista Dove Bradshaw estampó astutamente su nombre junto a él como su creadora, convirtiéndolo así en el perfecto objeto dadaísta-conceptual. Entonces, ¿es funcional? ¿Es bello? ¿Es conceptual? ¿Es arte? ¿Es suyo? A todas estas preguntas yo diría: Sí".

- Dorothea Tanning, artista y poetisa

Invariablemente, el museo retiraba su etiqueta, pero ella, siempre dispuesta, acudía armada con otra. Un día, un par de años más tarde, seguía en pie, sólo que esta vez la habían colocado dentro de la ventana. Alguien era cómplice. En 1978, envalentonada, Bradshaw hizo fotografiar la manguera y produjo una

edición de 1.000 tarjetas postales que imitaban las oficiales. Discretamente, colocó una pila en el estante del siglo XX de la tienda de regalos y consiguió comprar dos. Sin duda, la primera pareja había pasado desapercibida, pero se hizo el inventario. Una vez más, uno o varios infiltrados habían sido cómplices, aunque esta vez durante años, ya que finalmente se habían vendido unas seiscientas antes de que ella dejara de realizar la acción. Muchas personas, conocidas o no por ella, las habían comprado, como los artistas Sol LeWitt y Ray Johnson, así como un diseñador de Saks Fifth Avenue que la hizo volar a tamaño natural en una campaña que se extendió por toda la tienda y se expuso en cada uno de los bancos de los ascensores de las siete plantas. Esto fue una docena de años antes de la producción oficial de 10.000 del museo. En 2006 cambió el título por el de *Performance*, en reconocimiento a los numerosos actores que intervinieron dentro y fuera del museo.



Fire Hose, 2012. colorized images made for beer labels filled with urine in 2012;
a life-size aluminum print made in 2023.

En 1980, el Sr. y la Sra. Robert E. Kline adquirieron la gelatina de plata original de *Firehose* y la donaron al Departamento de Fotografía específicamente para la edición oficial. De las 50.000 imágenes de que disponía el departamento, finalmente, en 1992, la *Firehose* de Bradshaw había sido seleccionada para una de las diez asignaciones de la década siguiente en su tamaño de edición habitual. Sin embargo, el pie de foto había conmemorado la fotografía en gelatina de plata, no la manguera en sí, como la artista había representado en su tarjeta de guerrilla.

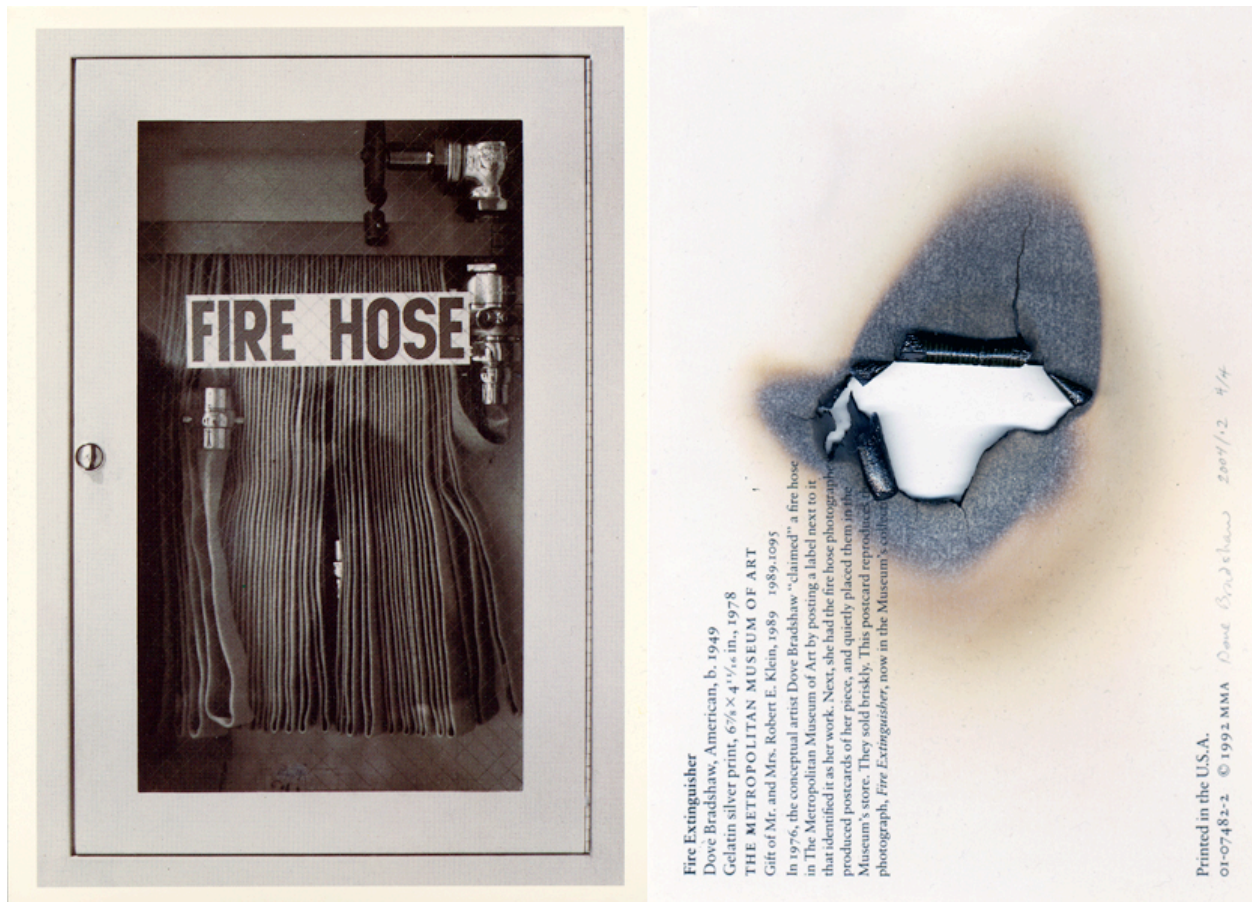
Por ello, en 2006 Bradshaw creó una etiqueta actualizada en la que exponía su significado, y a primera vista la había declarado audazmente en su Colección Permanente. Después enmarcó y vendió la etiqueta a Rosalind Jacobs, una conocida coleccionista de arte surrealista y dadaísta, que también la donó al museo. Entró formalmente en la Colección Permanente del Metropolitán en 2007, y finalmente fue designada como escultura, mientras que dieciséis años más tarde, el Departamento de Fotografía del Metropolitán expuso por primera vez la impresión original en gelatina de plata que incluía su etiqueta de guerrilla. Ofrecida como una pared en sí misma, acompañaba a otras fotografías que comentaban la arquitectura o el público del museo.

Sin embargo, hasta la fecha la obra no ha sido iluminada, ni se ha exhibido una etiqueta oficial.

El título Performance pretendía reflejar la evolución de su recorrido desde el principio hasta un final aún desconocido: desde la reivindicación guerrillera y la postal original, pasando por el repintado de su vitrina por parte del Met en tres ocasiones y rematada con una manguera nueva cortesía de los bomberos, la complicidad no reconocida del museo vendiendo la tarjeta fraudulenta, su producción y venta de la oficial promocionada en la tienda y en ambas concesiones del museo, hasta llegar a la exposición actual de la fotografía original. Además, se reivindican las múltiples conversaciones de los conservadores mientras se debatía la adquisición de la etiqueta actualizada, que se había estado pateando en futuras reuniones del consejo durante más de un año.

En reconocimiento a la función de la manguera, Bradshaw ha comentado: "Yo desde luego no provocaría un incendio, pero si lo hubiera, también lo reclamaría como mi Performance".

En 2026 se cumplirán cincuenta años de su reivindicación y veinte de la adquisición de este objeto funcional como escultura. Una vez, mientras contemplaba una hélice de latón en una feria manufacturera en la que Duchamp vendía sin éxito sus Rotorrelieves, preguntó a Brancusi: "Dígame, ¿hemos hecho alguna vez algo tan bello?". Si el museo conmemorara esta adquisición ilustrando su historia, sin duda Duchamp habría aplaudido. Sin embargo, ya hubo un generoso reconocimiento cuando John Cage declaró: "¡Veo tu obra por todas partes!".



Fire Extinguisher Burned (in 2006 the title changed to *Performance*), 1992, postcard in an edition of 10,000 published by the Metropolitan Museum and popularly sold in their shop and concession stands at the top of the Grand Staircase and the American Wing, until all cards sold. 2004 a limited edition of *Fire Extinguisher Burned* was self-published.

Desde la década de 1960, Bradshaw ha sido pionera en el uso de la indeterminación en instalaciones, esculturas, pinturas y fotografías, recurriendo a la actividad impredecible de otras criaturas en un entorno construido, e implicando al tiempo, el clima y la erosión, en condiciones atmosféricas interiores y exteriores sobre materiales naturales, químicos y manufacturados. En escultura y pintura, esto se ha conseguido mediante el juego de reacciones químicas con materiales inestables. Al igual que Marcel Duchamp y John Cage, también ella ha entregado sus creaciones al azar y la indeterminación. La combinación de materiales orgánicos como el agua, la sal, los minerales y los cristales ha dado lugar a obras siempre cambiantes. La experiencia perceptiva niega el reconocimiento fácil o incluso inmediato.

En 1984, Bradshaw comenzó las Contingency Works, su primera incursión significativa en las dos dimensiones, aunque en lugar de pinturas tradicionales utilizó plata e hígado de azufre, que son reactivos entre sí, así como con el

entorno por sí mismos. La aplicación del hígado químico de azufre a láminas de pan de plata o de plata pura creaba composiciones fortuitas que se desarrollaban cuando acababan sulfurándose o ennegreciéndose. Al igual que las Pinturas de oxidación de orina sobre cobre de Andy Warhol, esta sustancia química líquida que interactuaba con la plata se transformaba sobre la marcha en expresivos gestos de irisaciones negras, doradas, azules y verdes.



Contingency 1984, silver and aluminum leaf, liver of sulfur, varnish, gesso on cotton abaca paper, 32 x 24 inches. Shown by John Cage in his presentation along with 12 works by each artist, Dove Bradshaw, Mary Jean Kenten and Martha Skinner as well as his own work for the Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburgh, 1991.

Contingency, 1985, [Activated July 1985; photographed October 1998], silver and aluminum leaf, liver of sulfur, varnish, gesso on cotton abaca paper, 32 x 24 inches, Private collection, [One of 12 exhibited by John Cage as part of his 1991 Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburgh, 1991]

Las obras Contingency rinden homenaje a sus mentores, ya que están realizadas por medios aleatorios o determinados por el azar. La plata, que en sí misma está sujeta al aire, la luz y la humedad, se convierte en el suelo, mientras que su pátina tradicional desde la época medieval hígado de azufre (nombre antiguo que recuerda a nuestro hígado o manchas de la edad) provoca una combustión o quemadura literal. Los diversos soportes incluyen papel, lino, madera o las propias paredes. Su tamaño varía desde una lámina de plata de

tres pulgadas y media hasta lienzos que abarcan los brazos de la artista estirados por encima de la cabeza y a través del pecho. Sus composiciones fortuitas se hacían con igual variedad: desde un chorro de producto químico sobre una sola hoja con un cuentagotas hasta grandes lienzos plateados colocados en el suelo tratados en su totalidad con un lavado químico, seguido de vertidos adicionales que se vuelven blancos con la concentración. Años más tarde, una "tragedia" provocó un gran avance. En las Montañas Interminables de Pensilvania, un oso había arrancado una rama de su preciado melocotonero para hacerse con la fruta. Impulsivamente, arrojó la rama a ciegas sobre un lienzo plateado junto con otras materias orgánicas, cuyos contornos pintó químicamente sin apretar. Fue el pistoletazo de salida de una nueva e importante serie; así, después de unos veinte años, por primera vez se habían creado un primer plano y un fondo.

Recientemente, algunos de estos lienzos marcados orgánicamente se habían dejado al aire libre durante unas ocho horas durante varias tormentas de nieve en Nueva York. Las acumulaciones de nieve resaltaban sus delicadas líneas químicas. Cuando se introdujeron en el interior, el derretimiento dejó unas gotas más brillantes y largas que recorrían la superficie en línea recta y se entrecruzaban con las horizontales, ya que había que girar los grandes lienzos de lado para que cupieran por la puerta. Misteriosamente, el ácido grabado en la nieve causado por la contaminación de la ciudad ha permanecido intacto desde entonces.



Contingency Jet [Eventual, Spoleto, Italy], 2003, silver, liver of sulfur, beeswax on Fabriano paper, 3½ X 3⅓ inches, made at Sol LeWitt's house in Spoleto, Italy.

El aspecto general de las Pinturas de Contingencia cambia con el tiempo a medida que se producen reacciones entre los materiales y sus diversos entornos, sobre todo cuando se llevan a otros países. La imprecisión de la mezcla química y la época del año en que se aplica no son fijas, lo que afecta significativamente a los resultados. Bradshaw ha comparado el proceso con la fotografía: "Mi plata molida funciona como papel de plata gelatinado,



Contingency [Baziotes], 2015, silver, liver of sulfur, varnish, gesso on linen, 17 x 14 inches

Contingency [Quickquid], 2012, Silver, liver of sulfur, varnish, gesso on linen, 82 x 66 inches

mientras que el hígado de azufre se convierte en el revelador. A diferencia de la fotografía, sin embargo, sin el uso de fijador, la exposición es abierta, y la obra entonces está siempre sujeta a cambios". Con ello renuncia al control, cediendo la agencia artística a las fuerzas mercuriales de la propia naturaleza.

Atraídos por su uso de la Indeterminación, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham y su compañero de vida y Director Musical, John Cage, que ya ha sido presentado, invitaron a Dove Bradshaw, junto con su marido, William Anastasi, a convertirse en Asesores Artísticos conjuntos de la Compañía de Danza Merce Cunningham en 1984.

"John Cage se puso en contacto conmigo por casualidad una tarde... llevábamos tiempo siendo íntimos como una familia... Bill jugaba diariamente dos partidas de ajedrez a las 5 de la tarde (en lugar de una copa, en el caso de John), y cenábamos en su casa al menos una vez a la semana, a veces dos... la búsqueda de setas en el campo y las salidas a conciertos y galerías y la compra de alimentos orgánicos o una vez la compra de una caja entera de whisky de malta en Brooklyn... y todo tipo de otras cosas a lo largo de los años, incluyendo ver las actuaciones de Cunningham en el City Center y en el Joyce... quería preguntar si Bill y yo podríamos ser Coasesores Artísticos. "

"Fue un mes antes del estreno de Frases de Merce en Angers, Francia. John preguntó en un tono como si fuéramos a hacerles un favor. Le gustaba el trabajo de ambos... aunque no íbamos a ser colaboradores, (él pensaba específicamente que yo sería el responsable de hacer el trabajo). Nos quería a los dos. Por supuesto, dije inmediatamente que sí, aceptando en nombre de Bill".

Durante casi una década, Bradshaw y Anastasi diseñaron decorados, vestuario e iluminación para los espectáculos vanguardistas de Merce Cunningham. La resonancia entre su propio trabajo y el de Cunningham era evidente: ambos hacían un uso extensivo de procedimientos fortuitos. Las Contingency Works de Bradshaw abandonaban las prácticas artísticas tradicionales para utilizar materiales que reaccionaban de forma diferente dependiendo de las condiciones ambientales, del mismo modo que Cunningham abandonaba no sólo las formas musicales, sino significativamente la narrativa, así como otros elementos convencionales de la composición de danza, como relacionar la música con el movimiento, y el clímax y el anticlímax dramáticos.

Una de sus colaboraciones con Merce, Arcade, había sido encargada por el Ballet de Pensilvania a través del Proyecto Coreográfico Nacional. Cunningham construyó la danza en su propia compañía y luego Chris Komar, el Director

Artístico adjunto, se la enseñó al Ballet de Pensilvania. Inusualmente, Cunningham había hecho la obra pensando en los bailarines del ballet: los ritmos, por ejemplo, estaban más definidos de lo habitual. Y añadió: "Conté las frases de una forma que no suelo hacer". El Ballet de Pensilvania hizo el estreno mundial el 11 de septiembre de 1985 en Filadelfia. Dos meses después, la propia Cunningham Company representó.

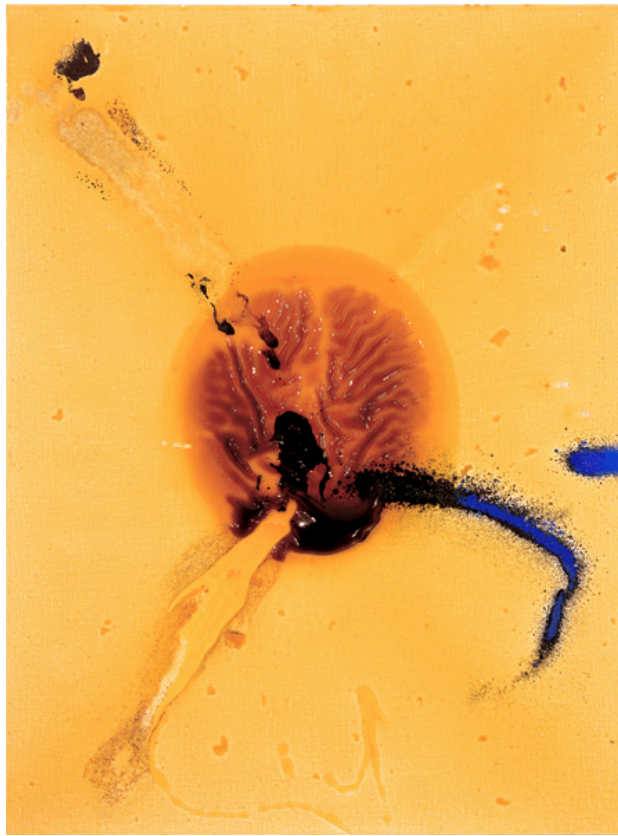


Dove Bradshaw did the décor and costume influenced by tropical fish for Merce Cunningham's *Trackers*, 1990. First use of Lifeforms by Cunningham.

Décor and costumes for Cunningham's *Cargo X*, 1990;

Décor and costumes for Merce Cunningham's *Points in Space*, 1989.





Guilty Marks [Magnetic Resonance], 1999, body paint, oil, pigment, varnish on linen, 32 x 24 inches.

Bradshaw mantuvo una amistad de por vida tanto con Cunningham como con Cage hasta sus respectivas muertes, en 1992 (la de Cage) y en 2009 (la de Cunningham), así como una amistad continuada con el antiguo asesor artístico de Merce Cunningham, Jasper Johns.

"A Jasper Johns le ha gustado mi trabajo y compartió en privado que había votado por mi Carbon Removals expuesta en la American Academy of Arts and Letters cuando no había recibido ningún premio. Nos regaló obras tanto a Bill como a mí y nosotros le regalamos obras a él".

"Una vez asistió a una cena de paella con arroz al azafrán que yo había preparado para John, Merce, Teeny Duchamp y Dorothy Tanning cuando Bill y yo estábamos pagando nuestras deudas viviendo en lo que socialmente es Harlem..... Le encantó mi decoración y vestuario para Fabrications, que me había contado en el estreno en Nueva York en el City Center, y aún hoy, cada vez que envió un breve correo electrónico a Jasper, me contesta en un día o atiende mis llamadas."

"Es maravilloso hacerle reír porque parece que tiene un exterior sombrío, perode repente, casi incongruentemente su risa estalla en su cara".



Merce Cunningham, *Trackers*, 1990, dancers Emma Diamond & Chris Komar, Michael

Merce Cunningham *Arcade*, 1985, Bradshaw décor and costumes, dancers, Susan Quin, Kathy Kerr, unidentified.



En los años noventa, Dove Bradshaw se había labrado un nombre y una reputación importantes al ampliar continuamente los límites de la indeterminación. Una serie de pinturas realizadas a finales de esa década, titulada Guilty Marks (título tomado de un comentario de Cage), seguía abordando los conceptos de lo perecedero y el cambio, aunque, a diferencia de las obras Contingency e Indeterminacy, su composición tenía algo más de intención.

Por ejemplo, las primeras Contingency Paintings tenían un tratamiento general que dejaba que la superficie se desarrollara a su antojo, mientras que las pinturas posteriores, en las que se arrojaba a ciegas material orgánico -ramas, palos, raíces y recortes de jardín-, dejaban su composición al cien por cien de la casualidad, mientras que las Indeterminacy Sculptures al aire libre se abandonaban a los caprichos de la naturaleza.

Años antes, Robert Rauschenberg había admitido ante Cage, que defendía universalmente el uso superior del azar: "No es posible hacer un cuadro utilizando el cien por cien del azar". Cuando Bradshaw oyó esto de Cage, respondió: "Entonces aceptaré el reto".

Como las Marcas Culpables consistían en una mayor variedad de materiales, no sólo el uso de hígado volátil de azufre o pirita, sino también óleo y pintura corporal, pigmentos en polvo, tintas, cola de carpintero, incluso grava. A continuación, se ponen en movimiento aleatorio o imprevisible al lanzarlas o, en algunos casos, al colocarlas sobre una superficie de barniz espeso que se mueve como un río de secado lento. Si el lienzo no tiene un soporte de madera, el pesado barniz se hunde hasta la mitad formando un charco que en un caso se asemeja a la compresión de la materia cerebral. O si el cuadro no está nivelado, la gravedad arrastra los diversos materiales hasta el punto más bajo. Así, Bradshaw facilita el trabajo, pero después de eso, en gran medida está fuera de sus manos. "Es la naturaleza la que se encarga", dice, aunque la parte "culpable" es que algunas de las marcas ya estaban determinadas. Como escribió un crítico danés: "Lo que los elementos se harán unos a otros sólo el tiempo lo dirá". Guilty Marks se estrenó como grupo en Colonia (Alemania) en 2018.



Guilty Marks [Redon's Bouquet], 2018, body paint, oil, pigment, varnish on linen over wood, 32 x 24 inches.



Guilty Marks [Blue Lagoon], 2018, body paint, oil, pigment, varnish on linen, 32 x 24 inches.

En 1993, tras las Contingency Works (obras de contingencia) de la década anterior, que reaccionaban con el medio ambiente, Bradshaw pasó a las tres dimensiones con las Indeterminacy Stones (piedras de indeterminación). Experimentando con formas en las que las esculturas pudieran ser igualmente reactivas, produjo obras de erosión en interiores para hacer esculturas que cambiaran de forma, mientras que las obras de exterior sometidas a la intemperie no sólo cambiaban de forma, sino también de color. Empezó con *Passion*, una barra de cobre incrustada tratada con ácido acético que recorría la pared con una mancha de verdín, según ella "como una cremallera de Barnett Newman". En 1995, llevando el concepto un paso más allá, realizó una versión permanente para exteriores incrustada en un muro exterior del Pier Art

Center de Stromness, en las Orcadas (Escocia). Se une al núcleo fundacional de su colección de los artistas de St. Ives de un siglo antes. A partir de entonces, la exposición de la isla al salado Atlántico Norte afectará a una continua sangría natural. Cerrando el círculo, su bisabuelo materno había abandonado la isla más de un siglo antes para buscar una vida mejor en América.



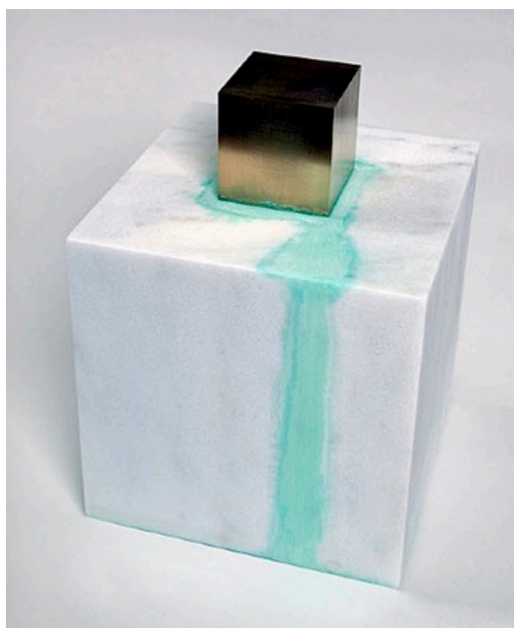
Without Title III, 1994, copper, acetic acid on wood, 13¾ x 3 inches,
Sol LeWitt Collection, Chester, Connecticut.

Esto la llevó a su siguiente serie significativa, las esculturas *Notation*, que consistían en cubos o prismas de cobre colocados primero sobre bloques de mármol o piedra caliza y, en versiones posteriores, cortados en la propia piedra y dejados a la intemperie. En las piezas de interior más pequeñas, los contornos de los cubos de cobre se trazaban con un cuentagotas de sulfato de cobre y cloruro de amonio, que luego se derramaba por la cara de las piedras inferiores.

Las Piedras de la Indeterminación, iniciadas un año después, en 1994, consistían en un trozo de pirita inestable colocado sobre una pieza de mármol. También se dejaron a la intemperie. Cuando se expone, la pirita se transforma en limonita dejando una mancha permanente de óxido de hierro en su base. La pirita puede tardar menos de diez años o más de un siglo en disolverse por completo, dependiendo de su composición y del entorno. El tiempo sirve de

catalizador capturando lentamente las metamorfosis transitorias en lo que Bradshaw ha llamado apropiadamente "Esculturas del Tiempo".

Para su estreno en 1995 en la Galería Sandra Gering de Nueva York, se presentaron tres cantos rodados, uno plano, otro vertical y otro en forma de cuña. En la revista *Sculpture Magazine*, Ann Barclay Morgan comentó: "...la acción de 'sangrar'... podría verse como la fuerza vital femenina en proceso de liberación". La transformación en un profundo color magenta le confería una cualidad sensual. Las esculturas de mármol de Vermont parecían liberarse de la noción de pureza que caracterizaba al famoso mármol blanco de Carrara sugeridapor las vetas del propio mármol, que recuerdan las arterias del cuerpo empujando estas piezas, según Morgan, "hacia la realidad de la vida humano que se hacen más visibles con la edad".



Notation XI, 2010, activated and photographed April 2010, Vermont Marble, bronze, ammonium chloride copper sulfate solution, 10 x 7½ x 7½ inches.

Notation VII, 2000, activated September 2000; photographed August 2008 after 8 years outside, limestone, copper, ammonium chloride copper sulfate solution, 16 x 12 x 12 inches, Collection of Flemming and Ilse Rhode Nielsen, Copenhagen.

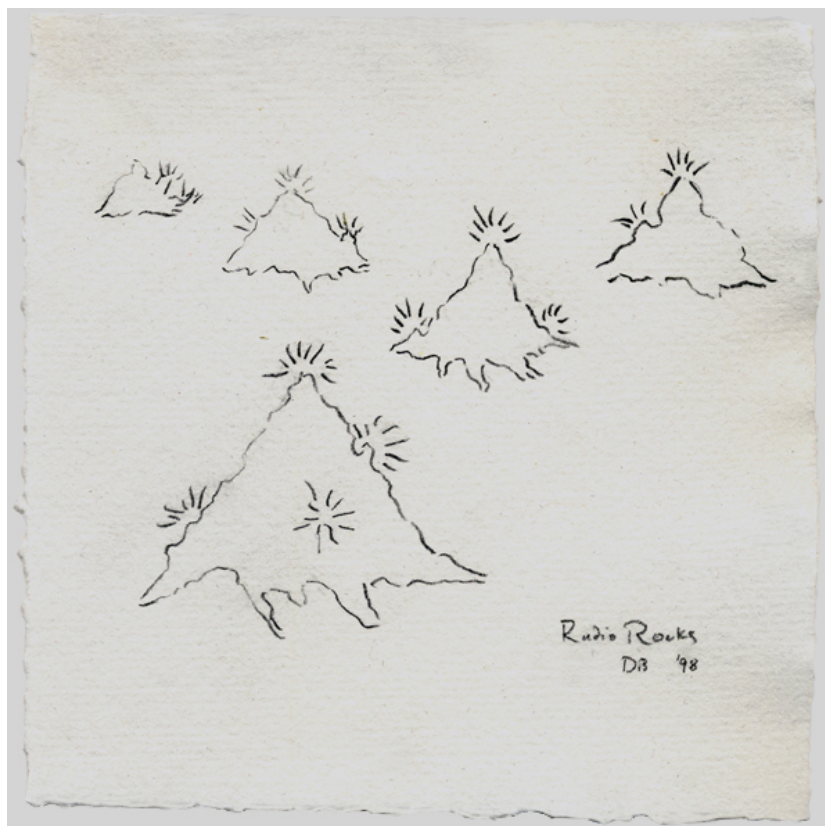
En 1999, Bradshaw centró su atención en las esculturas sonoras llamadas Radio Rocks. Tres tipos diferentes de piedra, basalto, arenisca y esquisto, se apilaron

en "cairns", montículos de piedras toscas que en el Neolítico se utilizaban como marcadores astronómicos. En cada escultura se colocaron tres detectores de radio diseñados para recibir frecuencias de tres zonas distintas: uno detectaba emisiones en directo de Júpiter a través de una línea dedicada del radiotelescopio del Instituto de Investigación Astronómica Pisgah de Rosman (Carolina del Norte). Otro desarrollado por la industria de satélites extrajo microondas vivas identificadas como ecos del "Big Bang". Los otros dos mojones contenían cristales primitivos de pirita, fluorita, galena y turmalina que atraían frecuencias aleatorias de bandas locales y mundiales. Sus niveles de sonido se ajustaban a un murmullo que permitía que las señales del espacio exterior invocaran armonías celestiales que, en tiempos arcaicos, se denominaban la "Música de las Esferas".

Bradshaw empezó a trabajar en Radio Rocks cuando Cage ya había fallecido. En 2012 celebró el centenario de su nacimiento "tocando" en una de sus Radio Rocks un theremín, un instrumento electrónico que se controla sin contacto físico por su intérprete. Creó una atmósfera de otro mundo. La actuación tuvo lugar en el loft del artista franco-estadounidense Alain Kirili, donde organizaba regularmente veladas musicales. En esta ocasión participaron otros amigos íntimos de Cage: Emanuel Pimenta, compositor, fotógrafo y artista multimedia brasileño-portugués, que había colaborado con Bradshaw y Cage en dos de las danzas de Cunningham, y Christian Wolff, compositor estadounidense de música clásica experimental, que había introducido el I Ching mientras estudiaba música con él en los años 50. (Bradshaw y William Anastasi poseen las anotaciones originales del I Ching que John Cage utilizó en 1951 para sus revolucionarias Chance-Operations, que han transformado la música desde entonces.

En 2003, Bradshaw se embarcó en una ambiciosa obra titulada Six Continents (Seis continentes) en la que utilizó sal tomada de cada uno de ellos. Las distintas sales estaban coloreadas con minerales de lugares lejanos que habían reaccionado de forma diferente al ser sometidos al agua.

Había sal blanca pura de la bahía de McMurdo, en la Antártida; sal gris de Egipto, para África; sal marrón de Australia Occidental; sal de color marfil de Gwangju, en Corea del Sur, para Eurasia (dado que Europa y Asia ocupan una única gran masa de tierra rodeada de agua y sólo los montes Urales las dividen, aunque por motivos de segregación racial se han considerado dos, elevando así artificialmente el total a siete); sal verde de la República Dominicana, para Norteamérica; y sal rosa de Chile, para Sudamérica. Cada una consistía en un



First drawing of Radio Rocks, 1998, pencil on arches paper 5 x 5 inches.

montículo de 150 libras colocado bajo un embudo suspendido lleno de agua que estaba calibrado para liberar lentamente siete gotas por minuto. Se convirtió en un espectáculo vivo que cambiaba a diario.

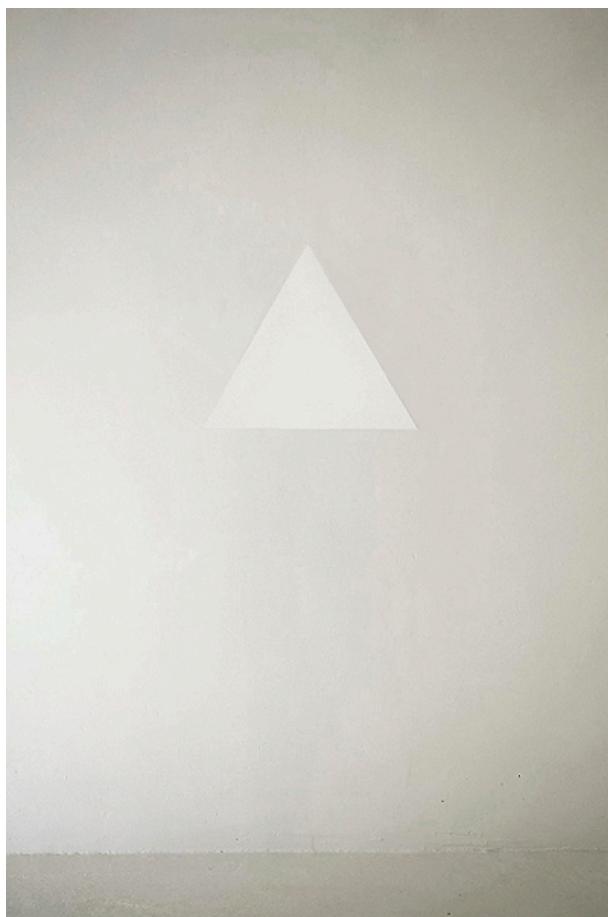
Estrenada en 2005 en Larry Becker Contemporary Art de Filadelfia, Six Continents viajó a la Solway Jones Gallery de Los Ángeles ese mismo año, antes de representar a Estados Unidos en la VI Bienal de Gwangju de 2006. Al igual que la pirita en las anteriores Piedras de la Indeterminación, la erosión gradual de la sal con el agua convirtió a Time en su artista de contrapunto.



Six Continents, 2003/2005, salt taken from each of the continents,
SolwayJones Gallery, Los Angeles, 2005



Negative Ions I, salt boulder, 1000 ml separatory funnel, water,
Sandra Gering Gallery, New York, 1998.



Zero Space, Zero Time, Infinite Heat, 1988/2024, plaster on wall,
executed in situ, 21¼ inches each side.

De vuelta a las dos dimensiones, en 2000 Bradshaw se embarcó en las Pinturas en ángulo. Más decididas y controladas que las obras de las dos décadas anteriores, cedían no obstante al azar y la casualidad. Las pinturas consistían en triángulos ecuatoriales con otro triángulo equilátero de un cuarto del tamaño del conjunto colocado en un ángulo de treinta grados, a un tercio de un borde. Lanzando uno y luego dos dados, Bradshaw creaba una "puntuación" para cada día de una exposición determinada, utilizando el azar para

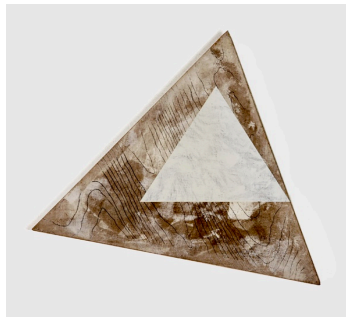
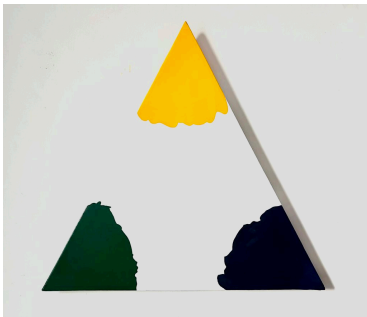
determinar cuál de las doce rotaciones colgaría cada uno con el triángulo interior o exterior a nivel del horizonte. La colocación precisa de doce agujeros taladrados en la parte posterior de sus soportes de madera maciza correspondía a las doce posibles colgaduras. De este modo, el lanzamiento de un dado podía variar enormemente su posición de un día para otro.

Como conjunto o en solitario, estos cuadros no sólo funcionan como performances cinéticos, ya que "vuelan como cometas" en su cambiante alineación diaria, sino que una vez colgados no dejan de ser arte estático tradicional. Siguiendo el espíritu de John Cage, la "partitura" de Bradshaw remite tanto a sus composiciones musicales como a la famosa partitura colgada para su Circo Rolywholyover de 1993-95. En homenaje a él, una de sus "partituras" para *Angles 12 Rotations* descansa sobre la barra de música del piano vertical de su casa de Manhattan.

Angles [Red Suction], 2005, Oil, cold wax medium on linen, 21¼ inches each side.

Angles [Yellow, Green, Blue], 2015, Oil, cold wax medium, on linen, 21¼ inches each side.

Angles III [From Angles 12 Rotations], 2003, gesso on linen over wood, 21¼ inches each side.



Como pionera de la indeterminación en las artes visuales, Bradshaw, en las decisiones críticas iniciales, se entrega al azar expresado en la acción directa de su propia mano, por ejemplo, con el crujido de una cáscara de huevo en la Serie Nothing o potenciando los efectos de la atmósfera interior en las volátiles Contingency Works. En Waterstones, el agua cae lentamente sobre la piedra para producir un cambio lento, mientras que otro mucho más rápido se produce sobre las sales más maleables en Negative Ions I (sobre cantos rodados) y tanto en Negative Ions II como en Six Continents (sobre montículos de sal granulada). En sus obras al aire libre Indeterminacy Stones y Notation Works el tiempo las afecta durante un largo periodo de tiempo. En el jardín del Museo Art VallARTa, su escultura más reciente, Notation Sculpture, que combina cobre con piedra local, se desangrará lentamente con el paso del tiempo. Un hilo continuo en su obra culmina en la permanencia sólo después del cambio, el azar y la aleatoriedad.

En ningún sitio es esto más rotundamente catártico que con Balas gastadas. En una práctica de tiro al blanco, la policía de Nueva York dispara balas del calibre 38 a través de la imagen a tamaño real de un hombre apuntándoles directamente con el cañón de una pistola y un círculo marcando su corazón. La bala atraviesa el blanco y golpea una placa de acero colocada a 45 grados, donde rebota en otra placa colocada a 45 grados y se desliza en la arena para ser reformada y utilizada de nuevo. La "obra" se produce en el momento del impacto, no por la mano del artista.

En 1979 Bradshaw recuperó balas de arena en el polígono de tiro del Departamento de Policía de la calle 100. En aquella época era la munición estándar utilizada por las fuerzas del orden de todo el país. Con su irónico aspecto de flores, pedían ser adornadas como joyas, decididamente no como instrumentos de muerte. Controvertiendo su propósito, las fundió en plata, y más tarde en oro, declarando que eran: "Para llevarlas en el exterior del cuerpo como un gesto utópico para convertir las armas mortales en arte".



Spent Bullets, 1999, Edition of 1 of 30, printed by Niels Borch Jensen, Copenhagen, produced by Sam Jedig, 18¾ x 13 inches, Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York.

En 2002, en protesta por la invasión estadounidense de Irak, Bradshaw reunió nuevas babosas al descubrir que, para entonces, la policía había enfundado sus balas con cobre, no por el bien de los objetivos humanos, sino para protegerse del envenenamiento por plomo. Al dar lugar a formas tridimensionales en lugar de los relieves anteriores, se prestaban naturalmente a la escultura. Para una actuación inspirada en Dada y titulada "Fuego", invitó al público a coger una bala de la policía de Nueva York de un cubo rojo de "fuego". Cada bala gastada se introducía en una bolsa de terciopelo que la artista firmaba, numeraba y titulaba irónicamente INFINITY, ya que sólo se podía retirar un número minúsculo de balas.

En 2015, cuando la impresión en 3D se hizo más común, Bradshaw amplió estas balas gastadas treinta veces o más. Como había señalado el académico Charles Stuckey, cuando se "*pintaron con colores ricos y vibrantes, se intensificaron con el juego de la luz*". Resulta que la forma contorsionada de la bala explosionada tiene tantas incoherencias, tantos giros y vueltas, que es el juego de la luz sobre la superficie lo que la convierte en algo más bien cinético."

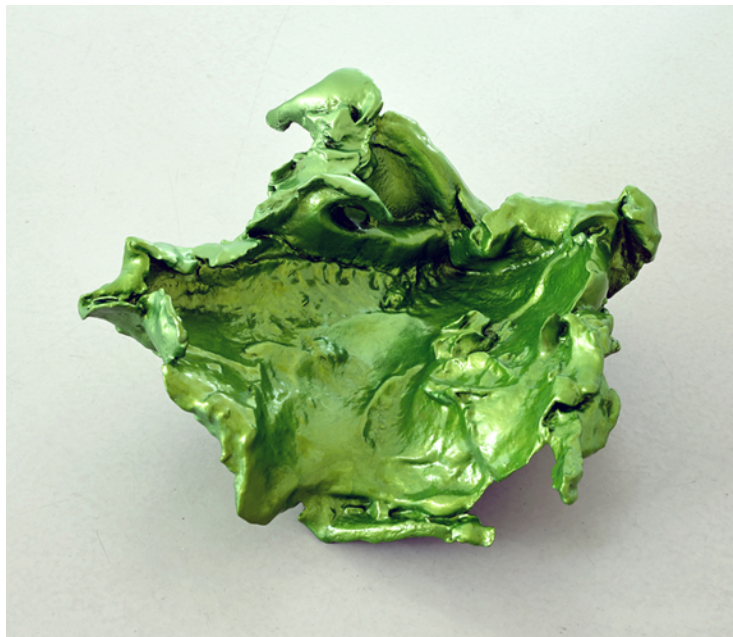


Spent Bullet (Aluminum I), 2015/16, Edition of 2, ABS resin, aluminum paint, 9½ x 20 x 16½ inches,
Edition No. 1: Collection of Judith Pizar, New York.

Su gesto más reciente se produjo en 2021, cuando Antony Blinken, Secretario de Estado estadounidense, colocó una bala gastada en su despacho del Departamento de Estado, donde permanece hoy. Venía con una esperada advertencia: "¡Haced arte, no la guerra!", una actualización del "¡Haced el amor, no la guerra!" de Lennon/Ono en 1969. Desgraciadamente, se trataba de una utopía, ya que el mundo sigue matando, destruyendo y haciéndose la guerra a sí mismo con armas. Aun así, y con optimismo, Bradshaw y artistas como ella siguen llamando la atención sobre las atrocidades al tiempo que crean belleza, cuando es posible, a partir de los horrores.



Spent Bullet [Dum Dum], 2015/16, ABS resin, rubber coating, 8 x 26½ x 14 inches,
a dum dum is meant to stun, debilitate, impede, but not to kill.



Spent Bullet [Mercedes Chartreuse 2018], 2018, car paint on ABS 3D printed resin,
9½ x 18½ x 17 inches.

"Bradshaw tiene un ojo especial para los accidentes exquisitos, ya sean provocados por ella misma o encontrados al azar, como la exuberancia plástica de las balas moldeadas por el azar en el impacto, cada una de las cuales [comienza] como parecida, pero [termina] como distinta de otra.

Ampliados en gran medida e [impresos] en resina, estos objetos encontrados, visualmente preciosos, se convierten en sus festivas esculturas Spent Bullet, recubiertas de colores metálicos de automoción. ...Ella defiende que el arte basado en el azar tiene un impacto y una verdad que rivalizan con las obras más profundas del último medio siglo."

Charles Stuckey, Galería Mascota, Nueva York, 2021

Un artista no puede evitar hacerse un autorretrato.

- Dove Bradshaw

A lo largo de los años, Bradshaw ha obtenido numerosas becas, entre ellas el Premio Nacional de las Artes de Escultura, el Premio Pollock-Krasner de Pintura, el Praga de Oro de Diseño de Vestuario, la Beca para Artistas y Escritores de la Fundación Nacional de las Ciencias por recoger sal de la Antártida y una Beca Además por su monografía Dove Bradshaw: Nature Change and Indeterminacy.

Ha expuesto en todo el mundo, desde Corea del Sur hasta Australia, Japón y Sudamérica, aunque con mayor asiduidad en Estados Unidos y Europa. Esta es la primera vez que su obra se expone en Centroamérica y para nosotros la primera vez que un extranjero expone en el Museo de Arte VallARTa que hasta ahora se había dedicado a exponer sólo artistas mexicanos. Sus numerosas residencias han incluido el Pier Art Centre, Orkney, Escocia, el Sirius Art Center en Cobh, Irlanda, Statens Vaerksteder for Kunst en Copenhague, Dinamarca, Difesa Della Natura en Bolognano, Italia, el Espíritu del Descubrimiento 1 y 2 en Trancoso, Portugal, y la Escuela de Arte Contemporáneo en Pont-Aven, Francia, una vez alojada en el apartamento de Gauguin que había conmemorado en una pintura y donde algunos de los gruesos garabatos de su pintura son todavía visibles en las paredes.

Sus obras figuran en muchos de los principales museos del mundo, como el Museo Metropolitano de Arte y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte de Filadelfia, la Galería Nacional de Washington D.C., el Instituto de Arte de Chicago, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Museo Británico de Londres, el Centro Pompidou de París y el Palacio de Mármol, Museo Estatal Ruso de San Petersburgo.

En 1994, Ann D'Harnoncourt, entonces directora del Museo de Arte de Filadelfia, consiguió adquirir dos de las Carbon Removals de Bradshaw que habían sido llevadas al desván de John Cage para que ella las viera. Más tarde se mostraron en una exposición financiada por Heinz que iba acompañada de un libro en el que se había reproducido la pareja. Piezas increíblemente delicadas en las que material orgánico, en este caso té kukicha y hierba respectivamente, se había arrojado sobre hojas sobredimensionadas de cinta adhesiva que luego se pegaba a papel carbón ultrafino y se bruñía. Quedaba una impresión en relieve negro sobre negro, como la topografía de un fósil de carbón. Anteriormente, en 1981, John Cage había adquirido otro par en una galería de Nueva York. Aquella exposición había recibido una crítica muy positiva de Peter Frank en Art News, así como un importante apoyo en el mundo del arte neoyorquino por parte de Leo Castelli, la principal galería del momento, Alanna Heiss, fundadora y directora del PS1, que ahora forma parte del MoMA, George Costakis, cuya colección de arte constructivista ruso se había expuesto al mismo tiempo en el Museo Guggenheim, el artista Theodoros Stamos y, por supuesto, el propio Cage, maestro de las composiciones fortuitas.



Untitled (Kukicha_Tea), 1992, carbon paper, 6 x 5 inches,
Permanent Collection, The Philadelphia Museum of Art.

En honor a una amistad, una tutoría, una asociación y una historia personal, tras la muerte de John Cage, Merce Cunningham donó en 2002 al Museo de Filadelfia una obra de Bradshaw, *Contingency*, sobre papel, que Cage había expuesto en su Carnegie International de 1991. Estas adquisiciones del Museo de Filadelfia unieron a Bradshaw con sus dos mayores influencias: Marcel Duchamp, cuya mayor obra reside en el Museo de Arte de Filadelfia, y John Cage, que también está generosamente representado. Un acto de aleatoriedad y casualidad colmó un círculo creativo de lo más apropiado.

Cage habló una vez de esta *Contingencia* con Thomas McEvilley en una conversación que tuvo lugar sólo un mes antes de su muerte. Aparece íntegramente en *Dove Bradshaw: Works 1969-1993*, Cage comenzó estableciendo los términos sobre los que abordar la obra de un artista ofreciendo su definición de arte. Todavía no se ha publicado en ningún otro sitio:

"Hay una idea que tenía en los años 40, y ahora que soy un poco mayor sigo teniendo más o menos la misma idea: que una de las maneras de decir por qué hacemos arte es para ayudarnos en el disfrute de la vida. La forma de disfrutar de la vida sigue cambiando debido a los cambios en nuestra conciencia científica. La forma de disfrutar de la vida digamos en 1200 es diferente de la forma de disfrutarla ahora, y eso explica los cambios en el arte. Existe una estrecha relación entre el arte y la religión o lo que llamamos vida espiritual debido al disfrute, porque la religión o la filosofía se expresan con palabras, mientras que el artista utiliza materiales. Por eso, en la Edad Media, al arte se le llamaba la doncella de la religión. Creo que esa relación del arte con el espíritu continúa".

Habló con reverencia de cómo Bradshaw había aceptado el hecho de que materiales volátiles como la plata y productos químicos interactivos como el hígado de azufre hicieran que su obra cambiara y nunca se asentara del todo. Le intrigaba, pero también le frustraba, que una obra suya cambiara de una forma que no era de su agrado. Sin embargo, sentía que debía aprender de ella para adaptarse al mundo que le rodeaba, que hacía lo mismo. En definitiva, declaró: "¡Quién más hace eso!".

Bradshaw ha dicho lo mismo de él: "Quién si no extrapolaría semejante lección de algo que una vez le había gustado y luego dejó de gustarle". Misteriosamente, cuando se negó a cambiarlo, pensé que sólo estaba de mal humor. Sólo cuando murió y se transcribió la cinta comprendí que necesitaba aprender de ella. En efecto, "¡quién más lo hace!".

Bradshaw sigue trabajando hoy en día, tanto en su retiro familiar en las Montañas Interminables de Pensilvania como en su apartamento neoyorquino de Broadway. Sus obras más recientes la han visto regresar a trabajos bidimensionales más pequeños, pero también, sorprendentemente, por primera vez a la representación. Con *Elementos: On the Periodic Chart that Relate to Myths, Fairy Tales, Conundrums and Social Issues*, por ejemplo, en *Eden Myth* hizo un molde de una manzana, luego lo cubrió con semillas de manzana para representar el arsénico (contenido en las semillas) o tenía un útero de vidrio con un controvertido DIU de cobre sólido para enfatizar el elemento (aunque un dispositivo de plástico activado solo por mechones de alambre de cobre), o una bola y una cadena de Alcatraz con las palabras *tsieht A/Athiest* para representar el hierro. Se estrenaron en una exposición de 2018 en la galería Hubert Winter de Viena, dedicada al arte conceptual desde los años 60. Cinco de los diez elementos expuestos hasta ahora se exhibieron en 2023 en la *Prima Materia* del Museo Aldrich de Connecticut y se volvieron a presentar en Colonia ese mismo año.

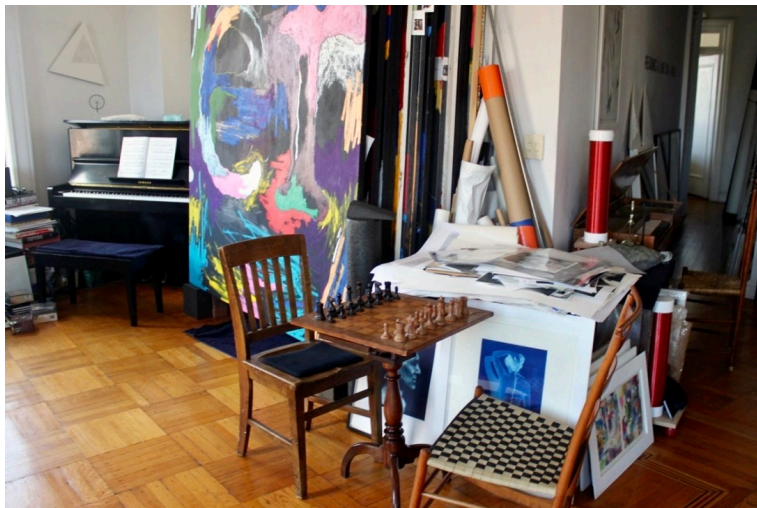


Guilty Marks [Color Chart], 2019, body paint, oil, pigment, gravel, varnish on linen, 32 x 24 x 1¾ inches.

No obstante, su obra mantiene su coherencia original, junto con sorpresas tan abruptas aquí, tan espirituales como impulsadas por el azar. Aplicando las palabras de Kazimir Malevich, maestro del suprematismo ruso, su obra encarna "La supremacía del sentimiento artístico puro."

Bradshaw lo encarna con la pureza de un triángulo equilátero, una capa de yeso en la pared, y titulado Zero Time, Zero Space, Infinite Heat (Tiempo cero, espacio cero, calor infinito). En su forma más simple, un triángulo presagia el cambio en el simbolismo matemático; así, ella representó la confluencia de tres lados del instante del Big Bang, y se encontró el título de esta exposición.

Este catálogo de la exposición procede de la correspondencia entre la artista y yo, así como de la culminación de varias conversaciones personales, entrevistas en línea e investigación independiente con adiciones y ediciones realizadas por la propia Dove Bradshaw. Todas las imágenes utilizadas aquí pertenecen a la colección privada de Dove Bradshaw, a menos que se indique lo contrario, y se utilizan con permiso de la artista.



Dove Bradshaw Home/Studio.

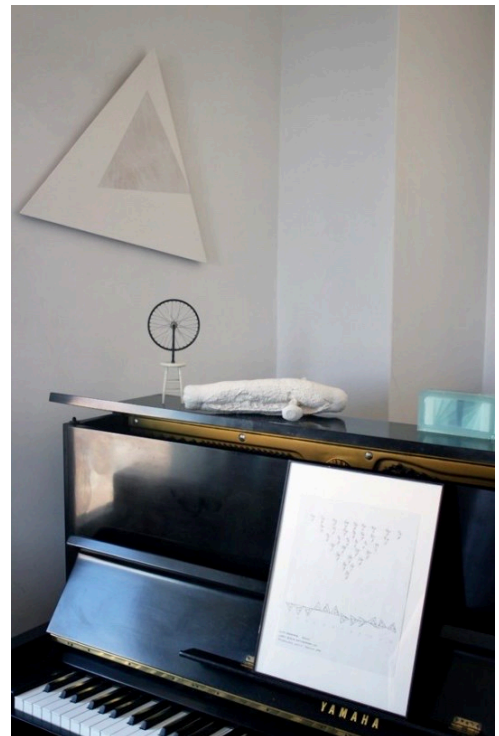


Photo Credits:

Bradshaw, Dove, pp. 5 (*Plain Air*, PS1 long Island City), 6 (*Plain Air*, PS1), 8 (*Plain Air Nest*), 9 (*Fire Extinguisher Burned*), 10 (*Fire Hose*, 2012. colorized images made for beer labels), 12 p. *Performance*, 1976, pictured with the brand-new hose). p. (*Performance*, 1976, pictured with the brand-new hose), 14 (*Contingency Jet [Eventual, Spoleto, Italy]*, 29 (first drawing of the Radio Rocks), 38, (*Guilty Marks [Color Chart]*)

Bradshaw, Dove and Di Leo Ricatto, Cosimo, *Plain Air*, (Sandra Gering Gallery)

Bugden, Kelly, pp. 7 (*Nothing II, Series 2*, 2000, 18 carat gold cast of a goose eggshell), 19 (*Guilty Marks, Magnetic Resonances*)

Nevsky, Josh, pp. 14, 16 (*Contingency [Bazoites]* and *Contingency [Quickquid]*), 1 (*Spent Bullet Aluminum IJ*), 32 (33 (*Dum Dum Spent Bullet* and *Spent Bullet [Mercedes Chartreuse 2018]*)

Italian photographer through Gering, p. 16

Baker, JoAnne, pp. 17, 18, Merce Cunningham dance photographs)

Peterson, Karl, p. 22, (*Passion—copper bar*)

Clark, Kevin, pp. 13 (*Contingency 1984*) and *Contingency*, 1985), 24 left (*Notation XI*)

Damgaard, Fintan, p.24 right (*Notation VII*)

Wedemeyer, Robert, p. 27 (SolwayJones Gallery *Six Continents*)

Courtesy Sandra Gering Gallery, p. 29 (all three Angle Paintings)

Bessler, John, p. 30 (*Salt boulder*)

Courtesy Stalke Gallery, Copenhagen, p. 32 (*Spent Bullet* print in the Metropolitan Museum)

Courtesy of the Philadelphia Museum, p. 38

p. 38, (studio shot with chess)

Tauber, Natasha, p. 39 right (shot of piano)

DOVE BRADSHAW

ZERO SPACE

ZERO TIME

INFINITE HEAT



ARTe VALLARTA Museo
PUBLICATIONS