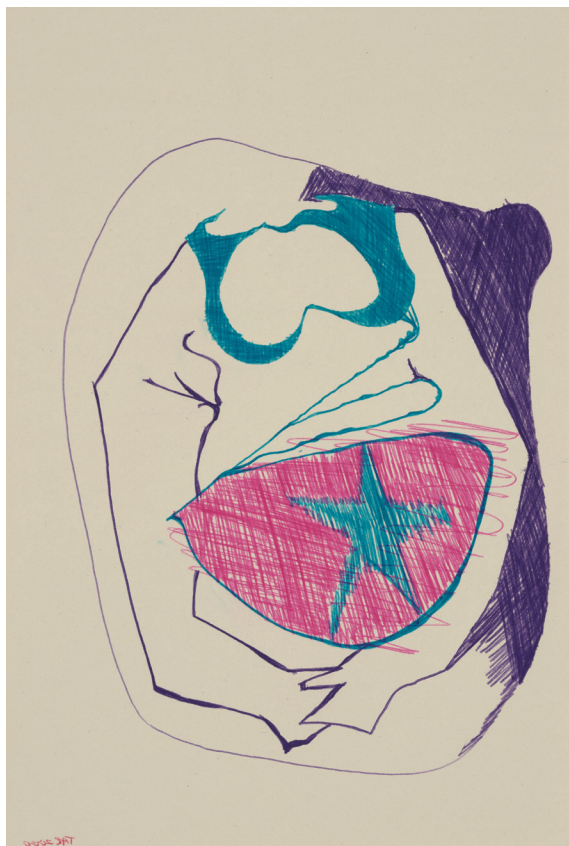


RUBY CITY TRACEY ROSE

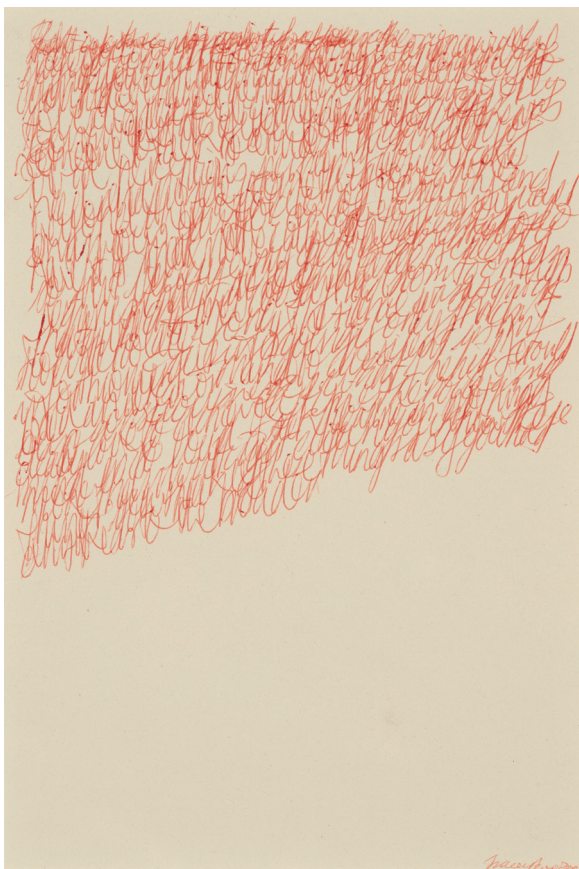


6.6.2026 —
9.5.2027

RUBYCITY.ORG @RUBYCITY

TRACEY ROSE

6.6.2026 —
9.5.2027



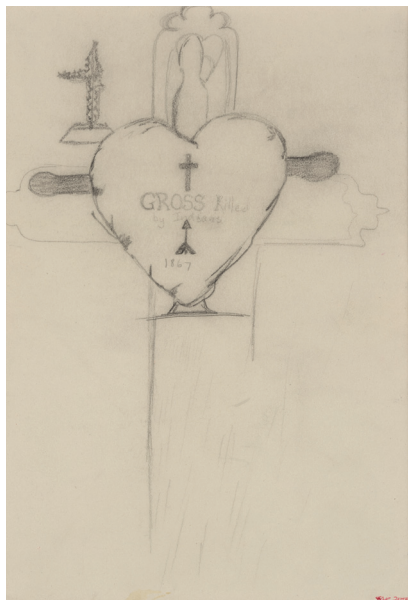
Portada: *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
20.6 x 14 cm (hoja)
2007.1.410.6

Sin título, 2000
Tinta sobre papel
20.6 x 14 cm (hoja)
2007.1.410.35

Esta exposición reúne obras de la artista sudafricana Tracey Rose (n. 1974, Durban; vive en Johannesburg), quien es conocida sobre todo por sus performances y práctica multidisciplinaria. Su trabajo invita a interpretaciones enfocadas en el feminismo, la violencia, la política del cuerpo, la identidad y las realidades de la era posterior al *apartheid* en Sudáfrica. Las dos obras presentadas aquí, *TKO* (2000), un videoperformance, y un conjunto importante de dibujos sin títulos realizados simultáneamente, comparten un sustento conceptual que rara vez forma parte de las discusiones sobre el trabajo de Rose. Reflejan su interés por poner a prueba los límites de la habilidad humana e investigar el acto de crear marcas.

Esta suite de dibujos representa una faceta menos conocida de su práctica, aunque igual de importante. Rose ha descrito el dibujo como algo inmediato y que va “directo desde tu punto energético hasta la pluma y de ahí al papel”. Con tinta y grafito, creó 62 dibujos en los que combina elementos abstractos y reconocibles que hacen referencia al cuerpo, a la lengua, a la iconografía religiosa y al boxeo, entre otros temas. Los dibujos son realizados de forma libre y espontánea y reflejan también la exploración que ha hecho desde hace tiempo de prácticas chamánicas, entre ellas la adivinación. Rose trabajó de forma intuitiva y utilizó diversos tipos de marcas, desde líneas sinuosas y sombreado hasta escritura y anotaciones, con los que creó imágenes para comprobar si los dibujos podían predecir o provocar que sucedieran ciertos acontecimientos. Los resultados no fueron concluyentes. Aunque el experimento no tuvo éxito, los dibujos sirven como registro de su vida interior durante este periodo: bocetos relacionados con *TKO*, reflexiones sobre la dinámica sexual, la imagen de una placa de tumba en Castroville, Texas, y una colilla de cigarrillo de magnitud caricaturesca. Mostrados aquí en su totalidad por primera vez, forman un autorretrato metafórico en el que se entremezclan de forma turbulenta miedos, ideas, cosas absurdas, ansiedades y humor en partes iguales.

TKO transmite una sensación similar de inmediatez. Con una duración de poco más de seis minutos y en bucle, el video toma su nombre de las siglas en inglés del término boxístico “nocaut técnico”. Este metraje granuloso fue grabado con cámaras integradas en un saco de boxeo y captura a la artista desnuda mientras lanza golpes hasta quedar físicamente exhausta. Rose entrenó boxeo y descubrió que este deporte



era transformador por su capacidad para permitir, en sus propias palabras, “superarse a una misma con una experiencia casi extracorporal”.

Aunque se suele hablar de este video como un comentario sobre la violencia psicofísica y el trauma del *apartheid** y sus secuelas persistentes, *TKO* también representa el intento de Rose de capturar la experiencia de dejar marcas y el poder transformador de la creación. Claude Monet, el primer artista al que admiró, influyó en su conceptualización del proyecto, y ella se inspiró en las pinturas de nenúfares del pintor francés. El performance de

Rose es paralelo a la ejecución de los lienzos de Monet: “El compromiso, la superficie... mi forma de entender el boxeo era que es un arte, una pasión, como el baile, y la intención era que cada puñetazo fuera una marca, un gesto, una construcción hacia algo”.

Rose creó tanto los dibujos como el video durante su residencia en el 2000 en Artpace, un espacio de residencia y exposición para artistas en San Antonio fundado por Linda Pace. Al finalizar su residencia, *TKO* fue exhibido y los dibujos se convirtieron en un obsequio para Pace, en agradecimiento por la experiencia vivida. Esta muestra es la primera vez que ambas obras se presentan juntas y la única ocasión en la que se han expuesto todos los dibujos. Desde el esfuerzo físico de *TKO* hasta la intensidad psíquica de los dibujos, esta presentación pone de relieve el compromiso de Rose con trascender lo cotidiano e investigar las capacidades de la creación de marcas, tanto literales como metafóricas.

Elyse A. Gonzales, Directora

**El apartheid en Sudáfrica, 1948-1994: El apartheid fue una serie de leyes que daban a los sudafricanos blancos más derechos que a los ciudadanos negros, indios y mestizos. Las personas que no eran blancas eran obligadas a vivir en zonas separadas, asistían a escuelas diferentes y se les negaba el derecho al voto. Muchas personas dentro y fuera de Sudáfrica protestaron contra estas leyes injustas. El desmantelamiento del apartheid comenzó a principios de la década de 1990 y terminó oficialmente con la escritura de una nueva constitución en 1994 y la elección democrática de Nelson Mandela.*



Página opuesta: *Sin título*, 2000
 Grafito sobre papel
 20.6 x 14 cm (hoja)
 2007.1.410.10

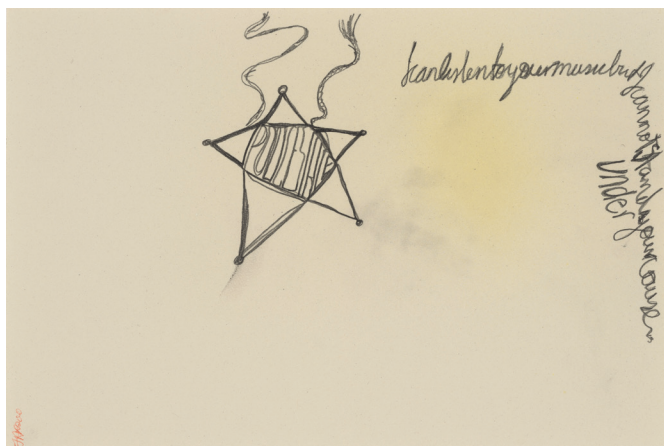
TKO (fotogramas), 2000
 Videoinstalación, prueba de artista
 6 minutos, 19 segundos
 Cortesía de la artista

El siguiente ensayo, escrito por Adilson De Oliveira, sitúa TKO y los dibujos de Rose en contextos sociopolíticos e históricos desde la perspectiva del arte.

Tracey Rose no llegó a Artpace en el 2000 como una artista residente; exploró el espacio como un lugar donde ponerse a prueba, desestabilizarse y reescribirse. Para entonces, ya se había consolidado a mediados de la década de 1990 como una de las figuras que menos concesiones hacía en una generación que se movía por el conflictivo terreno de la visibilidad posterior al *apartheid*. El arte sudafricano estaba siendo absorbido rápidamente por un marco curatorial internacional ávido de coherencia —ávido, sobre todo, de una historia—. Transición. Reconciliación. Construcción de una nación. En este esquema, se esperaba que los artistas ofrecieran legibilidad: que tradujeran una historia violentamente compleja a formas que pudieran circular sin complicaciones por las bienales y las paredes de los museos.

Rose rechazó esta postura de tajo.

La identificación de Rose como “de color”** surge de una categoría que se produjo a través de la violencia burocrática del *apartheid*: una posición impuesta, pero que se integró en una comunidad viva, una cultura y una historia específicas de Sudáfrica. Su práctica no estabiliza la identidad, sino que pone de manifiesto su fractura. Los dibujos amplían esta lógica. No representan la identidad, sino que escenifican su inestabilidad.





Es aquí donde resurge una historia de su vida, no como una simple anécdota, sino como algo más cercano al folclore de Johannesburgo, el tipo de noche que se va contando una y otra vez hasta que se convierte en memoria cultural. A principios de la década

del 2000, en el bar y foro de música Bassline, durante una actuación del grupo afroamericano de poesía y música The Last Poets, Abiodun Oyewole se plantó ante un público lleno de energía y declaró, entre vítores, que “las personas de color no existen”. La frase fue al grano: una de esas afirmaciones que suenan a claridad, como una teoría destilada para ganarse el aplauso. Pero en Sudáfrica tocó una fisura más profunda: no sólo el rechazo de una categoría, sino el borrado de un pueblo formado a través de una historia específica y violenta de denominación, mezcla y control. Lo que sucedió después ha sido contado una y otra vez. Rose, en algún lugar de la sala, se negó a que eso sucediera con tanta facilidad. Estalló —con el suficiente volumen e insistencia— como para que finalmente le entregaran el micrófono, ya fuera como una concesión o como un espectáculo. Y entonces arremetió contra la idea. No fue una réplica medida, sino un rechazo a viva voz: no iban a llegar a su país y borrar la existencia de su pueblo con una declaración. Quienes estaban allí recuerdan cómo cambió todo: la multitud se puso tiesa, el ambiente se transformó, la actuación tuvo un desliz. Ahora conlleva un cierto humor negro, ese giro repentino, el micrófono que fue pasado en medio del caos; pero lo que estaba en juego era muy concreto. Por un lado, un impulso hacia la purificación ideológica, hacia la reducción de la diferencia a un todo singular y legible. Por el otro, Rose y su defensa de que “de color” en Sudáfrica designa una condición histórica y de vida —confusa, controvertida, pero real— y que borrarla en teoría es repetir, en otro registro, la violencia que la produjo.

Página opuesta: *Sin título*, 2000
Grafito sobre papel
14 x 20.6 cm (hoja)
2007.1.410.44

Sin título, 2000
Tinta sobre papel
14 x 20.6 cm (hoja)
2007.1.410.49

La sala no acordó nada. No pudo. Y quizá por eso la historia es recordada. A raíz de ella, la repercusión fue tangible: en su siguiente recital en Ciudad del Cabo, The Last Poets cedieron el escenario a poetas de color para que hablaran ellos mismos sobre la identidad, como si la ciudad, o el momento, hubiera respondido.

A finales de la década de 1990, el arte sudafricano había sido absorbido por sistemas curatoriales globales que exigían legibilidad. Las exposiciones se posicionaban a sí mismas como lugares de producción de conocimiento. Sin embargo, lo que a menudo producían era control: diferencia organizada, complejidad preestructurada.

La retórica era la profundidad; el efecto, la comprensión.

Se pidió a los artistas africanos que aportaran significado a todo con rapidez, que dieran evidencia de la historia, que hicieran una actuación del contexto. En su forma más cruda, esto derivó en una dependencia de lo que solamente puede describirse como pornografía del trauma: el dolor enmarcado, difundido y consumido como valor cultural.



Los dibujos rechazan por completo este sistema de intercambio.

No dan explicaciones. No aportan estabilidad. No se ofrecen como prueba. Siguen siendo opacos, excesivos, sin resolver. Allí donde la exposición exige claridad, ellos generan interferencia.

En la misma época, Rose desarrolló *TKO* (2000), que ofrece una lógica paralela. La obra surgió como respuesta a un marco curatorial que ella consideraba reduccionista. Su reacción fue la escalada.

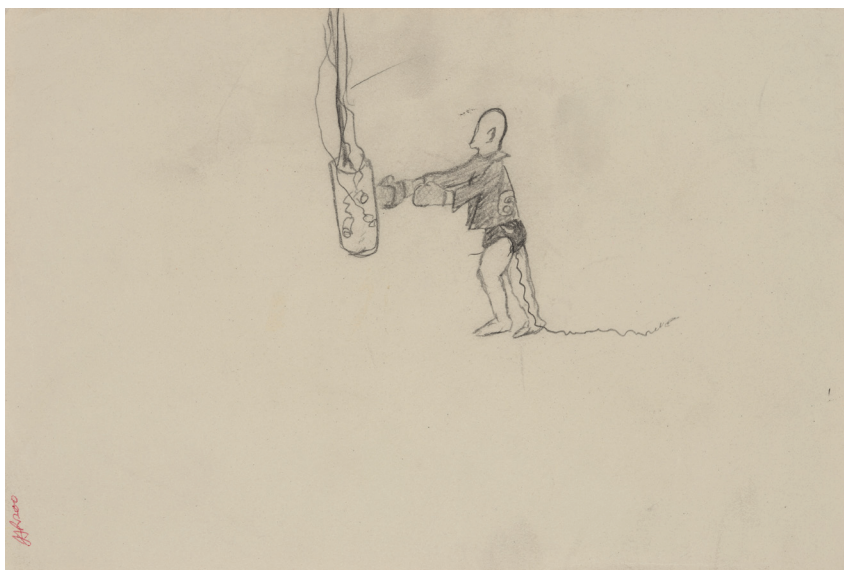


Página opuesta: *Sin título*, 2000
 Grafito sobre papel
 20.6 x 14 cm (hoja)
 2007.1.410.32

Sin título, 2000
 Tinta sobre papel
 20.6 x 14 cm (hoja)
 2007.1.410.61



Sin título, 2000
Tinta sobre papel
14 x 20.6 cm (hoja)
2007.1.410.17



Sin título, 2000
Grafito sobre papel
14 x 20.6 cm (hoja)
2007.1.410.22

TKO funciona a la vez como homenaje y como ruptura, y toma inspiración del cubismo, el impresionismo y el minimalismo, con un claro guiño a *Los nenúfares* de Claude Monet. La obra también surge del impulso de Rose por tumbar de un golpe la lógica asfixiante de una exposición reduccionista y racista posterior al *apartheid*: un momento de ira traducido en forma.

Durante los dos años que entrenó boxeo en el gimnasio de Nicholas Durant en Johannesburgo, Rose se sometió a un régimen de resistencia que difuminó la frontera entre el arte y la experiencia de vida. El gimnasio funcionaba como un crisol: repetición, agotamiento, disciplina. El cuerpo era llevado más allá de sus límites.

En *TKO*, la pintura se aplica simbólicamente mediante el impacto; cada marca refleja el golpe del cuerpo contra el saco, y con ello derrumba una lógica escultórica de cuatro dimensiones para convertirla en una superficie bidimensional. El texto funciona como un canto o una plegaria. El video se filmó con cuatro cámaras ocultas integradas en el saco y un micrófono de contacto situado debajo. Una de las cámaras fue destruida durante el proceso, y es así que quedaron tres: una trinidad fracturada de mente, cuerpo y espíritu.

El título *TKO* (nocaut técnico) marca el momento en que el cuerpo ya no puede continuar. En los dibujos, ese momento se prolonga. La imagen no es noqueada, sino que se queda quieta justo antes de la resolución, en suspenso.

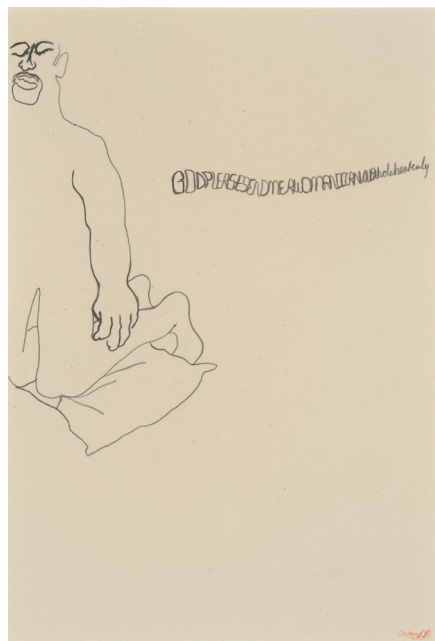
Los dibujos operan en el mismo registro. Si *TKO* pone a prueba el cuerpo, los dibujos ponen a prueba la imagen. Cada marca se lleva al límite hasta el punto en que ya no puede estabilizar el significado. Derrumbarse no es un fracaso; es un método.

En cuanto a los materiales, siguen siendo obras modestas. Tinta y grafito sobre pequeñas hojas de papel institucional. Pero esta sencillez intensifica su efecto. El espectador debe acercarse. Y al hacerlo, se encuentra con la inestabilidad a una escala más íntima. Estas obras revelan que Rose trabaja en un modo más cercano a la adivinación que a la ilustración. Son campos comprimidos de intuición; imágenes producidas a la velocidad del pensamiento en condiciones de presión emocional y conceptual.

Los dibujos fueron realizados durante la residencia de Rose en Artpace. Según los recuerdos de Rose, las obras no se concibieron inicialmente como un portafolio formal, sino que surgieron de una compulsión diaria por producir imágenes durante un momento turbulento de su práctica. Una de las revelaciones más sorprendentes en el relato de Rose sobre estos dibujos es el papel que desempeñaron en lo que ella describe como una experiencia psicológica profundamente inquietante. Rose explica: “Esos dibujos eran predicciones. Intentaba idear un código que impidiera lo que predecían o controlara el resultado”.

Esta idea no surgió de repente en San Antonio. Rose la relaciona con una experiencia anterior, durante sus años de carrera universitaria, cuando creyó que un dibujo había anticipado un suceso violento en la familia de una pareja. La experiencia le dejó una inquietud ante la posibilidad de que el dibujo pudiera revelar —o incluso generar— acontecimientos futuros.

Para cuando hizo la residencia, estaba buscando descifrar el fenómeno. “Intentaba averiguar si el dibujo provocaba los acontecimientos, o los creaba... o si simplemente revelaban algo que ya iba a suceder”.

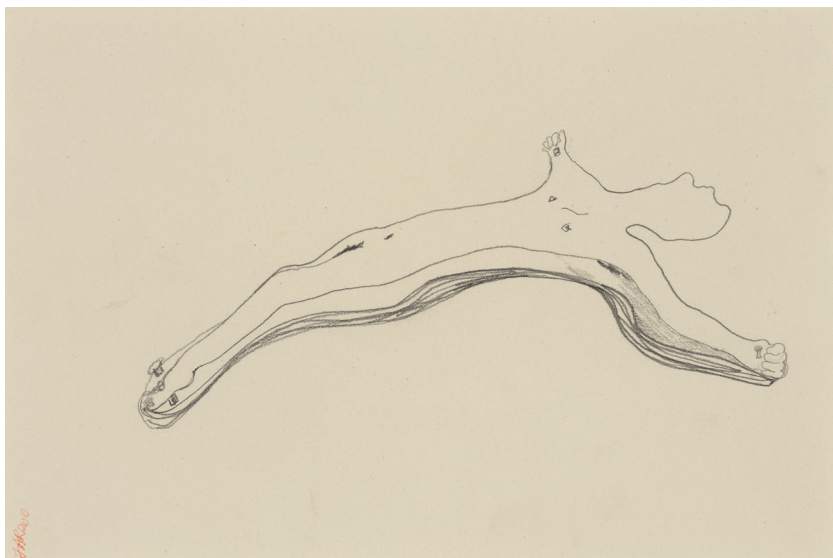


La conclusión a la que llegó fue desoladoramente pragmática: “No logré ninguna de las dos cosas”.

Estos dibujos no son meras imágenes representativas; se inscriben en un marco conceptual en el que dibujar se convierte en una herramienta para interpretar el futuro.

No producen significado. Se resisten a él.

Vistos en su conjunto, los dibujos forman un sistema: una acumulación que cobra fuerza a través de la repetición. No es una secuencia, sino un campo.



Página opuesta: *Sin título*, 2000
 Grafito sobre papel
 20.6 x 14 cm (hoja)
 2007.1.410.58

Sin título, 2000
 Grafito sobre papel
 14 x 20.6 cm (hoja)
 2007.1.410.38

Sin título, 2000
 Tinta sobre papel
 14 x 20.6 cm (hoja)
 2007.1.410.42



Cada obra alimenta a la siguiente, pero nunca la resuelve.

Los dibujos no brindan estabilidad porque no están destinados a eso. Permanecen abiertos, sin resolver, se resisten a ser capturados. Se niegan a comportarse.

Y, sin embargo, incluso aquí, la lógica se mantiene.

La imagen regresa. Se repite, se vuelve a escenificar, se lleva más allá de sí misma. Rose no resuelve la imagen: la agota. No la desfigura, sino que la deshace mediante la repetición. No es singular, sino que forma parte de una actuación hasta que se tropieza.

Y en ese desliz, los dibujos se mantienen.

Adilson De Oliveira

****"De color" (Colored, en inglés) indica en Sudáfrica un amplio grupo de personas mestizas con ascendencia europea, africana y asiática.*

Sin título, 2000
Tinta sobre papel
14 x 20.6 cm (hoja)
2007.1.410.45

Página opuesta: *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
20.6 x 14 cm (hoja)
2007.1.410.16

Página opuesta: *Sin título*, 2000
Tinta sobre papel
20.6 x 14 cm (hoja)
2007.1.410.3

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

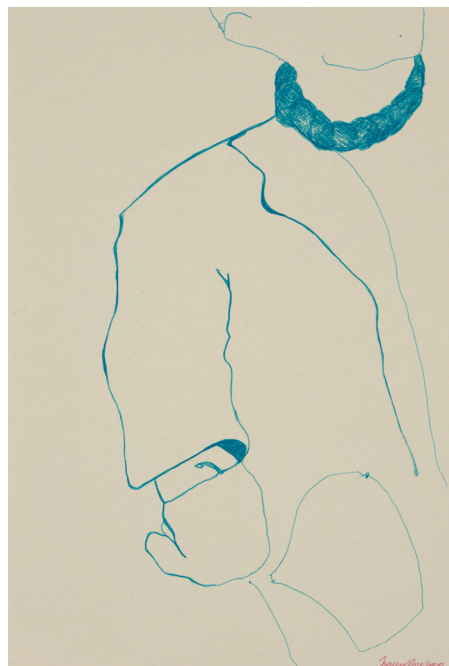
Todas las obras pertenecen a la Colección de la Fundación Linda Pace, Ruby City, San Antonio, Texas, a menos que se indique lo contrario.

TKO, 2000

Videoinstalación, prueba de artista

6 minutos, 19 segundos

Cortesía de la artista



Todos los dibujos son *Sin título*, 2000. La mayoría fueron realizados con grafito o tinta sobre papel y algunos con crayón o plumón. Todos ellos fueron dibujados en la parte posterior de hojas membretadas de Artpace que Rose encontró en la oficina durante su residencia y que pidió utilizar, pues le atrajo su calidad. Cada hoja, ya sea de orientación vertical u horizontal, mide 20.6 x 14 cm.

CAMPUS RUBY CITY

- 1 Jardín escultórico
- 2 Nancy Rubins, *5000 libras de partes de avión de Sonny,*
el sitio de Linda, 550 libras de alambre de acero
- 3 Marina Abramović, *Silla para el hombre y su espíritu*
- 4 Ken Little, *Jefa*
- 5 Stephen Kaltenbach, OBRAS DE ARTE
(en la banqueta por la entrada del edificio)
- 6 Teresita Fernández, *Campo de estrellas*
- 7 Teresita Fernández, *El hijo del miércoles*
- 8 Teresita Fernández, *El cerro de las volteretas*
- 9 Daniel Joseph Martinez, escultura
- 10 Daniel Joseph Martinez, pintura textual sobre un muro
- 11 Linda Pace, instalación *Joyas en el concreto*
(a lo largo del parque)
- 12 Teresita Fernández, *Bancas del diario personal*
(a lo largo del parque)
- 13 Estacionamiento (también disponible en Camp Street)

RUBY CITY

JUE A DOM 10AM—6PM

150 CAMP STREET

ACCESO GRATUITO Y ABIERTO AL PÚBLICO

