

«Pensar es un acto revolucionario»: las publicaciones de artista de Marie Orensanz

"Thinking is a revolutionary act": the artist's publications of Marie Orensanz

MELA DÁVILA FREIRE  0009-0008-3398-2633

Investigadora independiente, Alemania.

Resumen

Tras comenzar su carrera como pintora en la década de 1960, en los años setenta y ochenta la artista argentina Marie Orensanz (La Plata, Argentina, 1936) creó, en paralelo a su práctica escultórica y pictórica, un número significativo de publicaciones de artista. Estas publicaciones, casi siempre editadas en pequeñas tiradas, fueron creadas en la época en que se expandía y ensanchaba el régimen conceptual que había comenzado a transformar las prácticas artísticas en Estados Unidos y Europa a partir de la década de 1960, momento en que numerosos artistas incorporaron a su trabajo formatos impresos entre los diversos soportes que empleaban para su trabajo. Este texto analiza las publicaciones de artista de Orensanz, que han permanecido relativamente desconocidas hasta el presente: ediciones de postales, carteles y libros que, además de estar estrechamente relacionadas con los dibujos, las pinturas y las esculturas de la artista, pueden y deben encuadrarse en la genealogía general del libro de artista y la edición experimental.

PALABRAS CLAVE: Orensanz; publicación de artista; libro de artista; edición experimental; manifiesto de artista.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
Mela Dávila Freire
mela@artfile.es

Financiación/Fundings
Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Received: 05.09.2025
Accepted: 24.09.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Dávila Freire, M. (2025). «Pensar es un acto revolucionario»: las publicaciones de artista de Marie Orensanz. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>
Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

"Thinking is a revolutionary act": the artist's publications of Marie Orensanz

MELA DÁVILA FREIRE

Independent Researcher, Germany.

Abstract:

After beginning her career as a painter in the 1960s, in the 1970s and 1980s Argentine artist Marie Orensanz (La Plata, Argentina, 1936) issued a significant number of artist's publications alongside her sculptural and pictorial practice. These publications, almost always produced in small print runs, were created at a time when the conceptual take that had begun to transform artistic practices in the United States and Europe in the 1960s was expanding and broadening, and many artists were incorporating printed formats into the various media they used for their work. This text analyses Orensanz's artist's publications, which have remained relatively unknown until now: editions of postcards, posters and books that, in addition to being closely related to the artist's drawings, paintings and sculptures, could – and should – also be framed within the general genealogy of artist's books and experimental publishing.

KEY WORDS: Marie Orensanz; artist's publication; artist's book; experimental publishing; artist's manifesto.

«En el año 1974 hice una exposición con flores, todas ellas, venenosas; solo unas pocas personas se dieron cuenta».

*Marie Orensanz*¹

Marie² Orensanz nació en Mar del Plata en 1936; fue la tercera de los cuatro hijos de una argentina —de ascendencia italiana y británica— y un español. Su padre se dedicaba al negocio inmobiliario, pero le interesaban mucho la historia del arte y la cultura. A principios de la década de 1950, la familia al completo emprendió un viaje cultural por Europa que duraría nueve meses, durante el cual visitaron varios países. A través del contacto con la historia del arte occidental durante las numerosas visitas a museos que la familia disfrutó durante aquel viaje, Marie, que entonces tenía diecisiete años y había pensado en cursar la carrera de Derecho, sintió por primera vez el deseo de dedicarse al arte, que, tal como ella estaba descubriendo entonces, entrañaba el potencial de llegar a ser un elemento transformador del mundo.

De vuelta en Argentina, la familia Orensanz se trasladó a Buenos Aires, donde Marie comenzó a estudiar pintura en el estudio de Emilio Pettoruti. Orensanz estudió con Pettoruti durante cinco años, al cabo de los cuales se sentía muy segura de su dominio de la técnica, pero al mismo tiempo consideraba que aún no había

encontrado su propio lenguaje artístico. Por ello decidió integrarse en el estudio del pintor y escultor Antonio Seguí, que acababa de regresar a Argentina tras una larga estancia en México. Orensanz relataría más tarde que fue en el estudio de Seguí donde aprendió que la libertad era «una condición indispensable para la acción» en el arte (Buccellato, 2007, p. 20).

La formación artística de Orensanz continuó con una estancia en París, en 1964, durante la cual una de sus obras —el cuadro expresionista titulado *¿Dónde estoy?*, que mostraba a una mujer postrada en el suelo, pisoteada por una figura masculina— fue galardonada con el primer premio del concurso de la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras, en la categoría de «artistas extranjeras». Poco después de recibir el premio, Orensanz regresó a Argentina con su pareja, el francés Patrick Audras, técnico comercial de profesión, y muy pronto tuvieron tres hijas. Los traslados de larga distancia con su familia no iban a terminar con aquel cambio de escenario, sino más bien al contrario: los desplazamientos entre diferentes ciudades y países a ambos lados del Atlántico han sido una constante a lo largo de la vida de la artista, y la han ayudado a forjar una condición nómada que, en sus propias palabras, sigue siendo uno de sus rasgos personales más característicos.

En paralelo a su proyecto familiar, Marie Orensanz comenzó a exponer sus pinturas en

1. Marie Orensanz, ca. 2002, notas manuscritas reproducidas en Orensanz, 2023, p. 55.

2. Originalmente, «Mari», diminutivo de «María» en español. Orensanz añadió una «e» final a su nombre en 1972, poco después de instalarse en Milán, cuando el comprador de uno de los cuadros con los que participaba en una exposición en una galería decidió devolverlo al darse cuenta de que el autor no era un hombre, sino una mujer.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Buenos Aires en la primera mitad de la década de 1960, al mismo tiempo que avanzaba en la búsqueda de su propio lenguaje visual. Fruto de esta búsqueda, a finales de la década decidió abandonar progresivamente la figuración para centrarse en la abstracción, en una evolución que buscaba simplificar las imágenes hasta reducirlas a la mera expresión de ideas. La serie Estructuras primarias, que Orensanz expuso en la galería El Taller de Buenos Aires en 1968, fue el resultado de este cambio: su variante personal de la abstracción geométrica, que se desarrolló en dibujos, pinturas y sus primeras obras tridimensionales.

Durante aquellos mismos años, el panorama artístico argentino estaba experimentando un profundo giro, simultáneo a la expansión del régimen conceptual que había comenzado a transformar las prácticas artísticas en Estados Unidos y Europa a partir de la década de 1960. En todos los contextos en los que tuvo lugar, aquel cambio provocó un enorme interés por la exploración artística del lenguaje, sus posibilidades y sus límites, tanto en el plano visual como en el semántico y expresivo. Años más tarde, refiriéndose a la generación de artistas norteamericanos de la que ella misma formaba parte, la artista Adrian Piper recordaría que, a partir de la década de 1960, muchos se sintieron «embriagados por las posibilidades ilimitadas del lenguaje y otros sistemas simbólicos convencionales» (Osborne & Piper, 2024, p. 12). Tal «embriaguez», de hecho, no sería exclusiva de un país o zona geográfica en particular, sino que acabó atravesando

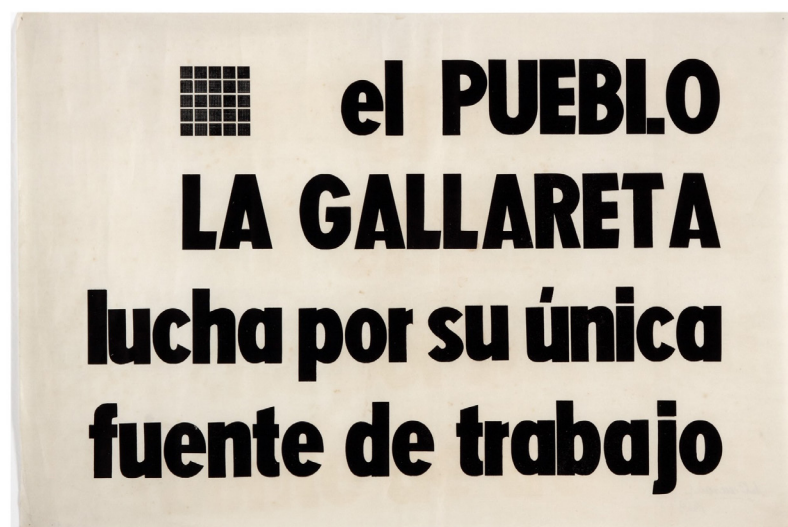
las diferentes corrientes conceptuales que estaban iniciándose, en la misma época, en Europa, Norteamérica y Latinoamérica, aunque en cada uno de estos lugares el movimiento conceptual tuviese ciertos matices específicos.

En Latinoamérica, el precedente brasileño de la poesía concreta en la década de 1950 había situado el lenguaje en el centro de un modelo de investigación que resultaría especialmente fértil, y que se desarrollaría de formas muy diversas durante las dos décadas siguientes por lo menos. El lenguaje y, por extensión, cualquier sistema de símbolos o comunicación, ofrecía múltiples posibilidades creativas que numerosos artistas latinoamericanos no dudaron en explotar, en ejercicios que a menudo combinaban intenciones poéticas y políticas. Los escritos asemáticos de los argentinos Mirtha Dermisache y León Ferrari, o las digresiones en los márgenes de la poesía visual de las artistas brasileñas Regina Vater y Lenora de Barros, son solo algunos de los muchos ejemplos que podrían ilustrar esta tendencia. El deseo de abordar la comunicación y sus sistemas como uno de los territorios del arte se refleja explícitamente en el nombre completo de una de las iniciativas que, desde la ciudad de Buenos Aires, tuvo mayor impacto en la difusión y consolidación de las prácticas conceptuales en la región latinoamericana, a saber, el Centro de Arte y Comunicación – CAyC³. No fue casualidad, por tanto, que una de las primeras exposiciones organizadas por el CAyC, que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1971, se titulara precisamente *Arte de sistemas*.

3. El Centro de Arte y Comunicación, fundado en 1969 en Buenos Aires por el crítico, curador y gestor cultural Jorge Glusberg, fue una organización muy activa cuyo impacto se extendió mucho más allá de las fronteras de

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Entre los artistas que expusieron en *Arte de sistemas* —tanto en Buenos Aires como en las diversas itinerancias posteriores de esta muestra— se encontraba también Marie Orenszanz, cuya práctica, por entonces, ya se había alejado mucho de su primera etapa pictórica. En la gradual transformación que Orenszanz había experimentado como artista no solo había influido la evolución del contexto intelectual en el que se encontraba; también habían ejercido un impacto la violenta represión y el giro conservador que Argentina estaba sufriendo bajo el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía, que ostentó el poder entre 1966 y 1969. Un incidente concreto, ocurrido en 1969, ilustra el choque de la artista con la censura política. Marie Orenszanz y una de sus colegas artistas, Mercedes Esteves, habían sido invitadas a exponer en la galería de arte Primera Plana, en Mar del Plata. Sin embargo, poco antes de la instalación de la exposición Orenszanz, durante un viaje, fue testigo de una protesta vecinal: el pequeño pueblo de La Gallareta, en la provincia de Santa Fe, al norte de Argentina, se había levantado contra los planes de desviar la vía férrea que atravesaba la localidad y garantizaba la subsistencia de sus habitantes. La experiencia de primera mano de aquella protesta impulsó a Orenszanz a decidir que su proyecto para la galería consistiría en cubrir las paredes de la sala con cincuenta copias de un cartel de protesta, compuesto por ella misma, con un único mensaje tipográfico, que recogía la reivindicación de los habitantes de La Gallareta:



«El pueblo de La Gallareta lucha por su única fuente de trabajo» (Fig. 1). La instalación se completaba con unos sacos llenos de arena y cemento que Mercedes Esteves había colocado en el centro del espacio expositivo, en alusión simbólica a la rápida transformación urbana que estaba sufriendo la ciudad de Mar del Plata, en la que se estaban demoliendo antiguas viviendas unifamiliares para dejar espacio a nuevos edificios de apartamentos.

La muestra se inauguró según lo previsto, pero un día después fue clausurada de forma repentina. Como recuerda Orenszanz (comunicación personal, noviembre de 2024), era evidente que la dirección de la galería no estaba satisfecha con el hecho de que su instalación mostrara un apoyo explícito a una protesta popular, y además, por si ello fuera poco, el cierre repentino se justificó con una excusa de oscuros matices patriarcales: dado que las artistas eran dos mujeres, la expectativa había sido que ambas expusieran flores, en lugar de piezas con contenido político.

Figura 1. Marie Orenszanz, *El pueblo La Gallareta...*, 1969. Cortesía de la artista.

Argentina. El CAyC apoyó y difundió el conceptualismo latinoamericano, promovió el uso de nuevas tecnologías en el arte y fomentó el debate sobre la identidad del arte contemporáneo latinoamericano.

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Marie Orensanz ha reconocido en varias ocasiones la importancia que tuvo para ella aquel choque personal con la censura y las estructuras patriarcales. La abrupta clausura de la exposición le permitió apreciar con claridad la conexión directa entre el arte y la vida —concretamente, en este caso, no solo la vida en general, sino el contexto político—, al tiempo que consolidaba su interés por el lenguaje como elemento creativo y, por extensión, por los medios impresos como soporte para el arte. La semilla que el incidente dejó en su conciencia creativa germinaría de diferentes maneras a partir de entonces, como se puede apreciar en su decisión de añadir el lenguaje verbal a su obra plástica, casi siempre en expresiones de carácter poético pero también, a su manera, reivindicativo; en su perseverante militancia feminista; y en su adopción de formas de escritura como el manifiesto y de formatos impresos como el cartel, el folleto y el libro.

Gracias a la beca Francisco Romero Lahoja, en 1972 toda la familia Orensanz se trasladó primero a Roma y luego a Milán. En Italia, la postura artística de Orensanz seguiría evolucionando, en un proceso en el que la relación entre «pensar» y «hacer» se volvía, para la artista, cada vez más estrecha e inseparable, al tiempo que se consolidaba su escritura de aforismos y, en general, su deseo de apropiarse de signos y símbolos de otros tipos de lenguajes —incluidos los científicos— para incorporarlos a su obra plástica.

En 1974, respondiendo a una invitación de la historiadora del arte italiana Lea Vergine para participar en una exposición colectiva titulada *Eros come linguaggio* [«Eros como lenguaje»] en la librería y galería Eros de Milán, Orensanz presentó una de sus publicaciones de artista: el manifiesto *Eros* (Fig. 2). Se trataba de un cartel de aproximadamente 60 x 50 cm en el que la artista imprimió, en una delicada tipografía cursiva, un manifiesto compuesto por doce postulados en forma de frases breves, como, entre otras, «Transmitir la energía del pensamiento», «La acción es la consecuencia del pensamiento» o «Incluso Eros necesita las condiciones sociales adecuadas». En su primera presentación en Milán, el manifiesto *Eros* se imprimió en una edición de cien ejemplares que se colgaron en las paredes de la galería. El público podía llevarse aquellos ejemplares si así lo deseaba; con este gesto, la artista no solo ponía en circulación los aforismos que había escrito, sino que, al invitar al público a arrancar el cartel de la pared y quedárselo, desafiaba las reglas clásicas de comportamiento de una galería (Fig. 3). Desde entonces, Orensanz ha reimpreso este manifiesto en numerosas ocasiones para presentarlo en otros contextos expositivos⁴. La constante reactivación de esta pieza en forma de obra multiplicada, y en un número ilimitado de copias, subraya la relevancia que tiene para Orensanz el potencial del manifiesto como elemento de comunicación similar a un panfleto o un folleto, un potencial que se reaviva con cada nueva reedición.

4. Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 2007; en el Museo Caraffa de Córdoba, Argentina, en mayo de 2008; en la Maison de l'Amérique Latine de París, en mayo de 2010; en la Galería Sicardi de Houston, en abril de 2015; etc.

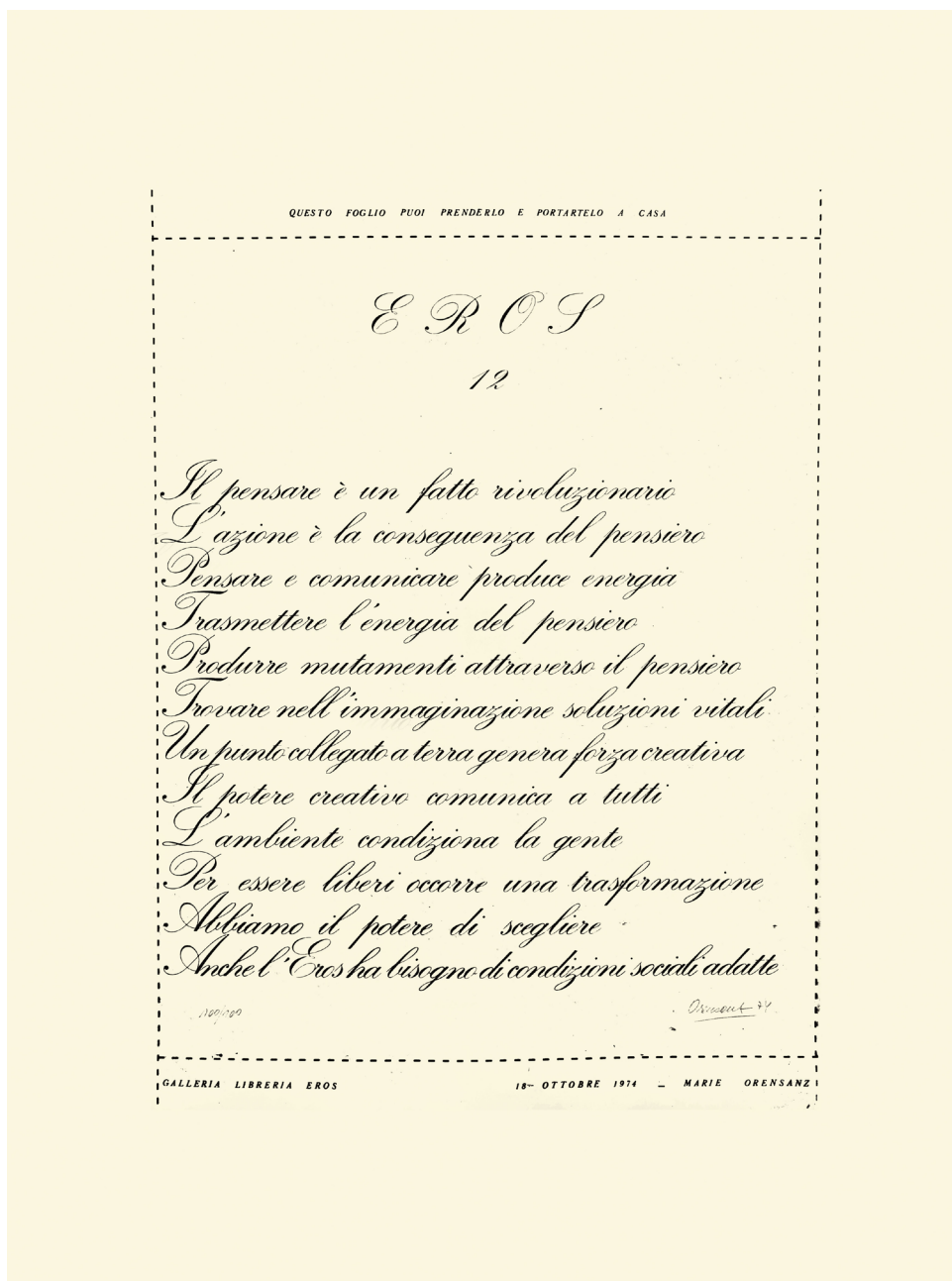


Figura 2. Marie Orensanz, manifesto Eros, 1974. Cortesía de la artista.

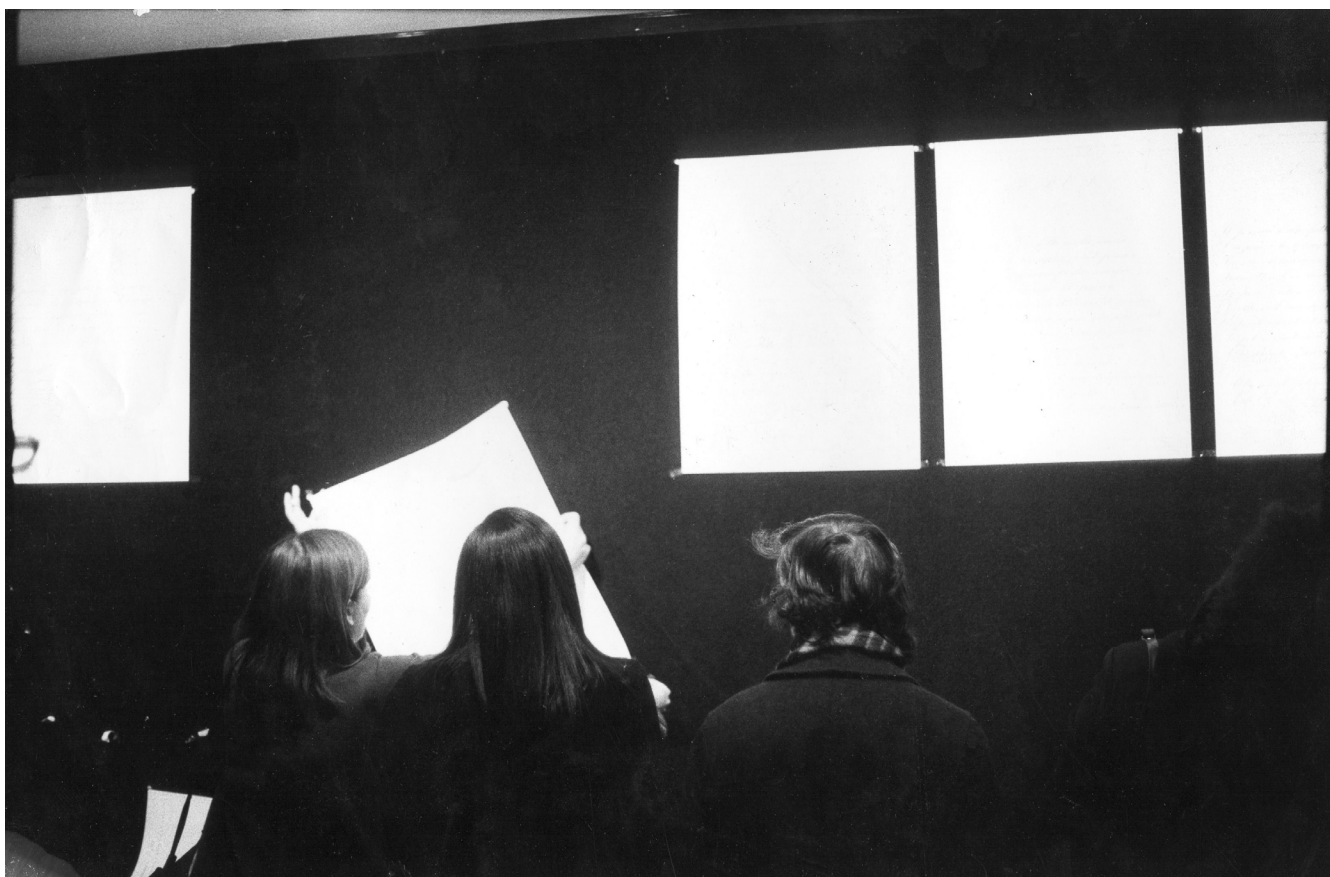


Figura 3. Marie Orensanz y Lea Vergine (backwards) cogiendo uno de los carteles con el manifiesto *Eros* en la galería y librería «Eros», Milán, durante la inauguración de la exposición *Eros as linguaggio*, 1974. Cortesía de la artista.

Esta no es la única forma en que el manifiesto *Eros* ha seguido «vivo», por así decirlo, en la obra de Orensanz; algunos componentes y características de esta pieza se convertirían en elementos constantes en la obra de la artista durante al menos las dos décadas siguientes. La misma tipografía cursiva con la que está redactado el manifiesto reaparecería una y otra vez en sus dibujos, sus esculturas y sus publicaciones; del mismo modo, algunos de los postulados del manifiesto *Eros* se retomaron en numerosas ocasiones para formar parte de otras piezas, en particular, en las esculturas concebidas por Orensanz para espacios públicos⁵. El primero de estos postulados, en concreto, ha aparecido periódicamente en diversas obras, convirtiéndose

en una especie de lema que refleja y define la actitud vital y creativa de Orensanz: «Pensar es un acto revolucionario».

La reutilización de elementos que se articulan una y otra vez, en diferentes combinaciones y en diferentes medios, está estrechamente relacionada con el pensamiento de esta artista. Por un lado, como ya se ha señalado, Orensanz siente un profundo interés por el lenguaje verbal entendido como sistema de símbolos, sistema al que, poco a poco, ella iría incorporando elementos tomados de las matemáticas o las ciencias naturales, también dotadas de sistemas compuestos por piezas individuales: los fragmentos en los que se descompone cada uno de estos códigos. Estos fragmentos pueden combinarse entre

5. Como, por ejemplo, *Pensar es un hecho revolucionario*, concebida en 1999 e instalada en 2010 en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

sí de infinitas maneras, abriendo nuevos matices de significado en cada nueva configuración. Por otro lado, y como extensión de su conceptualización del mundo como un conjunto de sistemas, Orensanz considera que cualquier elemento puede ser tomado como parte, o fragmento, de un todo mayor. Esta convicción la llevó, en 1978, a publicar un nuevo y breve manifiesto, titulado descriptivamente *Fragmentismo* (Fig. 4), que comienza con esta definición:

El fragmentismo busca la integración de una parte a un todo; transformándose, por sus múltiples lecturas, en un objeto inacabado e ilimitado a través del tiempo y del espacio.

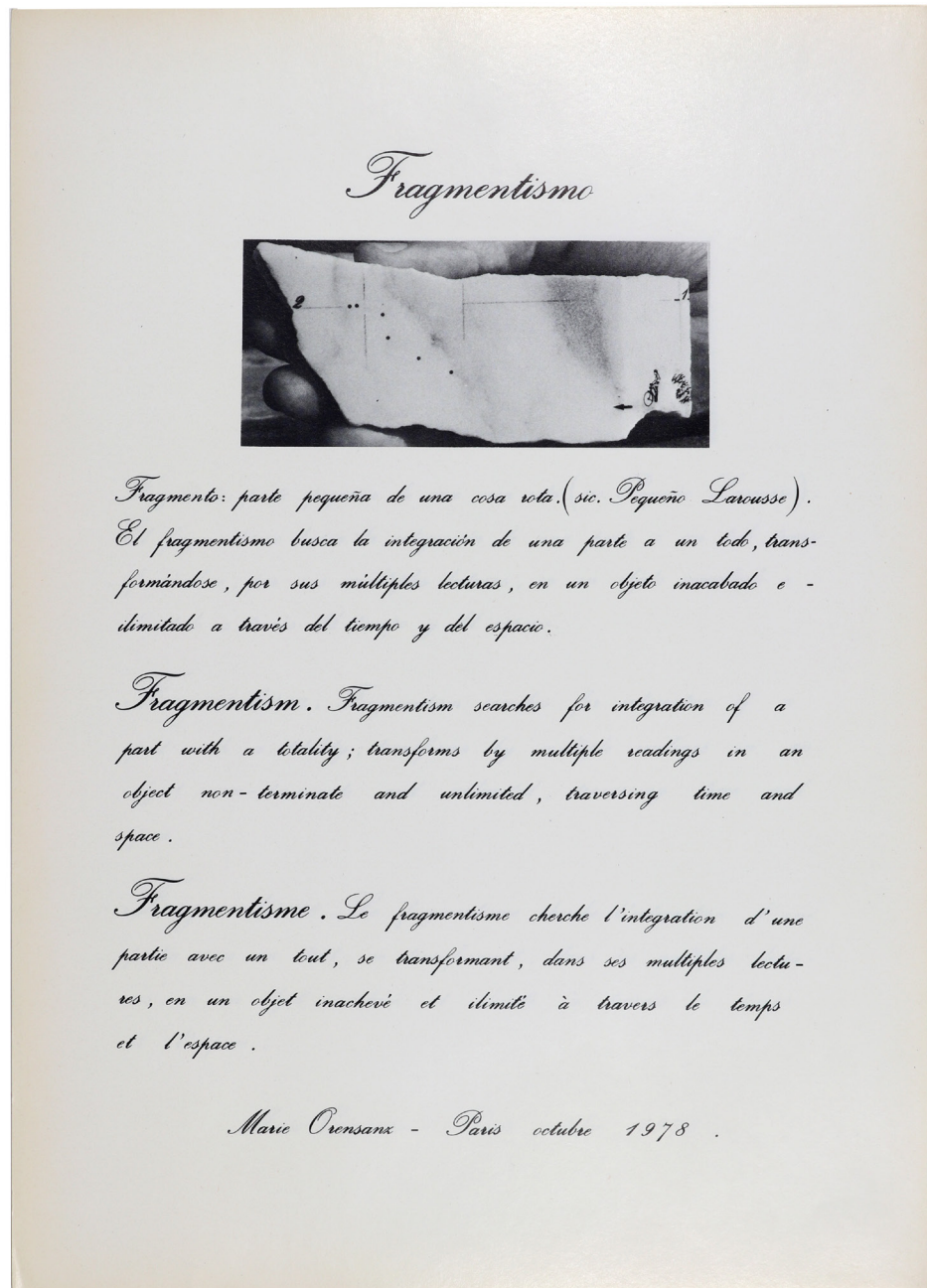
Conceptualmente, esta obra condensa ideas que están en la base de la obra de Orensanz, como la integración de las partes en un todo —un sistema—, los procesos de transformación implícitos —y necesarios— en el arte, y la multiplicidad de lecturas a las que están abiertos los objetos artísticos. Formalmente, *Fragmentismo* es similar a *Eros*: una hoja impresa por una sola cara, diseñada para ser reproducida en un número ilimitado de copias, con el texto también en letra cursiva y con la única diferencia de que, en esta ocasión, el texto aparece en español, inglés y francés, las tres lenguas en las que se desarrolla la vida cotidiana de la artista.

Además, a diferencia de *Eros*, en algunas de sus versiones el manifiesto *Fragmentismo* está ilustrado: en la parte superior del texto, una fotografía muestra un trozo de mármol blanco sostenido por los dedos de una mano, en cuya

superficie se han dibujado una serie de líneas y flechas que sugieren una especie de plano o diagrama. Poco antes de la publicación de este manifiesto, Orensanz había tenido la oportunidad de visitar las canteras de mármol de Carrara, lo que despertó su interés por los trozos de mármol desechados, que a partir de entonces se convertirían en un motivo recurrente en sus dibujos, pinturas, esculturas y publicaciones. Más tarde, la artista declararía: «Mi idea era respetar el material en su estado actual y transformarlo utilizando solo el pensamiento. No lo esculpía ni lo trabajaba, solo dibujaba y pintaba sobre aquellos fragmentos de mármol. [...] Son como páginas encontradas» (Meisel, 2022, p. 47). Los trozos de mármol que Orensanz encontró en las canteras de Carrara le ofrecían la posibilidad de poner en juego innumerables contrastes en su obra: entre la configuración formal intencionada y la imprevisibilidad de los ready-mades, entre la dureza del mármol y la suavidad del papel, entre la monumentalidad escultórica y la modestia de los residuos, entre la durabilidad de la piedra y la fragilidad efímera de las imágenes impresas en papel. Y también, por supuesto, entre la tridimensionalidad del mármol y la bidimensionalidad de los medios impresos.

Una característica notable de la obra de Orensanz es el flujo constante de ideas y motivos entre una obra y otra, un formato y otro, dando lugar a series atípicas que a menudo comparten título y génesis conceptual, pero que consisten en materializaciones muy diferentes. Las diversas versiones impresas de *Fragmentismo* lo atestiguan: la postal *Fragmentismo* (Fig. 5), publicada

Figura 4. Marie Orensanz, manifiesto *Fragmentismo*, 1978. Cortesía de la artista.



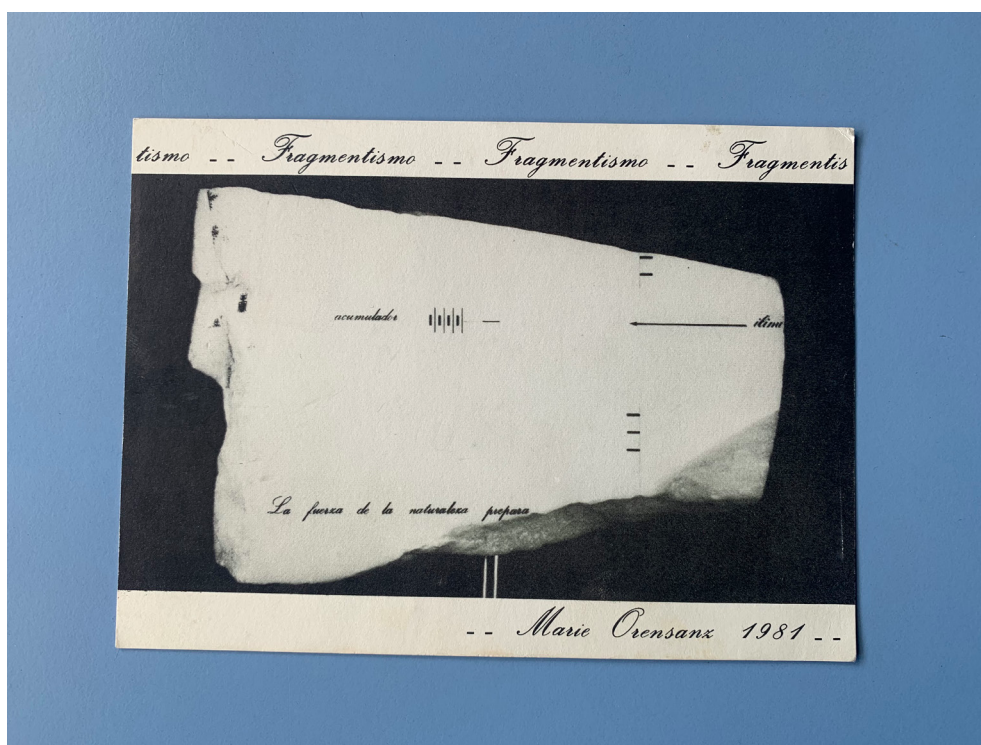


Figura 5. Marie Orensanz, *Libro de mármol*, 1981. Cortesía de la artista.

en 1981 por Orensanz, está ilustrada con una fotografía en blanco y negro de un trozo de mármol en el que la artista ha escrito algunos mensajes textuales enigmáticos —«acumulador», «la fuerza de la naturaleza prepara», etc.—, junto con una serie de líneas de diferente grosor y posición. El libro *Fragmentismo*, en cambio, aunque publicado poco después —en 1982— por la Galerie des femmes, en París, no muestra ninguna referencia al mármol: en sus páginas aparecen sobre todo combinaciones de aforismos, y mezclas de palabras y símbolos de todo tipo.

El sintagma «Fragments de pages trouvées» [«Fragmentos de páginas encontradas»] puede leerse impreso en un trozo de mármol en la inconfundible tipografía cursiva de Letraset que Orensanz ha usado tan a menudo, y también en la imagen que aparece en la portada de *Libro de mármol* (Fig. 6), que se publicó en 1981. Este libro, del que la artista hizo a mano veinte ejemplares, consta de cinco hojas de cartón negro rígido, encuadradas mediante un sencillo cordón anudado en la contraportada. Las cuatro primeras hojas llevan pegadas unas fotografías en blanco

y negro de otras tantas «hojas» hechas de fragmentos de mármol pulido por ambos lados, también unidos entre sí con un cordón. De este modo, el Libro de mármol se reproduce a sí mismo, multiplicando por veinte un libro original hecho de piedra, en cuya superficie están inscritas algunas palabras, algunas líneas y ciertos signos —unos reales, otros imaginarios— sobre cuyo significado solo cabe especular.

Refiriéndose a sus sistemas de símbolos, la artista ha declarado que «hay muchos, a veces tomados de la simbología que se usa en la Física o en las Matemáticas. Los utilizo como elementos plásticos: son representaciones gráficas del pensamiento» (Meisel, 2022, p. 50). Orensanz ha mantenido la sugerente presencia de estos alfabetos inventados, a menudo combinados con un lenguaje legible, en todos los formatos en los que ha trabajado, incluidas sus esculturas para espacios públicos⁶. En el folleto Transmitir la energía del pensamiento. Una conversación entre Lea Vergine, Marie Orensanz y Gilo Dorfles, diseñado e ilustrado por la artista, el historiador italiano Dorfles señalaba que estos signos «pueden entrar en un discurso de "eficacia polisémica". [...] Su eficacia proviene precisamente de su carga polisémica y de su ambigüedad semántica» (Orensanz, 1975, s/p). Estas enigmáticas composiciones construyen un espacio siempre abierto a la interpretación de la persona observadora, una característica que, según la perspectiva de la

artista, es parte inalienable de su obra: «No creo que el arte sea, ni deba ser, la visión de una persona, la expresión de una persona. Debería, en cambio, ofrecer puntos de referencia para que todo el mundo pueda desarrollar sus propias ideas» (Meisel, 2022, p. 68).

Una de las últimas publicaciones de Marie Orensanz aparecería en 1990, cuando el renombrado editor belga Guy Schraenen la invitó a participar en su proyecto «In Octavo»: una serie de diez publicaciones concebidas por otros tantos artistas, entre los que se encontraban Gianni Bertini, Henri Chopin, Peter Downsbrough, Jiří Kolář y Bernard Villers. Orensanz, la única mujer de la lista,⁷ aceptó la invitación y concibió un folleto titulado Communiquer... (Fig. 7) en el que, de forma provocativa, la información textual brilla por su ausencia, con la excepción del título en la portada y los datos de la edición en el interior de la contraportada. Solo las páginas derechas de este libro están ilustradas —con diferentes composiciones de líneas rectas y curvas, flechas y puntos—, pero todas las hojas presentan la misma peculiaridad: están atravesada por dos secciones horizontales, a diferentes alturas, de tal manera que los fragmentos resultantes —y las ilustraciones impresas en ellos— pueden combinarse en innumerables disposiciones que multiplican las lecturas posibles de este libro.

6. Como, por ejemplo, *Sin título*, instalada en la pared exterior de L'Archevêché en la cour Saint-Jean, Besançon, en 1990.

7. Aunque más tarde Schraenen decidió ampliar la serie más allá de los diez libros previstos inicialmente, e invitó a otra mujer artista, la alemana Nanne Meyer, a crear también uno de los libros.

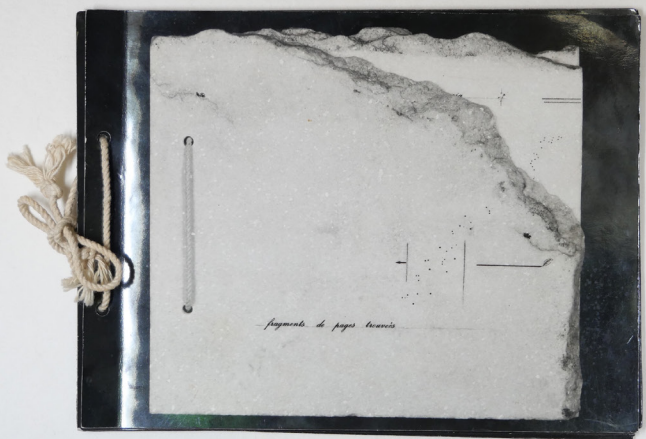
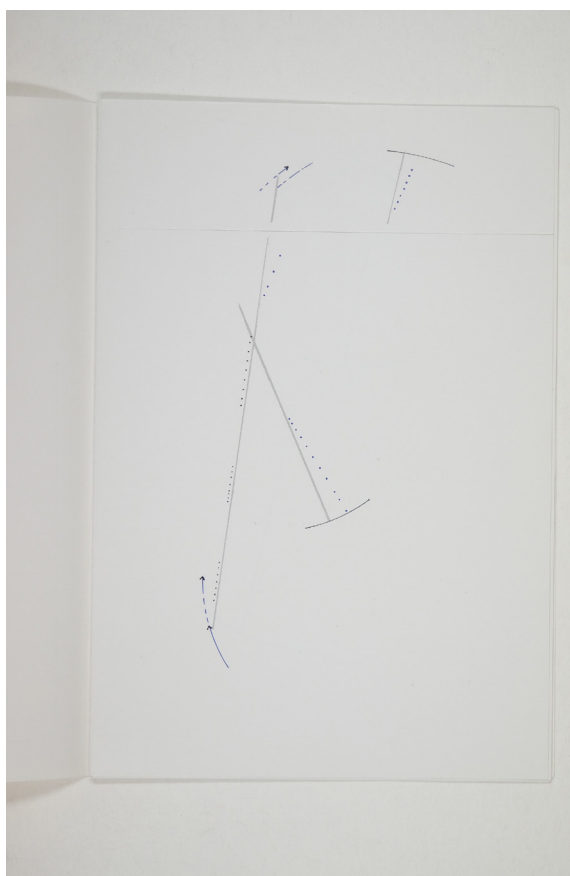
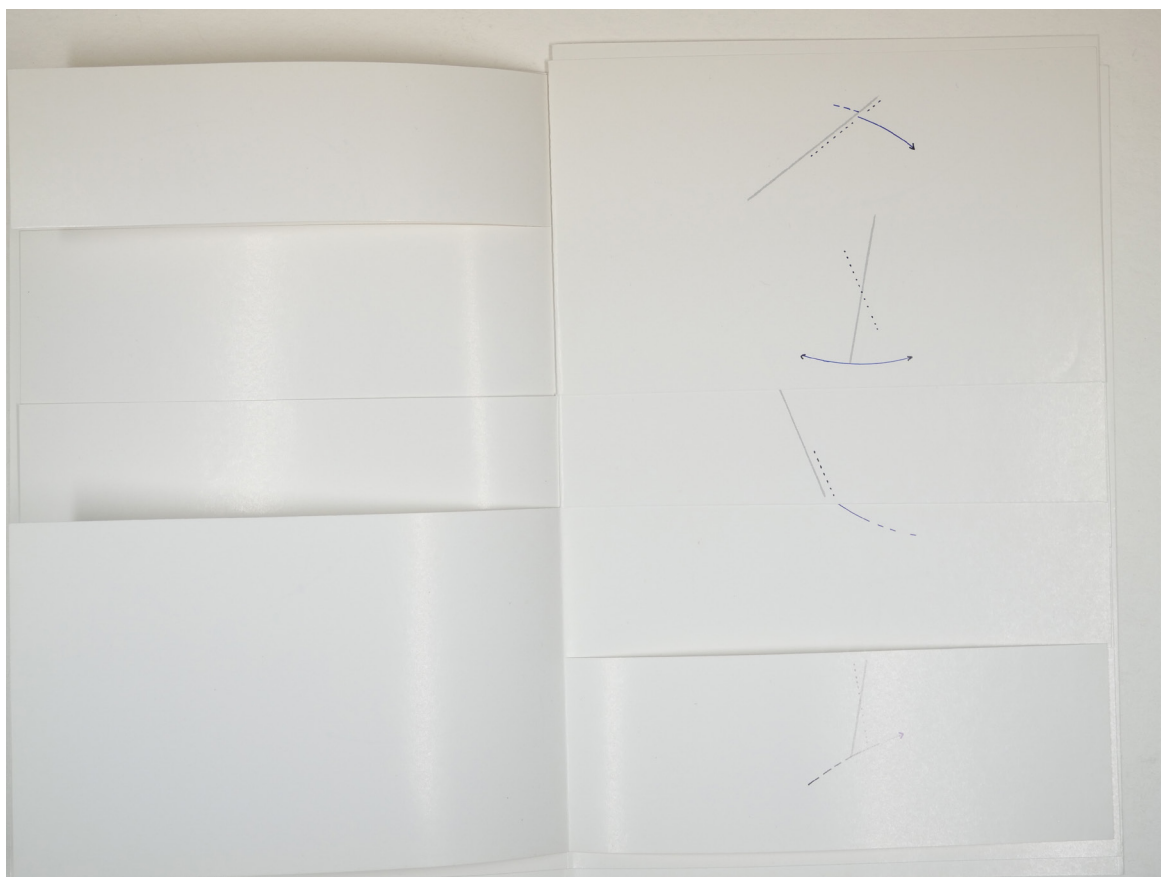
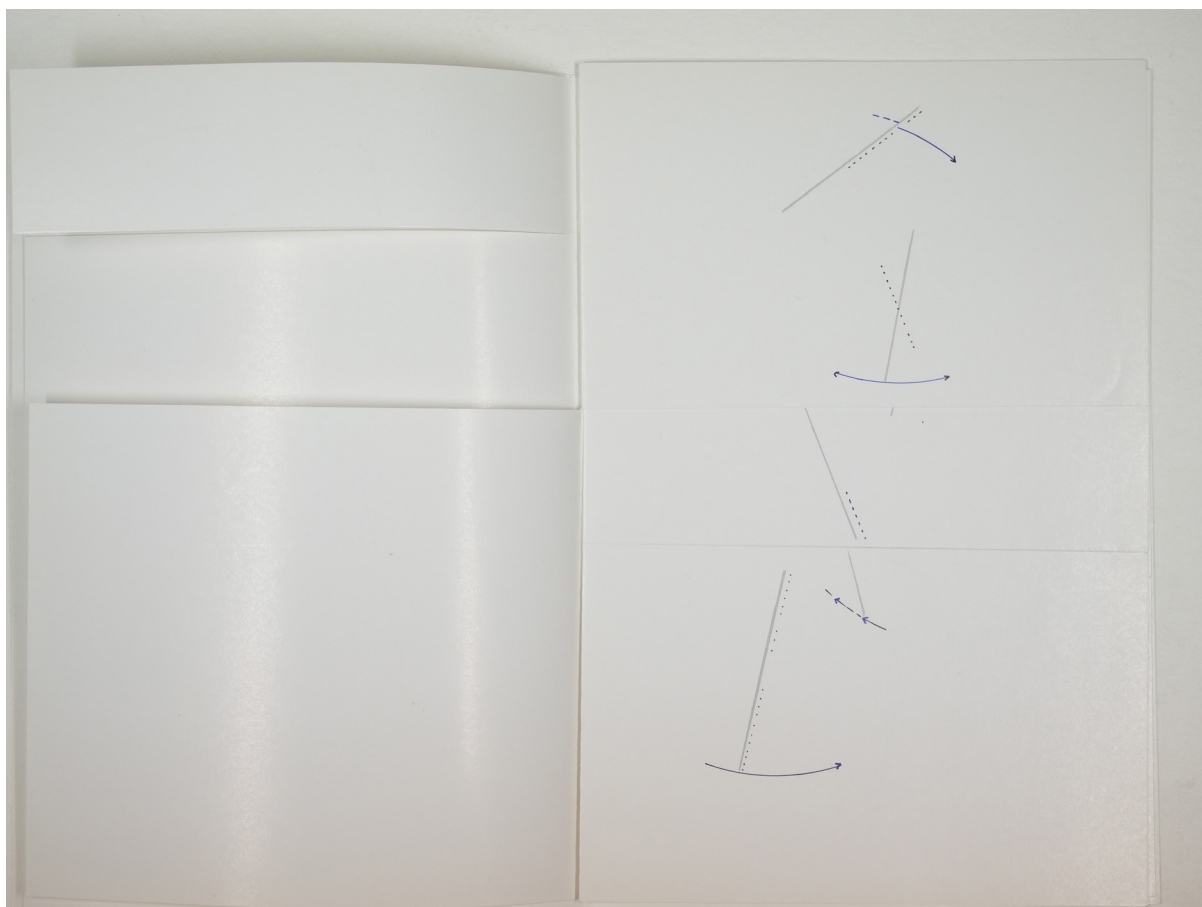


Figura 6. Marie Orensanz,
Fragmentismo, 1981.
Cortesía de la artista.



Figura 7. Marie Orensanz,
Communiquer..., 1990.
Cortesía de la artista.





Apreciar el rango de formas posibles de leer una publicación como esta, o más bien —lo que sería lo mismo— elucidar los múltiples niveles de significado que contienen las obras publicadas de Orensanz, requiere cierto esfuerzo y, al mismo tiempo, una actitud de curiosidad y apertura que no se conforme con quedarse en su —a menudo delicada— superficie estética, sino que se esfuerce por llegar un poco más allá.

Tal vez el ejemplo siguiente sirva para ilustrar lo mucho que puede llegar a desenterrar un ejercicio de interpretación que no se detenga en el aspecto superficial de los trabajos de Orensanz: algún tiempo después de la cancelación de su exposición sobre la protesta del barrio de La Gallareta, en una especie de respuesta tardía a la ofensiva excusa con la que se había justificado el cierre de la exposición en su momento, Orensanz creó una serie titulada *Poisonous Flowers* (1977), y compuesta únicamente por hermosos y delicados dibujos de flores, acompañados de sus nombres en latín, escritos con la misma tipografía cursiva que la artista ha utilizado sistemáticamente a lo largo de su carrera. La peculiaridad de aquella serie radicaba en el hecho de que todas las especies botánicas representadas en los dibujos eran venenosas, un detalle que muy pocos observadores podían apreciar, ya que no se indicaba explícitamente cuando los dibujos se mostraban.

De modo semejante, en gran parte de las publicaciones de Orensanz pueden buscarse también múltiples mensajes subyacentes, o significados intencionados y mordaces, que no siempre resultarán obvios o unívocos, ni serán siempre los mismos. Cabe pensar, sin embargo, que invariablemente están ahí, a pesar de que, a veces, no puedan apreciarse a primera vista.

Hamburgo, enero de 2025

Bibliografía

- Buccellato, L. (2007). Resistencia — transformación. En *Marie Orensanz: Obras 1963–2007*. Museo de Arte Moderno.
- Meisel, H. (2022). *Marie Orensanz – Interview with Hélène Meisel*. Manuella Éditions.
- Orensanz, M. (1975). *Transmitir la energía del pensamiento: Una conversación entre Lea Vergine, Marie Orensanz y Gilo Dorfles*. Edizioni della Galleria Vinciana.
- Orensanz, M. (2023). *El fluir del pensamiento*. EDUNTREF Centro de Arte Contemporáneo.
- Osborne, P., y Piper, A. (2024). *Philosophies of conceptual art – Peter Osborne and Adrian Piper in conversation* (p. 12). Art Resources Transfer (A.R.T.).