

JENNY HOLZER

ENSAIO DE ESSAY BY
PHILIPPE VERGNE

SERRAVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

JENNY HOLZER PHILIPPE VERGNE

Desde meados dos anos 1970, com a série “Diagrams”, Jenny Holzer tem feito da linguagem — as palavras — o seu meio principal. Através de cartazes, painéis eletrônicos, letreiros de LED, projeções de luz, bancos e sarcófagos de pedra, e pinturas, produziu aforismos (*Truisms*) e testemunhos políticos e individuais (*Inflammatory Essays, Laments, Lustmord*), divulgou documentos que haviam deixado de ser segredo de Estado (*Redacted Paintings*) e iluminou poemas.

A sua obra entra num campo estético alargado que reúne vanguardas históricas, do Suprematismo ao Dadaísmo, e a arte conceptual dos anos 1960, esbatendo as fronteiras entre a estética e o ativismo político em torno de noções como o feminismo, a igualdade de género, o acesso aos direitos humanos e à dignidade, as crises sanitárias e o movimento pacifista. Num plano geral, para lá destes exemplos específicos, Jenny Holzer pertence e dá continuidade, de forma intransigente e sem rodeios, à história da modernidade artística — uma história que não se esquivava de dizer a verdade ao poder.

A sua abordagem à experimentação modernista assenta no questionamento sistemático da relação entre a linguagem, o espaço e a percepção. O texto e a linguagem abandonaram a página, o livro, o suporte tradicional dos escritores e da escrita, e disseminaram-se na esfera pública: no espaço urbano, em edifícios, na imprensa, online, em *merchandising*, e por diante.

A relação entre as artes visuais e o universo das palavras é um dos alicerces da modernidade — um alicerce que remonta ao caligrama “Il pleut” [Chove] de Guillaume Apollinaire, à tradição poética do Dadaísmo, aos poemas sonoros de Raoul Hausmann, ao “poésure et peinture” de Kurt Schwitters, às colagens políticas de Hannah Höch, à tradição internacional da poesia concreta e visual, ao Situacionismo internacional e ao Letrismo, muitas vezes de pendor político, bem como às práticas de vanguarda dos anos 1960 e 1970 que têm por base o texto político, como são o caso de várias das obras de Yoko Ono, Hans Haacke, e da produção inicial de Carl Andre, centrada no texto, na poesia e na dimensão política.

Nesta trajetória estética da relação entre a linguagem, a poesia e as artes visuais, que encontra pleno eco na obra de Jenny Holzer, assume especial relevo o poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [O lançar dos dados nunca abolirá o acaso] (1897) e o seu desmantelamento do espaço da página impressa, que alcança uma transformação visual decisiva na apropriação iconoclasta feita por Marcel Broodthaers, que sistematicamente rasura as palavras de Mallarmé.

Na obra de Mallarmé, a linguagem deve ser vista, tanto quanto é lida e compreendida, na sua interação com o espaço. Mais tarde, em 1969, Broodthaers viria a transformar essa interação entre a palavra e o espaço na imagem do desaparecimento da linguagem poética, mostrando assim de que modo a linguagem deixa de ser

apenas um meio de comunicação, para adquirir um carácter material, espacial, arquitetónico, transacional e político.

Em Jenny Holzer, essa tradição ganha um novo rumo. Não só a linguagem se materializa numa imagem autorreflexiva, como é simultaneamente conteúdo e forma; é editada, trabalhada, fragmentada, disseminada, rasurada e, finalmente, desfeita e apagada. Além disso, a utilização de projeções de texto e letreiros de LED introduziu na sua sintaxe a passagem contínua e irreversível do tempo. Será esse porventura um dos elementos centrais da sua obra: a linguagem é infinitamente editada, reeditada, organizada e reorganizada no espaço — editando o corpo do texto, editando e cortando os espaços que lhe são disponibilizados e editando a história no seu próprio devir, na sua atualidade — em tempo real, sem desfazamento. Mais do que a escrita, o seu meio é a edição, no sentido em que pressupõe uma apropriação crítica, bem como o ato de desbastar. Poder-se-ia dizer que o *ethos* estético de Jenny Holzer consiste na edição como um processo de seleção, omissão, justaposição, repetição e fragmentação; um gesto que torna visíveis a cognição, o pensamento crítico e a rutura. Trata-se de uma disciplina de investigação que reorganiza o sentido ao perturbar os sistemas fabricados e controlados de construção de informação e comunicação.

Se situarmos a sua obra, incluindo as suas *Redaction Paintings*, no contexto dos estudos linguísticos, assume especial relevo a noção de “sous rature” (sob rasura), desenvolvida por Jacques Derrida em *Gramatologia*.

O trabalho de Holzer evoluiu da emergência da linguagem e do texto, passando por uma fase de abstração monocromática e pelas obras desencadeadas pelo apagamento do texto e culminando por fim no apagamento das próprias palavras através dos golpes que desferiu nas suas esculturas.

À semelhança das *ratures* de Derrida, ao enfatizar a informação oficial apagada pelas barras pretas, a série *Redaction Paintings* sublinha os limites da linguagem e do conhecimento. No entanto, em vez de ocultarem uma verdade, ou a verdade, expõem a violência institucional e os mecanismos utilizados para suprimir e dominar a informação.

A obra da artista é uma veemente chamada de atenção para o facto de a história da modernidade cruzar a história das inovações estéticas com a sua relação com a perceção política.

Vejamos como a noção de uma forma de escrita libertada — ou da libertação da própria escrita — poderá estabelecer uma ligação entre Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers e Jenny Holzer. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* transformou o nosso entendimento da escrita ao incluir o espaço em branco da página como um componente ativo de sentido e de leitura. O espaço tornou-se parte integrante da leitura; a página tornou-se espacial e o sentido passou a emergir não apenas da semântica, mas da dispersão de palavras pela página.

O trabalho de Jenny Holzer, que se estrutura em torno das palavras,

assenta fortemente nessa relação entre o texto e o espaço, estendendo-a muito para além dos limites do papel. O ambiente urbano, os painéis eletrônicos, os camiões, os letreiros de LED, os bancos de pedra e os edifícios permitem-lhe considerar o texto num campo alargado.

O sentido emerge mais do movimento dos textos pelo espaço do que da simples leitura das palavras. A presença de um *Truism* ou de um *Inflammatory Essay* num local inesperado afeta o significado e o impacto das palavras. O ritmo do texto em rolamento, a interrupção, a recorrência de frases em superfícies arquitetónicas, o deslocamento do texto numa sala escura, numa t-shirt ou num chapéu usado numa multidão — tudo contribui para a elaboração semântica.

Enquanto para Mallarmé o espaço produzia linguagem, para Jenny Holzer é a linguagem que produz e define o espaço. Tanto o espaço como a linguagem são libertados da linearidade e, juntos, criam uma forma que assume uma postura crítica em relação às próprias condições e convenções.

Encontramos uma relação semelhante entre a linguagem, o espaço e as convenções no âmago do projeto estético, poético e político de Marcel Broodthaers. Tal como Mallarmé libertou a linguagem da linearidade, Broodthaers desenvolveu uma obra que, através de esculturas, instalações e filmes, desmistificou as condições institucionais em que o sentido — da escrita aos museus — adquire estatuto e autoridade no plano cultural e político.

Jenny Holzer faz ambas as coisas em simultâneo: libertar a linguagem e desafiar a autoridade constitui o cerne da sua metodologia de desobediência e rutura.

Broodthaers deslocou a literatura e a palavra escrita para um mundo de signos, desenvolvendo uma obra que interroga a infiltração da poesia, das imagens, da sinalética vernácula e das instituições na autoridade cultural e no poder institucional. As suas placas moldadas a quente, com textos em relevo inspirados no jargão da linguagem oficial, administrativa e comercial, não diferem das placas de bronze, dos painéis pintados e dos LED de Jenny Holzer. Ambos transformam a comunicação institucional em objetos intencionais à maneira de um cavalo de Troia, estetizando o poder e, ao mesmo tempo, desestabilizando os códigos da autoridade e revelando as suas contradições.

Ambos os artistas seguem uma lógica de apropriação — não tanto uma apropriação visual ou icónica à *la* Andy Warhol, Richard Prince ou Sherrie Levine, antes um *détournement* da retórica que subverte a autoridade.

A linguagem institucional do poder, por vezes monumental, deixa de ser uma celebração para se tornar ambígua, vulnerável, contraditória e distante de qualquer verdade imutável e inquestionável.

As obras de ambos os artistas intervêm em sistemas de signos ideológica e historicamente codificados, sejam eles anúncios publicitários, monumentos,

documentos confidenciais que se tornaram públicos, pinturas ou museus. Essa ideologia é suspensa e silenciada, ao mesmo tempo que as formas e a materialidade dos objetos são intensificadas e sobre-expostas. O que significam não pode ser disassociado da sua imagem, mas essa imagem passou a ser de desobediência.

De forma semelhante ao modo como a espacialização mallarméana do texto é suspensa pela apropriação iconoclasta de Broodthaers, a sua linguagem simbólica do poder é silenciada; a autoridade do significante é rasurada. Trata-se de uma transação subtil de estatuto através da apropriação e deslocalização de uma forma, de um suporte ou de um texto. Essa transação enfatiza o espaço — a diferença entre o que é apresentado e visto e o que é aceite, presumido, questionado ou refutado. Nessa troca de superfícies, os signos tornam-se formas e as formas transformam-se em atos (de leitura) ou em tomada de consciência. O que está em jogo é a rutura com a ordem vigente e a revelação dos sustentáculos do poder, que, por norma, estão ocultos. É aqui que a perturbação da gramática do poder se torna sinónimo de criatividade e renovação.

A história dessas transações é marcada pela centralidade da relação entre a linguagem e a arte. A partir de Mallarmé, a modernidade passou a questionar a transparência da linguagem. Com ele, as palavras deixaram de ser veículos neutros ou inocentes, para passar a ser materiais — matéria cujo espaçamento, fragmentação, alteração e repetição definem a percepção, a legibilidade e a compreensão. As suas experimentações

não foram meramente poéticas; foram epistemológicas, incidindo sobre a estrutura do conhecimento. A transformação da página numa superfície destinada a relações espaciais expõe sentidos e leituras que por norma estão contidos nas palavras. A conjunção, a coreografia entre as palavras e o espaço, reconfigura os mecanismos de compreensão, interpretação e persuasão.

A ausência de palavras na página tem um efeito semântico. Essa dinâmica estética, que parte de numa transformação e alteração a partir do interior, atinge um grau assinalável com a apropriação iconoclasta que Marcel Broodthaers faz de *Un coup de dés* de Mallarmé. Broodthaers presta homenagem a Mallarmé substituindo o texto do poema por barras retangulares pretas. A imagem é criada através da rasura: esse gesto simples, que abrange toda a obra de Broodthaers, revela que a linguagem não se confina às próprias instituições (entendendo-se a poesia como uma instituição) e convenções. As instituições regem as condições através das quais afirmam autoridade e poder. Uma legenda de museu, uma placa, um cartaz, um anúncio publicitário, um chapéu, uma t-shirt, um monumento, uma página — tudo contribui para a disseminação da informação e para a esfera daquilo que se aceita como legítimo. A ausência material do texto torna-se a informação primordial, puramente centrada na plasticidade da rasura.

As *Redaction Paintings* de Jenny Holzer, assim como a recente destruição que a artista fez das próprias esculturas, encerram um ciclo na visualização da rasura e numa tradição em que a

linguagem se situa no centro de uma tensão entre a estética e a política. São a tradução pictórica de um texto que foi negado. Ao servirem-se de documentos que o Estado classificou como confidenciais e depois tornou públicos, expõem a linguagem que é reprimida, impedida de ser interpretada e perpetuada na memória. Nelas, o gesto de censura política é tratado como uma espécie de ícone negativo.

As pinturas escrutinam os gestos de ocultação, as suas motivações e as palavras rasuradas. Poderíamos enquadrá-las no campo de *sous rature* que Jacques Derrida desenvolveu em *Gramatologia*, conceito que designa a necessidade paradoxal de escrever uma palavra e, ao mesmo tempo, rasurá-la. Os documentos originais que servem de base às pinturas de Jenny Holzer tornaram-se públicos e, no entanto, foram apagados. Para Derrida, este gesto poderia sugerir que a palavra é inadequada, mas não pode ser descartada porque pertence à linguagem. A palavra rasurada permanece visível tanto por ser inadequada como por continuar a ser necessária e insubstituível.

Poderíamos aplicar uma lógica semelhante aos documentos de *Redaction Paintings*. O que descrevem é profundamente inadequado, indizível e ilegível. As pinturas tornam-nos impensáveis, impossíveis de ignorar; são, se não indispensáveis, inevitáveis. Constituem um paradoxo: uma presença que significa uma ausência.

As barras pretas — que lembram o logótipo antiautoritário da banda punk Black Flag — anunciam a existência de factos históricos que se tornam

inacessíveis devido ao abuso de poder institucional. Paradoxalmente, uma rasura nunca é invisível; pelo contrário, é o traço perdurável de uma interrupção gráfica violenta que gera a sua própria imagem.

As *Redaction Paintings* reconhecem essa contradição e levam-na ao limite, transformando-a num ícone áureo do panteão da arte: a pintura. Há nelas a ironia do *détournement* e da inversão: a ocultação de informação torna-se um símbolo hiper-estetizado, a brilhar na escuridão da sala concebida pela artista e na escuridão dos nossos tempos.

No entanto, as pinturas não tornam as palavras visíveis, antes ativam a atenção e a imaginação, revelando intenções. O ato de rasurar e ocultar é perpetuado na memória e exposto em plena luz. À semelhança de “A Carta Roubada” de Edgar Allan Poe, o que se pretende esconder está a descoberto, mesmo à nossa frente.

Mais do que uma negação da escrita, as pinceladas de rasura passam a ser percecionadas e apresentadas como gestos máximos de escrita — gestos que nos fazem ver que as instâncias de poder e autoridade não conseguem ocultar toda a informação.

As *Redaction Paintings* são o testemunho pictórico de que os documentos rasurados originais contêm a sua própria admissão de culpa. Transformam o segredo na permanência associada ao suporte da pintura e à instituição de preservação artística que o museu representa. Através dos pincéis e das folhas de ouro de Jenny Holzer, o que estava oculto é marcado

e infiltra-se na superfície pictórica. A pintura torna-se forense, e a superfície cintilante e sedutora das folhas de ouro e prata sublinha a malícia da censura burocrática, sugerindo visualmente que o abuso se poderá ter tornado aceitável.

Na linha de recusa de moralismo que caracteriza o *ethos* de Jenny Holzer, as *Redaction Paintings* não acusam. Em vez disso, questionam a forma como as instituições e os aparelhos epistemológicos fabricam autoridade e legitimidade através do processo de escrita, edição e omissão. Em última análise, poderemos concluir que o sentido é instável e tão-pouco pode ser apagado.

A rasura, em Jenny Holzer, tal como em Derrida, não é o oposto da escrita ou da formação do conhecimento. É escrita, e transmissão de informação, por outros meios.

Se as *Redaction Paintings* inserem a linguagem e a informação num território indefinido entre a supressão e a revelação, a instalação *Broken* (2026) de Jenny Holzer — uma dispersão à escala da sala de letreiros de LED e esculturas de pedra despedaçadas — constitui igualmente uma reflexão sobre a instabilidade.

Em *Broken*, o texto não é rasurado, mas fragmentado, decomposto e posto em movimento. As palavras são libertadas, emancipadas da fixidez da página impressa. Sem princípio nem fim. O texto flui, emerge, dissolve-se e desaparece numa parede perfurada. A leitura é desarticulada no espaço e no tempo; é uma experiência de duração fragmentada.

Os pedaços de texto desaparecem ao tornarem-se visíveis e legíveis,

produzindo uma permanente reorganização da linguagem. A instabilidade é constitutiva da obra. Satura e fragmenta o espaço de exposição da mesma forma que a informação digital ocupa e interrompe tanto os espaços públicos como os privados. Tal saturação de informação cria uma desorientação cognitiva e uma alteração de conteúdo. O apagamento já não resulta da rasura ou da ocultação, mas da sobreabundância e da repetição.

Ao contrário de Marcel Broodthaers a voltar-se contra o poema de Mallarmé, ao contrário de Robert Rauschenberg a apagar um desenho de Willem de Kooning, ao contrário dos governantes do antigo Egito a cinzelar e obliterar os relevos e nomes de rivais políticos ou religiosos, ao contrário dos governos que ocultam documentos que passaram a ser do domínio público, Jenny Holzer volta-se contra si mesma e contra a sua obra. Ao despedaçar as próprias esculturas de mármore — e o que nelas havia inscrito —, demonstra a radicalidade do seu processo de edição. Editar um texto não consiste apenas em introduzir emendas, mas em questionar as próprias condições do sentido. Nada, nem mesmo a própria obra, a sua autoridade e autoria, escapa à edição e ao questionamento.

Este gesto vai além do iconoclasmo; insere-se numa reflexão, que atravessa toda a obra da artista, sobre a estabilidade do sentido através do texto, da forma e das imagens. O sentido decorre da fragmentação de uma forma de matéria — o granito, o mármore — que aparenta imutabilidade e permanência.

A redistribuição dos fragmentos produz uma alteração do sentido. Tudo se torna semântico, seja a disposição dos destroços e o espaço entre eles, seja o modo como pontuam a sala. O vazio que os permeia é análogo ao espaço em branco que separa os versos de Mallarmé: a ausência é um intervalo significativo.

Jenny Holzer não deixa de ser altamente coerente, na medida em que os bancos partidos ampliam tanto a rasura das *Redaction Paintings* como a dispersão dos textos em LED. Os cortes, as lacunas, as pausas, as acelerações e as fraturas contribuem para uma linguagem estética e uma metodologia cognitiva — uma metodologia que desafia a plenitude da autoridade.

Cada corte, cada fratura, cada palavra que penetra uma parede ou cobre um monumento denota a desobediência palimpséstica de Jenny Holzer.

Os modelos de representação são sistematicamente cobertos pelos seus gestos, sem, todavia, desaparecerem. As suas fontes permanecem visíveis.

Mesmo ao pedir ao *graffiter* Kilos que sobrepusesse, para a exposição em Serralves, o retrato de um “orador enraivecido” aos *Truisms*, essa ocultação mantém as próprias palavras visíveis por transparência. A imagem do 47.º presidente dos EUA parece emergir da linguagem: em primeiro lugar, no plano visual e formal, a partir dos cartazes na parede; em segundo lugar, através do método generativo. O retrato foi gerado por Inteligência Artificial, a partir de um processo complexo que começou por converter fotografias do presidente em descrições verbais detalhadas. As

descrições foram depois destituídas de nomes e contexto político, e as indicações físicas e de caráter que daí resultaram foram novamente convertidas numa representação visual. A linguagem foi, portanto, a fonte da imagem final. O rosto emergiu da linguagem e de instruções precisas, e a escrita criou uma representação — uma imagem que obscurece parcialmente o texto. Dito de outro modo, a escrita produziu uma rasura.

Na obra de Jenny Holzer, o texto e a imagem não se opõem, antes constituem sistemas mutuamente generativos e transformativos — sistemas que ativam o ceticismo em vez do consenso; sistemas de signos que permanecem suficientemente legíveis para convidar à participação, mas ambíguos e, por vezes, contraditórios o bastante para resistirem a uma anestesia consensual.

A escrita nunca é inocente, assim como já não há leitores inocentes.

Contemplar a obra de Jenny Holzer é seguir os passos de uma artista que compreendeu que a obediência é produzida para desobedecer de forma consciente e analítica.

Em última análise, a sua linguagem — o elemento central da sua obra — não é nem linguagem nem escrita, mas uma consequência. O seu suporte é, fundamentalmente, a desobediência — contra a opacidade, a autoridade, o abuso, o poder e as imagens. Uma desobediência esclarecida e uma exploração dos espaços que através dela podem ser inventados: o espaço íntimo, o espaço mental, o espaço

seguro, o espaço político, o espaço disruptivo. São os espaços entre os versos de Mallarmé; o espaço entre Mallarmé e Broodthaers; o espaço sob as *ratures* de Derrida; o espaço pictórico das *Redaction Paintings*; e o espaço que não pode rasurar a liberdade, a empatia e a humanidade.

Philippe Vergne

JENNY HOLZER PHILIPPE VERGNE

Since the mid-1970s with the *Diagrams* series, Jenny Holzer has made language—words—her main medium. She has coined aphorisms (*Truisms*), penned political and individual testimonies (*Inflammatory Essays*, *Laments*, *Lustmord*), aired declassified government documents (Redaction Paintings), and illuminated poetry, across posters, electronic billboards, LED signs, light projections, stone benches and sarcophagi, and paintings.

Her work enters a broader aesthetic conversation bringing together historical avant-gardes from Suprematism to Dada to 1960s conceptual art, blurring the lines between aesthetics and political activism articulated around the notions of feminism, gender equality, access to human rights and dignity, health crises, and the antiwar movement. Overall, and beyond these specific examples, Jenny Holzer belongs to and extends, uncompromisingly and unapologetically, the history of artistic modernity, one that does not shy away from speaking truth to power.

Her approach to modernist experimentation is articulated around the radical consideration and reconsideration of the relationship between language, space, and perception. Text and language have left the page, the book, the traditional medium of writers and writings, and have been disseminated in urban space, on buildings, in the press, online, on merchandise—in short, in the public sphere.

The relationship between the visual arts and the world of words is one of the foundations of modernity—a foundation that reaches back as far as Guillaume Apollinaire's calligram "Il pleut," Dada poetic tradition, Raoul Hausmann's sound poems, Kurt Schwitters's "poésure et peinture," Hannah Höch's political collages, the international tradition of concrete and visual poetry, the often politically engaged work of the Lettrists and the Situationist International, and avant-garde practices from the 1960s and 1970s for which text—political text—is the foundation of many oeuvres, from Yoko Ono's to Hans Haacke's to the early text-based poetic and political work of Carl Andre.

In this aesthetic trajectory of the relationship between language, poetry, and visual arts, which resonates profoundly with Jenny Holzer's work, one arc seems to be particularly relevant: the one that starts with Stéphane Mallarmé's poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) and its dismantling of the printed page's space, and that reaches a decisive visual transformation through that poem's iconoclastic appropriation by Marcel Broodthaers, who systematically redacted Mallarmé's words.

In Mallarmé's work, language is to be seen as much as it is to be read and understood through its interplay with space. Later, in 1969, Broodthaers turned this interplay of words and space into an image of the disappearance of poetic language, thereby exposing how language ceases to operate exclusively as a means for communication and becomes material, spatial, architectural, transactional, and political.

With Jenny Holzer this tradition takes another turn. At her writing table, language does not merely materialize into a self-reflective image. It is both content and container; it is edited, wordsmithed, fragmented, disseminated, redacted, and eventually smashed and erased. Additionally, her embrace of projected texts and LED signs has brought the continuous and irreversible passage of time to her syntax. This might be one of the core values of her work: Language is endlessly edited, reedited, organized, and reorganized in space—editing the body of the text, editing and cutting into the spaces made available to her, and editing history in its making, in current events—in real time, with no delay. Editing, not writing, is her medium, as it involves the notion of critical appropriation as well as the act of cutting through—editing as a process that involves selection, omission, juxtaposition, repetition, and fragmentation is Jenny Holzer's aesthetic ethos, one that makes cognition, critical thinking, and disruption visible. It is an investigative discipline that reorganizes meaning by upending the manufactured, controlled systems of information—building and communication.

Placing her work, including her Redaction Paintings, in the context of linguistic studies, the notion of *sous rature* (under erasure) developed by Jacques Derrida in *Of Grammatology* seems relevant to Jenny Holzer's oeuvre. Her work evolved from the emergence of language and text, passing through a phase of monochromatic abstraction, to works triggered by the erasure of text, and finally to the erasure of her own words through the smashing of her sculptures.

Not unlike Derrida's *ratures*, the Redaction Paintings, by emphasizing the black bars of erased governmental information, stress the limits of language and knowledge. But instead of concealing a truth, or *the* truth, they expose institutional violence and mechanisms used to suppress and rule over information.

Contemplating Jenny Holzer's work is a radical reminder that the history of modernity combines the history of aesthetic innovations with their relationship to the perception of politics.

Let us explore a bit further how the notion of a form of liberated writing—or being liberated from writing—could draw a connecting line between Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, and Jenny Holzer.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard transformed our understanding of writing by including the blank space of the page as an active component of meaning and reading. Space became integral to reading; the page became spatial and meaning emerged not only from semantics, but also from the dispersion of words on the page.

Jenny Holzer's text-based work heavily relies on the text-space relationship and extends it far beyond the limits of the plane of the paper. The urban environment, electronic billboards, trucks, LED signs, stone benches, and buildings allow her to consider text within an expanded field.

Meaning emerges from the movement of texts through space rather than from

simply reading the words. The presence of a *Truism* or an *Inflammatory Essay* in an unexpected location affects the meaning and impact of the words. The pace of scrolling text, the interruption, the recurrence of phrases on architectural surfaces, the displacement of the text across a dark room or on a T-shirt, or on a hat worn in a crowd—all contribute to semantic elaboration.

While for Stéphane Mallarmé spaces produced language, for Jenny Holzer language produces and shapes space. Both space and language are liberated from linearity, and together they create a form that becomes critical of their inherent conditions and conventions.

A comparable relationship between language, space, and conventions lies at the center of Marcel Broodthaers's aesthetic, poetic, and political endeavor.

As Mallarmé liberated language from linearity, Broodthaers developed a practice that, through sculptures, installations, and films, demystified the institutional conditions under which meaning—from writings to museums—acquires cultural and political status and authority. Jenny Holzer does both of these simultaneously: Liberating language and challenging authority are central to her methodology of disobedience and disruption.

Broodthaers moved literature and the written word into a world of signs, developing an oeuvre that critically contemplated how poetry, images, vernacular signage, and institutions became the building blocks of cultural authority and institutional power.

His thermoformed plaques, embossed with texts built on the lexicon of official, administrative, and commercial language, are not unlike Jenny Holzer's bronze plaques, painted signs, and LEDs. Both turn institutional communication into intentional objects that operate like Trojan horses—aestheticizing power while destabilizing the ciphers of authority and revealing their inherent contradictions.

Both artists follow a logic of appropriation—not so much a visual or iconic appropriation à la Andy Warhol, Richard Prince, or Sherrie Levine, but rather a *détournement* of the rhetoric that alters authority.

The institutional language of power, at times monumental, ceases to be a celebration or a commemoration and becomes ambiguous, vulnerable, contradictory, and removed from any immutable and unquestionable truth.

The two artists' works intervene in ideologically and historically encoded systems of signs, be they advertisements, monuments, declassified documents, paintings, or museums. This ideology is therefore suspended and muted, as the objects' forms and materiality are intensified and overexposed. What they mean cannot be separated from their image, but their image has turned into a disobedient one.

In a similar manner to how Mallarméan spatialization of text is suspended by Broodthaers's iconoclastic appropriation, their symbolic language of power is muted; the authority of the signifier is submitted to an erasure. This is a

subtle transaction in status through the appropriation and relocation of a form, a medium, or a text. It emphasizes the space—the difference between what is presented and seen and what is accepted, assumed, questioned, or refuted. In this surface exchange, signs become forms and forms become either acts (reading) or awareness. What is at stake is the disruption of the status quo and the uncovering of the very things that authority depends on, and that are generally hidden. This is where the disruption of the grammar of power is synonymous with creativity and renewal.

The history of such transactions could be traced to the ways in which the relationship between language and art is central. From Mallarmé onward, modernity has questioned the transparency of language. With him, words are no longer neutral or innocent vehicles. They are material—matter whose spacing, fragmentation, alteration, and repetition shape perception, readability, and understanding. His experimentations were not merely poetic. They were about the structure of knowledge; they were epistemological. The transformation of the page into a surface for spatial relations exposes meanings and readings that used to be embedded within the words. The conjunction, the choreography between words and space, recontextualizes the mechanisms of comprehension, interpretation, and persuasion.

The absence of words on the page has a semantic impact.

This aesthetic dynamic, based on a transformation and alteration from

within, reaches a critical degree with Broodthaers's iconoclastic appropriation of Mallarmé's *Un coup de dés*. He paid homage to Mallarmé by replacing the text of the poem with black rectangular bars. An image is created through erasure: This simple gesture, which encompasses Broodthaers's entire oeuvre, reveals that language does not simply exist within its own institutions (poetry being an institution) and conventions. Institutions rule over the conditions through which they assert authority and power. A museum label, a plaque, a poster, an advertisement, a hat, a T-shirt, a monument, a page—all contribute to the dissemination of information and to the framework of accepted legitimacy.

The material absence of the text becomes ultimate information, purely based on the plasticity of erasure.

Jenny Holzer's Redaction Paintings and her recent destruction of her own sculptures close a loop of a visualization of erasure and a legacy where language sits at the center of a tension between aesthetics and politics.

The paintings are the pictorial rendering of a text that has been denied. They shed light on language—declassified government documents—as it is suppressed by the administration and prevented from being interpreted and memorialized. In these paintings, the gesture of political censorship is treated as a kind of negative icon.

The Redaction Paintings scrutinize the gestures of concealment, their

motivations, and the words under erasure. They could be seen as entering the field of *sous rature* that Jacques Derrida developed in *Of Grammatology*. It designates the paradoxical need to write a word while simultaneously crossing it out. The original redacted documents that Jenny Holzer uses as a base for her paintings were declassified and made public, yet erased. For Derrida, this signified that the word is inadequate but cannot be discarded because it belongs to language. The crossed-out word remains visible both because it is inadequate and because it remains necessary and irreplaceable.

A similar logic could be applied to the redacted documents that serve as sources for Jenny Holzer's paintings. What they describe is profoundly inadequate, unspeakable, and unreadable. The Redaction Paintings make them impossible, unthinkable to ignore; they are, if not indispensable, unavoidable. The paintings are a paradox: They are a presence that signifies an absence.

In Holzer's paintings, the black bars—reminiscent of the punk band Black Flag's antiauthoritarian logo—announce the existence of historical facts that are inaccessible due to institutional abuse of power. Paradoxically, a redaction is never invisible; rather, it is the enduring trace of a violent graphic interruption that generates its own image.

Jenny Holzer's Redaction Paintings recognize this contradiction and push it to its extreme limits by making it a gold-leafed icon that belongs to the pantheon of art: painting.

This is an ironic *détournement* and reversal: The concealment of information becomes a hyperaestheticized icon, glowing in the darkness of the room conceived by the artist and in the darkness of our times.

However, the paintings do not make the words visible. They trigger attention and imagination and reveal intentions. The act of redacting, hiding, and concealing is memorialized and on full display. Not unlike Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter," what is intended to be hidden is in the open, right in front of our eyes.

The strokes of redaction, instead of being the denial of writing, are now perceived and presented as the ultimate writing gestures that must concede that the institutions of power and authority cannot fully erase information.

The Redaction Paintings are the pictorial testimony that the original redacted documents contain their own admission of guilt.

The Redaction Paintings turn secrecy into the permanence associated with the medium of painting and the institution of artistic care and duration that the museum stands for. Under Jenny Holzer's brushes and gold leaf, what was hidden is marked and seeps through the pictorial surface. Painting becomes forensic, and the glimmery and seductive surface of the gold and silver leaf highlights the maliciousness of bureaucratic censorship and visually suggests how abuse might have become acceptable.

Consistent with Jenny Holzer's ethos of not being moralistic, the Redaction

Paintings do not accuse. Instead, they ask how institutions and epistemological apparatus manufacture authority and legitimacy through the process of writing, editing, and omitting. The answer might ultimately be that meaning is unstable and cannot even be erased.

Erasure, in the work of Jenny Holzer, as in that of Jacques Derrida, is not the opposite of writing or of knowledge formation. It is writing, and informing, by other means.

If the Redaction Paintings capture language and information in a no-man's-land between suppression and revelation, Holzer's installation *Broken* (2026)—a room-sized dispersion of LED signs and shattered stone sculptures—is another investigation into instability. In *Broken*, the text is not redacted but fragmented, broken down, and in motion. The words are set free, liberated from the fixity of the printed page. No beginning, no end. The text flows, emerges, dissolves, and disappears into a punctured wall. Reading is disarticulated in space and in time; it is an experience in fragmented duration.

Language is endlessly reorganized as scraps of text disappear as they become visible and readable. Instability is constitutive of the work. It saturates and fragments the exhibition space just as digital information occupies and interrupts public and private spaces alike. Such saturation and inflation of information produces cognitive disorientation and an alteration of content. Erasure is no longer the result of redaction, but the effect of overabundance and repetition.

Unlike Marcel Broodthaers turning against Stéphane Mallarmé's poem, unlike Robert Rauschenberg erasing a Willem de Kooning drawing, unlike ancient Egyptian rulers chiseling and obliterating political or religious rivals' relief carvings and names, unlike governments redacting declassified documents, Jenny Holzer has turned against herself and her own work. The smashing of her own marble sculptures—the fragmentation of her engraved stones—demonstrates the radicality of her editing process. Editing is not merely to amend a text, but to question the conditions of meaning. Nothing, not even her own work, her own authority and authorship, is immune to editing and questioning.

This gesture is beyond iconoclasm; it belongs to a lifelong contemplation of the stability of meaning through text, form, and images. Meaning emerges from the fragmentation of a form of matter—granite, marble—that appears to be immutably permanent.

The altered meaning emerges from the redistribution of the fragments. The placement of remnants and the space between them, and the way they punctuate a room—all become semantic. The void between them is comparable to the white space separating Stéphane Mallarmé's verses. Absence is a meaningful interval.

Jenny Holzer remains highly consistent, as the broken benches expand upon both the erasure of the Redaction Paintings and the dispersion of the LED texts. Cuts, gaps, pauses, accelerations, and fractures contribute to an

aesthetic language and a cognitive methodology—one that defies the completeness of authority.

Each cut, each fracture, each word penetrating a wall or covering a monument demonstrates Jenny Holzer's palimpsestic disobedience. Models of representation are systematically covered by her gestures, without, however, disappearing. Her sources remain visible.

Even when she commissioned, for her Serralves exhibition, the graffiti artist Kilos to cover her own *Truisms* with the portrait of an “enraged orator,” this concealment keeps her own words visible through transparency. In two respects, the image of the 47th U.S. president seems to emerge from language. First, visually and formally from the posters on the wall; second, from the generative method. The portrait was generated using artificial intelligence through a complex process that first converted photographs of the president into detailed verbal descriptions, then stripped those descriptions of all names and political context, and finally converted the resulting physical and character cues back into a visual representation. Language was therefore the source of the final image. The face emerges from language and the process of precisely editing the prompts. Writing created a representation—an image that partially obscures text. Therefore, writing produced an erasure.

In Jenny Holzer's oeuvre, texts and images do not oppose each other but are mutually generative and

transformative systems—systems that trigger skepticism rather than consensus, systems of signs that remain legible enough to invite engagement yet sufficiently ambiguous, and at times contradictory, that they resist consensual numbness.

There are no innocent writings, and there are no longer any innocent readers.

Engaging with Jenny Holzer's work is following the lead of an artist who has understood how obedience is produced to consciously and analytically disobey.

Ultimately her language—the core principle of her work—is neither language nor writing. Language is a consequence. Her core medium is disobedience—against opacity, authority, abuse, power, and images. Hers is an enlightened disobedience and the spaces that can be invented through it: intimate space, mental space, safe space, political space, disruptive space. These are the spaces between Mallarmé's verses, the space between Mallarmé and Broodthaers, the space under Derrida's *ratures*, the pictorial space of the Redaction Paintings, and the space that cannot redact freedom, empathy, and humanity.

Philippe Vergne

